



El teatre del món des de Barcelona

Selecció del bloc del Grec

Editat per Andreu Gomila

GR&C

El teatre del món des de Barcelona

Selecció del bloc del Grec

Editat per Andreu Gomila

Idea original:

Francesc Casadesús
Andreu Gomila

Coordinació editorial:

Andreu Gomila

Textos:

Andreu Gomila, Manel Barrera, Denise Duncan, Carla Rovira Pitarch,
Isaias Fanlo, Teresa Ferré, Edgar Costa, Isaki Lacuesta,
Lluís Miquel Hurtado, Tania Adam, Ferran Dordal, Paula Blanco

Edita:

Ajuntament de Barcelona

© **de l'edició:** Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura

© **dels textos:** els autors i autores esmentats

Concepte gràfic i disseny: La Factoria dels Anuncis

Correcció: Melcion Mateu i Linguaserve

Impressió: Cevagraf

festivalgrec.barcelona
cultura.barcelona

Barcelona, juny de 2024
DL B 11460-2024
Imprès en paper ecològic

Índex

Compartim històries _____ 7

El món	9	Àfrica	101
De Bartís a Weerasethakul.		Àfrica, la seva diàspora	
L'ABC dels espectacles que		i la Barcelona transcultural _____	102
han marcat el segle XXI _____	10	Ngugi wa Thiong'o _____	112
El triomf de la forma.		Germaine Acogny. La gran mare	
Grans tendències del teatre europeu		africana de la dansa en 6 passos _____	115
contemporani _____	19	Marlene Monteiro Freitas _____	118
La imparable expansió del circ		Gregory Maqoma _____	121
contemporani al món _____	23	Qui és Brett Bailey?	
Les arts escèniques assalten els museus _____	27	9 claus per capbussar-se en <i>Samsó</i> _____	125
Shakespeare decolonial i feminista:		Serge Aimé Coulibaly _____	128
una guia _____	29		
La mirada poscolonial.		Europa	133
Una reacció a la invisibilitat _____	33	El grau 0 del teatre. Jan Lauwers	
		conversa amb Nao Albet i Marcel Borràs _____	134
Amèrica	37	In weiter Ferne, so nah!	
Un mapa teatral d'Amèrica Llatina		(Tan lluny, tan a prop!) _____	143
(a través de Temporada Alta) _____	38	Angélica Liddell:	
Margarida Xirgu a Llatinoamèrica,		admirada pels seus companys _____	148
un exili dolorosament brillant _____	42	Peter Brook i el seu llegat barceloní _____	151
Timbre 4.		Katie Mitchell, la reina d'Anglaterra	
O com es crea un petit gran teatre _____	46	(a l'exili) _____	154
Gabriel Calderón.		Alexander Zeldin _____	157
Ricard III, tradició i interpretació _____	48	Tot assajant <i>Kind</i> .	
Lola Arias _____	51	Peeping Tom a Barcelona _____	161
Christiane Jatahy _____	53	Milo Rau _____	164
De Broadway a Suzan-Lori Parks.		Sasha Waltz _____	167
Una radiografia teatral de Nova York _____	57	No són genis. El teatre contemporani	
Huppert-Wilson: una relació virtuosa _____	61	polonès a través de Lupa i Warlikowski _____	171
L'historiador <i>drag queen</i> .		Dimitris Papaioannou _____	174
Taylor Mac en 5 passes _____	65	Un teatre sense passat.	
Emily Molnar _____	67	El nou teatre portuguès _____	177
		Blai Mateu _____	180
Àsia i Oceania	69	De Voronia a Pasionaria:	
Descriure els oceans asiàtics		Marcos Morau en 8 respostes _____	185
des de la Barceloneta _____	70	Rocío Molina vs Israel Galván:	
Creativitat al poder.		una història del flamenc contemporani _____	188
Així són els escenaris iranians _____	73		
Amir Reza Koohestani _____	78		
Rabih Mroué _____	83		
Lemi Ponifasio _____	86		
Rafael Bonachela _____	90		
Un circ i un cor, entre <i>Gravity and Other</i>			
<i>Myths</i> i el Cor de Noies de l'Orfeó Català _____	95		
Ong Keng Sen.			
Desxifrant Barcelona des de Singapur _____	98		

Compartim històries

Un horitzó és una línia ampla i allargada, però que marca una direcció. El 2017 vam començar un viatge amb la intenció de tenir una conversa i descobrir noves maneres de mirar el món, ja que com a festival de Barcelona volíem trobar artistes que responguessin les preguntes de la nostra ciutat amb les seves creacions. El viatge començava en direcció al sol, cap a Grècia, i ens ha portat per la ruta de la seda, el món anglosaxó, Amèrica llatina, Àfrica, Europa... i de tornada a casa.

Hem reafirmat que culturalment som el resultat de totes les rutes recorregudes per les persones que han viatjat al llarg dels segles, que ens han precedit, i de les relacions que hi hem establert o les històries que ens han explicat. De fet, què és la cultura sinó un conjunt de coneixements i projectes compartits?

Com a programador, m'he passat mitja vida cercant el talent escènic i encara no sabia dir què és, però crec que el sé reconèixer. Un talent que ha crescut en part gràcies al suport continuat del festival i d'altres agents de la ciutat. Però, més enllà d'aquests noms, hi ha persones amb les quals Barcelona ha establert relacions d'amistat i de confiança.

Amb aquest llibre volem fer un petit resum d'algunes d'aquestes complicitats amb artistes sobretot internacionals perquè aquests llaços amb la ciutat puguin créixer a fi que els futurs festivals Grec avivin la nostra curiositat per descobrir i conèixer millor les creadores i els creadors de les noves generacions.

Francesc Casadesús

Director

GREC Festival de Barcelona (2017-2024)



Paris

Berlin

Lisboa

Tanger

Barcelona

Atenes

Beirut

Teheran

Pequin

Seül

Toquio

Shanghai

Taipei

Bangkok

Singapur

Addis Abeba

Nairobi

Maputo

Ciutat del Cap

Melbourne

Sydney



Vancouver

Chicago

San Francisco

Nova York

Los Angeles

Miami

Honolulu

Ciudad de México

Bogotá

Lima

Rio de Janeiro

Santiago

Buenos Aires

Wellington

De Bartís a Weerasethakul...

L'ABC dels espectacles que han marcat el segle XXI

“Quin és el millor espectacle que heu vist, més o menys, en les últimes dècades?” Aquesta és la pregunta que li hem fet a diferents artistes i programadors amb càrrecs de responsabilitat en els últims quinze anys a Catalunya. La idea era dibuixar un mapa de les arts escèniques europees del segle XXI des de la perspectiva catalana de cara al futur i mirar què ha passat per aquí i què no. Han fet les seves apostes Àngels Margarit (directora del Mercat de les Flors), Carme Portaceli (directora del TNC i exdirectora del Teatro Español), Marion Betriu (directora del TNT), Salvador Sunyer (director de Temporada Alta), Juan Carlos Martel Bayod (exdirector del Teatre Lliure), Xavier Alberti (exdirector del TNC i del Grec), Sergi Belbel (exdirector del TNC), Àlex Rigola (exdirector del Teatre Lliure, dels Teatros del Canal i de la Biennal de Venècia). L'italià Romeo Castellucci i el portuguès Tiago Rodrigues són els únics que repeteixen.

Any Attempt Will End in Crushed Bodies and Shattered Bones, **de Jan Martens / Grip & Dance On** (Àngels Margarit)

Festival d'Avinyó, 2021 – Dansa Metropolitana 2022

Aquest espectacle de Jan Martens estrenat al Festival d'Avinyó 2021 i que vam poder veure al Dansa Metropolitana és la primera creació del coreògraf d'Anvers per a gran escenari. Compta amb disset intèrprets de personalitats úniques, un heterogeni grup de ballarins que abraça diverses generacions: els més joves de 16 anys i els més grans de 69, amb diferències significatives entre ells pel que fa a la trajectòria i la formació tècnica, però on cadascú troba el seu lloc dins la peça. La seva actuació es recolza en una banda sonora formada per cançons protesta de diferents edats.

Aria da capo, de Séverine Chavier (Carme Portaceli)

Théâtre National d'Estrasburg, 2020 –

Es diuen Adèle, Areski, Guilain i Victor. L'un toca el violí, l'altre el trombó, un tercer el fagot, ella canta i toca el piano. Tenen tots uns 15-16 anys i s'aguanten a l'escenari sense perdre força durant dues hores d'actuació amb total confiança i fins i tot una certa incandescència. Treballen dur amb una passió irreductible i molta abnegació. Però també desitgen viure, construir-se, senzillament i plenament com altres joves de la seva edat. Això és el que li van dir a Séverine Chavier. La dramaturga i directora francesa els va escoltar i va recollir les seves paraules perquè eren espontànies, desinhibides aparentment inútils i, en definitiva, molt més profundes.

By Heart, de Tiago Rodrigues (Marion Betriu)

Teatro Nacional de D. Maria II (Lisboa), 2014 – Grec 2019

La paraula com a força motriu de la vida. La literatura com a vivència. La memòria com a salvació. Perquè ningú, ni la CIA, ni el KGB, ni la Gestapo, com afirma George Steiner, no pot treure'ns el que portem a dins, el que hem après de cor. Tot això ens ho explica el director, actor i dramaturg portuguès Tiago Rodrigues en un espectacle senzill, d'una simplicitat màxima, en el qual a partir d'una anècdota personal desplega davant nostre, hipnotitzats, la potència dels mots. Comença fent baixar a escena deu espectadors, als quals amenaça d'haver-se d'aprendre un text de memòria. Un acte que sembla irrellevant, però que aviat sabem que és una acció subversiva major. Perquè ens parlarà de Boris Pasternak i la seva traducció del sonet XXX de Shakespeare, que li va salvar la vida i que serà el poema que hauran de memoritzar els espectadors.

Das Weisse vom Ei (Une île flottante), de Christophe Marthaler

(Xavier Alberti)

Theater Basel, 2013 –

El suís Christoph Marthaler escenifica la seva visió estesa de *Pols als ulls*, una obra en dos actes d'Eugène Labiche, representada per primera vegada l'any 1861. La sinopsi és molt senzilla: Emmeline Malingear i Frédéric Ratinois s'estimen, les seves famílies es troben. Per impressionar l'altra part, cadascuna de les dues parelles de pares exagera els seus propis estàndards. A casa de Christoph Marthaler, els Malingear parlen francès, els Ratinois alemany. A *Une île flottante*, només l'obertura se sacrifica a la velocitat dels malentesos i descarrilaments propis del vodevil: es tracta de certificar l'encreuament de llengües, alemany i francès, així com una

mena de resum incomprendible i hilarant dels lligams familiars entre els uns i altres. Però, tan bon punt els personatges entren en la història, s'alenteixen: les línies, la dicció, els moviments, tot s'aplana, es buida de vida i queda tot com envernissat per l'avorriment.

El curiós incident del gos a mitjanit, de Simon Stephens/

Mark Haddon (Sergi Belbel)

National Theatre (Londres), 2012 – Teatre Lliure, 2015

L'adaptació teatral de Simon Stephens de la popular novel·la homònima del britànic Mark Haddon va guanyar tres Premis Butaca 2015, quatre Premis de la Crítica 2015 (inclòs el de millor espectacle), i el Premi Ciutat de Barcelona de Teatre per a l'actor Pol López, que encarna magistralment a Christopher Boone, un jove amb síndrome d'Asperger que descobreix una mitjanit el cadàver de Wellington, el gos de la seva veïna. Tot i que el seu pare li demana que no s'hi obsessioni, en Christopher decideix investigar qui és l'assassí. El viatge que emprendre per descobrir què va passar la mitjanit de l'assassinat li revelarà molts misteris de la seva vida, i també el farà redescobrir el seu món interior. Julio Manrique va dirigir el muntatge del Lliure.

El principi d'Arquimedes, de Josep Maria Miró (Sergi Belbel)

Sala Beckett (Barcelona), 2012 - Grec 2012

Aquesta obra de Josep Maria Miró, estrenada a la Beckett al Grec 2012, és un dels grans èxits de la dramaturgia catalana del segle XXI, ja que ha passat amb nota per l'Argentina, el Brasil, Grècia i Itàlia, entre d'altres. És una obra que obre interrogants sobre les pors contemporànies, les relacions humanes, els prejudicis i la confiança, aixecada a partir de la relació d'un professor de natació infantil amb els seus aprenents. El conflicte esclatarà quan l'Anna, la directora del club esportiu, demana explicacions a en Jordi, l'entrenador, després que alguns pares s'hagin queixat de com el noi ha gestionat la negativa a llançar-se a l'aigua d'un dels nens. En Jordi assegura que ha actuat amb tacte i que no l'ha renyat ni espantat. El problema, però, és un altre: els pares veuen amb inquietud i preocupació que, per tranquil·litzar-lo, l'hagi abraçat i li hagi fet un petó.

Fever Room, d'Apichatpong Weerasethakul (Marion Betriu)

Asian Arts Theatre (Gwangju, Corea del Sud), 2015 -

Fever Room compta amb Jenjira (Jen) i Banlop (Itt), dos dels actors habituals d'Apichatpong Weerasethakul que també apareixen a la seva pel·lícula

Cemetery of Splendour. Com al film, aquesta projecció-performance presenta capes de realitat i fantasia. Apichatpong fusiona els seus records amb els dels actors i ficcionalitza la narració. Aquí la gent es refugia en els somnis mentre la seva terra està a punt de col·lapsar. Jen està sotmesa a un tractament mèdic que inclou cirurgies per equilibrar la longitud de la cama. Mentre és a l'hospital, fa ganxet i somia. Itt, que està dormint a un altre lloc, s'uneix a ella en els somnis. Ella li explica els seus llocs preferits. Li parla de la terra d'on és, la terra que no té llum. Fins i tot en el seu somni no hi ha llum. Ell està collint les il·luminacions dels seus somnis per obtenir energia. A *Fever Room*, Apichatpong documenta la història personal i regional com si aviat haguessin de desaparèixer. Encara no hem vist cap espectacle seu a casa nostra.

***Fúria, de Lia Rodrigues* (Àngels Margarit)**

Chaillot, Théâtre National de la Danse (Paris), 2018 - Mercat de les Flors, 2020

Treballant el que és més proper al cos, la ballarina i coreògrafa brasilera Lia Rodrigues reivindica en tot moment el seu compromís, des d'un treball en una favela a espectacles que qüestionen l'ecologia o l'apropiació cultural. Sempre amb un enfocament de l'escenografia molt fort. *Fúria* aborda la qüestió de l'alteritat i la coreografia n'amplia el propòsit. "Si som el món, ens posem en moviment gràcies a un radar delicat que ens guia", escriu l'autora brasilera Clarice Lispector. Lia Rodrigues es proposa interrogar-se sobre aquest estat, amb la imatge d'un món devastat per una multitud de preguntes sense resposta, ple d'imatges ombrívoles i fulgurants, de contrastos i paradoxes.

***Isabella's room, de Needcompany* (Salvador Sunyer)**

Festival d'Avinyó, 2004 – Teatre Lliure, 2005

Isabella's room és, des de la seva estrena, un dels espectacles més celebrats de Jan Lauwers i la Needcompany. Una fita teatral que va revolucionar l'escena del segle XXI, que narra la història d'Isabella, una dona cega de 94 anys que viu retirada en una habitació que amaga un secret. Un indret on passat i present emergeixen i la realitat es converteix en un record distant. Com és habitual en les peces de Lauwers, text, música i dansa es barregen per explicar-nos una història d'amor que travessa tot el segle XX. Història protagonitzada per la monumental actriu Viviane De Muijnck, col·laboradora habitual de Lauwers. Va ser dels primers espectacles de la Needcompany que vam veure a Catalunya. El 2019 va tornar, a Temporada Alta.

La máquina idiota, de Ricardo Bartís (Xavier Albertí)

El Sportivo Teatral (Buenos Aires, 2013) –

L'obra de l'autor i director argentí Ricardo Bartís explica la història d'un grup d'actors de baixa categoria que són morts, però continuen assajant per actuar. Però aquests actors, encara que no van aconseguir transcendir en vida, no actuen per assolir la glòria o el reconeixement ara morts. Així Bartís ens condueix a mirar dins l'ànima dels actors i del fet teatral. Una oda a l'ofici del teatre. La posada en escena ens sorprèn des que entrem al fòrum, ja que immediatament ens condueix a una altra realitat. Sensació que es manté tota l'obra gràcies a la precisió dels actors i la direcció escènica. La intertextualitat amb fragments d'obres de Shakespeare és exquisida. Bartís ha portat a Catalunya *La pesca* (2008) i *El box* (2011), tots dos a Temporada Alta.

Maison Mère - Partie 1 de la Tnologie des Contes Immoraux, de Phia Ménard (Marion Betriu)

Documenta 14 (Kassel), 2016 – Grec 2022

Hi havia una vegada un guerrer emmascarat. Una Atenea punk, constructora de l'extrem, en contacte amb el material. Cartró, rotlles adhesius, llances, xoc metàl·lic. Traçar, muntar, solidificar, corregir, repetir. Una lluita de Sísif contra els elements, un difícil equilibri de poder. Així comença la primera part dels *Contes immorals* de Phia Ménard, impulsora de la companyia Non Nova, de qui vam veure al Mercat de les Flors *L'après-midi d'un foehn* (2014). Convidada per la Documenta de Kassel a reflexionar sobre temes tan oberts com "Aprendre d'Atenes" i "Per un Parlament de cossos", Phia Ménard va optar per anar al país d'Europa i després a la terra dels germans Grimm que van guiar les seves actuacions cap a la forma dels contes. Xocant amb les múltiples velocitats i arranjaments de l'ultraliberalisme, amb les diferents vivències dels inclosos, exclosos i turistes, decideix construir, amb ràbia i malenconia, una trilogia formada per denúncia, insubordinació i pas a l'acte. La primera part és *Casa Mare*.

Moses und Aaron, de Romeo Castellucci (Xavier Albertí)

Opéra Bastille (París), 2015 –

Moses und Aaron és una monumental òpera inacabada d'Arnold Schönberg, nascuda com un crit contra la persecució antisemita, que van coproduir la Bastilla parisenca i el Real madrileny, en una impressionant posada en escena de Romeo Castellucci, que en aquesta producció signa la direcció d'escena, escenografia, vestuari i il·luminació. Una gran producció en què participen prop de 400 persones entre artistes i tècnics. I fins i tot un toro.

Mount Olympus, de Jan Fabre (Àlex Rigola)

Berliner Festspiele, 2015 –

Les acusacions d'assetjament sexual contra el director belga Jan Fabre van fer que el Lliure cancel·lés, el 2019, aquesta obra de 24 hores. Segons Luk Van den Dries, el projecte de Fabre “és un atac al temps”. L'acció passa entre el sempre i el mai, entre el passat i el futur. Quatre generacions sobre l'escenari. Fabre va construint les seves imatges a partir de somnis robats, un paisatge temporal que s'infla i s'encongeix. Inspirat a la cara més fosca de la tragèdia grega (Antígona, Prometeu, Èdip, Electra), després de 30 anys d'experiència Fabre observa des d'una nova perspectiva els límits del que es pot dir i mostrar a escena. Una experiència teatral en el sentit més estricte de la paraula.

Odyssey, de Bob Wilson (Juan Carlos Martel)

Teatre Nacional de Grècia (Atenes), 2012 –

La gran obra èpica de la poesia grega antiga explica la història del viatge d'Odisseu a casa després de la guerra de Troia i el que passa quan l'heroi arriba a Ítaca. És un conte transcendental que sempre ha estat el text simbòlic per excel·lència sobre l'aventura humana i les errades de l'existència en un món dur però apassionant. La trobada de Robert Wilson amb Homer va ser explosiva. La sensibilitat, la inventiva i la imaginació del gran director nord-americà ressonen amb l'esperit homèric, creant un nou llenguatge teatral fascinant, amb divuit intèrprets escollits amb cura i col·laboradors de renom internacional de Wilson. Les últimes peces de Wilson que hem vist són *Mary Said What She Said* (2019) i *Ubu* (2023).

Outwitting the Devil, d'Akram Khan (Carme Portaceli)

Colours Dance Festival (Stuttgart), 2019 -

Akram Khan explora els nostres rituals més antics enmig d'un nostre planeta en constant canvi. Inspirada en el fragment fa poc descobert de l'èpica babilònica de Guilgameix, una de les primeres obres de la literatura del món, la peça del ballari i coreògraf anglès és una èpica concentrada sobre el ritual i el record. En un paisatge de tauletes trencades i ídols caiguts, els seus sis personatges intercanvien les seves riqueses i històries restants, buscant construir els fragments de coneixements antics perduts i oblidats amb el pas del temps.

Requiem pour L., Alain Platel (Salvador Sunyer)

Berliner Festspiele, 2018 – Temporada Alta 2018

En el moment de la mort de Mozart l'any 1791, el seu famós *Rèquiem* era només un fragment, que després un alumne seu va completar. Per a la seva nova producció amb Alain Platel, el compositor Fabrizio Cassol va descobrir les parts originals i, col·laborant amb músics d'Àfrica i Europa, va desenvolupar una cerimònia musical que obre noves vies per afrontar la mort. Va sorgir un nou tipus de missa de rèquiem, que es movia entre cultures diferents i, tanmateix, convertia la música encara més en una comunicació personal entre persones i, per tant, en una mena d'acompanyament musical espiritual i animat al viatge al final de cada vida. Catorze instrumentistes i cantants d'arreu del món, reunits per a una celebració, musical, física i visual, de la fusió i el mestissatge cultural.

Sopro, Tiago Rodrigues (Salvador Sunyer)

Teatro Nacional de D. Maria II (Lisboa), 2018 – Temporada Alta 2019

Tiago Rodrigues es fixa en els homes i dones que invisibles murmuren paraules des d'una discreta caixa enmig de la boca de l'escenari: els apuntadors. Homenatge a un dels oficis més bells i antics del teatre. Sense ells i elles, allunyats dels focus de la popularitat, anònims i desconeguts, no es pot entendre la màgia de l'espectacle, la versemblança de perfecció d'actors i actrius. Rodrigues en treu una del seu refugi (l'apuntadora històrica del teatre que dirigia aleshores, el Teatro Nacional de D. Maria II de Lisboa) i la converteix en la protagonista absoluta de *Sopro*.

Sul concetto di volto nel figlio di Dio, de Romeo Castellucci

(Àlex Rigola)

Theater der Welt 2010 (Essen), 2010 – Grec 2011

Sota un gran retrat de Crist, es desenvolupa una escena trivial i dolorosa: un fill que cuida el seu pare molt vell enmig d'un atac de disenteria. Una prova impressionant de compassió, amor i solitud. Romeo Castellucci treballa aquí al cor de la imatge, que considera menys inequívoca i perillosa que el verb. I és quasi com a pintor que treballa l'escena, oferint un rostre que acompanya durant molt de temps l'espectador, com una persistència retiniana. L'italià manté distància del misticisme i la desacreditació perquè, al cap i a la fi, es tracta simplement de la imatge d'un home. Un home que s'exposa nu davant d'altres homes, que són despullats per a aquest home.

Sun & Sea, de Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė i Lina Lapelytė

(Juan Carlos Martel)

Biennal de Venècia, 2019 – Teatre Lliure, 2022

Aquesta peça teixida pels artistes lituans Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė i Lina Lapelytė ens permet entrar en un dia assolat al costat del mar. La instal·lació teatral va sorprendre el públic de la Biennal de Venècia del 2019, i va permetre que el seu equip creatiu, totalment femení, s'emportés el cobejat Lleó d'Or. Són tretze vocalistes i deu tones de sorra. Els personatges que prenen el sol ofereixen una varietat d'harmonies seductores i històries melòdiques que llisquen entre el mundà, el sinistre i el surrealista. Del tapís extens de les seves vides emergeix una penetrant exploració de la relació entre les persones i el nostre planeta, captada en una tarda en una platja concorreguda.

Transverse orientation, de Dimitris Papaioannou (Àngels Margarit)

Onassis Cultural Centre (Athenes), 2021 – Grec 2021

Del ballari i coreògraf grec Dimitris Papaioannou, hem vist en els últims anys, gràcies al Grec, *The Great Tamer* (2017), *Transverse Orientation* (2021) i *INK* (2023). Papaioannou procedeix del camp de les arts plàstiques, però es va endinsar d'una manera especialment intensa en el món de l'escena no només fent de director sinó també de coreògraf, intèrpret, creador de decorats, dissenyador de vestuari i dissenyador d'il·luminació. A *Transverse Orientation* l'artista converteix la llum en protagonista i recupera la claror de treballs anteriors, com a *Primal Matter* (2012). A partir d'aquí, aixeca un espectacle que explora la destrucció dels vells models, la creació de nous i la redescoberta posterior dels valors originals, i així ens convida a examinar la relació amb els nostres avantpassats.

Trilogía del infinito, d'Angelica Liddell (Àlex Rigola)

La Bâtie, Festival de Genève, 2015 – Temporada Alta 2018

Angelica Liddell és, sens dubte, l'artista espanyola de més projecció mundial. La *Trilogía del infinito* està formada per *Esta breve tragedia de la carne* (2015), *¿Qué haré yo con esta espada?* (2016) i *Génesis 6, 6-7* (2017). Tres obres que són una rebel·lió contra el racionalisme i neixen de l'enfrontament entre la prosa de l'Estat i el rampell de l'Esperit. Si haguéssim d'establir una línia argumental clàssica, estaríem parlant de la història d'una dona que, de la mà de les poetes Emily Dickinson i Sylvia Plath, o el caníbal i escriptor Issei Sagawa, es vol matar i matar des del seu naixement; i allibera les seves tendències homicides, els seus autèntics desitjos, a la ficció.

Triptych, de Peeping Tom (Carme Portaceli)

Nederlands Dans Theater, 2013-2017 – Grec 2020

A *Triptych: The Missing Door, The Lost Room and The Hidden Floor* diversos personatges evolucionen en espais dels quals no poden escapar. Es van posar a buscar un ideal, van marxar amb un somni i amb esperança. Ara, segueixen vagant per un misteriós i macabre laberint en el qual es perden. Els personatges viuen entre la realitat i el que imaginem, guiats per forces naturals que els porten a un destí incert. Gabriela Carrizo i Franck Chartier creen un món inquietant, fosc i tancat, típic de l'obra de Peeping Tom, alhora que posen un llenguatge únic i extrem de moviment i performance al centre de les peces. Al Grec 2020, vam poder veure *The Missing Door* i *The Lost Room*.

Una hora en la vida de Stefan Zweig, d'Antonio Tabares (Sergi Belbel)

Teatro Rosalía (La Corunya), 2011 – Sala Beckett, 2015

L'autor canari recrea, en clau de ficció, els últims moments de l'autor de *Carta d'una desconeguda*. Mentre el matrimoni Zweig prepara, amb calculada meticulositat, tots els detalls del seu suïcidi, un jueu exiliat, nouvingut d'Europa, es presenta a casa seva, al Brasil. Qui és aquest estrany i inoportú visitant? Quin n'és el secret? És realment jueu o un agent al servei dels nazis? I, sobretot, per què mostra aquest indissimulat interès per una làmina de William Blake que durant anys va pertànyer a Stefan Zweig?

Virgin Suicides, de Susanne Kennedy (Juan Carlos Martel)

Münchener Kammerspiele, 2017 –

Susanne Kennedy, una de les principals veus emergents del teatre alemany, adapta a l'escenari la popular novel·la de Jeffrey Eugenides (també convertida en una pel·lícula de Sofia Coppola). Kennedy utilitza la tècnica de la veu en off per reconstruir la història de la majoria d'edat de les cinc germanes condemnades des de la perspectiva dels homes ja adults que tamisen els seus records i lluiten per recompondre els detalls que van portar les Lisbon a la mort. El públic comparteix la mirada voyeurista dels homes i s'embarca mentalment en el seu viatge pel camí de la memòria. Aquesta coproducció de Volksbühne i Münchener Kammerspiele segueix l'estructura del *Llibre tibetà dels morts* i incorpora textos del psicòleg nord-americà i guru de l' LSD Timothy Leary.

El triomf de la forma

Grans tendències del teatre europeu contemporani

El teatre contemporani és porós com una esponja: assumeix els canvis tecnològics, s'adapta als nous corrents artístics, al pensament, i els filtra per vessar-los damunt l'escena, sense oblidar que és un art amb una tradició de més de 2.500 anys d'història. Michel Foucault diu a *Les paraules i les coses*, tanmateix, que el teatre va ser l'últim art que va entrar en la modernitat, més concretament, en l'abstracció. I és, possiblement, l'únic ritual que ens queda com a societat contemporània: el fet d'accedir a un espai normalment tancat, asseure's en una butaca, restar en silenci i disposar-se a contemplar una ficció que representen persones com nosaltres transvestits en personatges. Però el teatre contemporani fa almenys 50 anys que evoluciona i avui dia tenim al nostre abast tota mena de teatre, amb expressions dominants, d'altres d'emergents, amb la forma com a epicentre. No es tracta de què dius, sinó de com ho dius.

Teatre documental

És segurament la tendència que més ha evolucionat i més ens ha impressionat en els últims anys, gràcies a la feina del suís Milo Rau. Aquí, a Barcelona, tenim dues de les companyies internacionals que millor ha aixecat documents escènics de gran poder visual, l'Agrupació Señor Serrano i AzkonaToloz. Tant l'un com els altres regiren la història recent per oferir-nos testimonis, sovint reals, servits amb una estètica avantguardista. I amb la política com a punt zero, sempre amb un discurs ideològic molt potent. No ens oblidem d'esmentar els madrilenys La Trisura. A nivell textual tenim, a casa, Esteve Soler. I, a fora, Lucy Prebble.

Teatre irregular/interferències

Seguint la denominació brossiana per al teatre més experimental, potser el que beu de més bandes, el que no té un punt de partida clar i diàfan, sinó que sorgeix de la imaginació més descarada, tenim un teatre que mescla text, moviment i contemporaneïtat, amb espectacles multidisciplinars, xocs visuals i estètics. A Europa, és amb el teatre documental, la tendència més a l'alça, preeminent als festivals i, sobretot, a Bèlgica, França i Ale-

manya. A Avinyó, l'anomenen *interferències*. Parlem de companyies com la catalana El Conde de Torrefiel i la belga Peeping Tom, del coreògraf belga Jan Fabre, o de la companyia de Rodrigo García Carnicería Teatro.

Teatre de l'experiència

Un exemple recent del que denominem teatre de l'experiència el trobem en un *Living with the lights on*, vist el novembre de 2017 al Lliure, en el qual l'actor anglès Marck Lockyer ens explicava la seva relació amb la bipolaritat. El jo, doncs, al centre de la creació escènica, com a contrapartida teatral a la dominant autoficció literària, on l'autor esdevé protagonista. A nivell europeu, qui millor ha explorat els terrenys de l'experiència és la companyia belga Needcompany, que sempre incorpora les vivències pròpies de la tropa en els seus muntatges. Angélica Liddell també és un exponent vital, ja que la seva obra és la seva vida. Roger Bernat se situa per fora (busca l'experiència de l'espectador), però sense allunyar-se de la seva pròpia experiència, tot i que es belluga a la perfecció entre aquest corrent i el teatre documental. Fabrice Murgia i Helena Tornero són dos dramaturgs que podríem incloure aquí.

Teatre del despullament

Àlex Rigola està portant a terme una nova revolució teatral, potser enguada a primers del segle XXI per l'argentí Daniel Veronese, comparable a la que va protagonitzar Peter Brook fa 50 anys, en la qual forma i fons es fonen en espectacles on desapareix l'artifici per plantar-nos al davant intèrprets de carn i ossos que donen vida a textos clàssics. És una evolució del minimalisme, però sense l'estètica minimalista de netedat monàstica. Requereix dramaturgies mil·limètriques, recolliment i un treball d'actors de vida o mort, ja que tot és tan feble, tan fràgil, que una espurna pot fer saltar el castell. Assumeix la humanitat del teatre.

Teatre cinematogràfic

El teatre visual per excel·lència, el que aprofita millor el que ens ha regalat més de cent anys d'imatges en moviment i la tecnologia escènica actual. El gran artista del gènere és, sens dubte, el quebequès Robert LePage, capaç d'introduir-nos en obres que són deliris visuals, experiències cinematogràfiques en viu. L'argentí Mariano Pensotti, l'anglès Simon McBurney, la brasilera Christiane Jatahy i l'australià Simon Stone, cadascú dins la seva singularitat, més artesanals, més íntims, també ens ofereixen obres estereoscòpiques.

Teatre èpic-operístic

En aquest terreny se situen els més grans del moment, també els més ben pagats, potser els hereus contemporanis del teatre grec, dels grans amfiteatres, amb espectacles totals, que fan servir totes les eines disponibles per sacsejar-nos, més a prop del pop que del rock i sense oblidar-se de la direcció d'actors, dels detalls que fan teatre el teatre. Profunds i melancòlics, musicals i operístics, posseïdors d'un important *background* cultural, èpics, són els grans herois del teatre del segle XXI: l'holandès Ivo Van Hove, l'anglesa Katie Mitchell, l'alemany Frank Castorf, el català Calixto Bieito, el suís Christoph Marthaler i el libanès Wajdi Mouawad.

Antinaturalisme

Aquest és el teatre que va marcar els anys 90 i que va néixer a Anglaterra, amb noms com Sarah Kane i Mark Ravenhill, i que una mica abans, a França, ens havia fet intuir Bernard-Marie Koltès. Teatre directe, incisiu, que explora la realitat contemporània sense complexos. Una realitat dura de pair i de mostrar. Una manera d'escriure que ha evolucionat fins al postdrama. Qui millor ha portat a escena aquest corrent és l'alemany Thomas Ostermeier amb muntatges que busquen degollar els espectadors, un a un. No es tracta de fer un retrat d'un moment, sinó de capgirar-lo.

Teatre líric

La companyia catalano-francesa Baró d'Evel, el suís James Thiérree, la belga Anne Teresa de Keesmaeker, els catalans La Veronal i el grec Dimitri Papaioannou són el més potents creadors de bellesa escènica que tenim. Sovint provinents del món del circ o de les arts plàstiques, construeixen escenes d'una capacitat de suggestió impressionant. Són els poetes del teatre contemporani, els reis de les metàfores que van directes a la part creativa del cervell, els més artesanals, els que ens fan volar amb una politja, el trot d'un cavall, una tela blanca.

Teatre d'actors

El teatre com a feina col·lectiva, nascuda del cervell d'un director que pensa per als seus actors a partir d'un text i la paraula que escoltarà l'audiència. Els Cheek by Jowl de Declan Donnellan, La Perla 29 d'Oriol Broggi, el lituà Oskaras Koršunovas, Lluís Pasqual i Xavier Albertí es troben dins aquest corrent que ha fet evolucionar el concepte d'espai buit de Peter Brook. Necessiten grans actors molt versàtils, ensinistrats

en el teatre clàssic, capaços d'estripar-lo i seguir unes pautes molt marcades. Teatre de llibreta i de laboratori, de treball intel·lectual intens a la sala d'assaig.

Teatre comunitari

Jerôme Bel, Xavier Le Roy i Didier Ruiz són els més brillants exponents a l'hora de crear pensant per a comunitats determinades. Fan espectacles, sempre des de la seva estètica, a partir del material creat per gent no educada en el gest, el moviment o la paraula. Poden ser adolescents del Raval o els treballadors del MoMA de Nova York. Aquí se l'anomena sovint teatre inclusiu i gaudim d'una companyia de Banyoles, Escenaris Especials, capitanejada per la dramaturga Clàudia Cedó, que treballa amb persones en risc d'exclusió social.

Teatre físic

L'experiència del cos amb el text com a disparador i el moviment com a mitjà d'expressió, això són, cadascú en el seu terreny, els escocesos Frantic Assembly, la belga Miet Warlop i els anglesos DV8. Constructors d'històries que fereixen, que foraden. Bàsicament es tracta de dotar de significat els moviments, d'oferir contingut, més enllà de l'abstracció. Són els semiòlegs de l'escena, molt crítics amb la societat contemporània i els més visceral, ja que fan passar pel cos dolor i bellesa, immensitat i petitesa.

Teatre literari

La literatura, la novel·la, no queda al marge, sinó que és el centre, d'allà on sorgeix el pensament i la creació artística, des d'on es pensa l'escena amb tots els elements que el teatre d'avui posa al seu abast. Estem parlant del belga Guy Cassiers i del francès Julien Gosselin, que compten amb una trajectòria marcada per l'aixecament d'obres a partir de la narrativa dels segles XX i XXI. Peces frontals, discursives, on els intèrprets i l'escena es col·loquen en dos plans, sovint disgregats. Per complicada que sembli de representar una novel·la, ells no tenen por d'afrontar-la, de Joyce a Houellebecq.

La imparable expansió del circ contemporani al món

Per Marcel Barrera

En l'essència del circ contemporani hi ha la recerca de noves expressions artístiques a través de la fusió de les arts i la reinvençió del llenguatge del cos i del moviment. França en va ser pionera als anys 70, però al llarg d'aquestes cinc dècades s'ha anat expandint per molts racons del planeta i països com Austràlia, Canadà o Bèlgica ja disposen d'un heterogeni panorama de companyies i centres de creació. Als països bàltics i nord d'Europa es viu un període especialment dolç, i a la Xina el circ contemporani tot just comença a treure el cap. De manera inequívoca, el fenomen no té aturador. Veiem-ho.

França

Encara és molt influent, tot i que ja no és l'únic model de referència. Palanca del circ contemporani arreu, França disposa de prestigioses escoles i catorze pols nacionals de circ que participen en la renovació de les formes artístiques. També és l'epicentre de dos projectes que impulsen l'aparició de joves talents a Europa (CircusNext) i la producció d'espectacles (Circostrada). El 2020 va tancar una de les icones del circ contemporani, Cirque Plume, com ja van fer Cirque Aligre i Les Arts Sauts, companyia revelació dels anys 90 alguns membres de la qual han creat CirkVOST. Es tracta d'una companyia de trapezi i pròxima a les danses urbanes i del hip-hop, cada vegada més en contacte amb el circ.

D'altra banda, formacions nascudes a finals dels anys 80 continuen amb un alt nivell creatiu i renovant-se. És el cas de Rasposo, un referent que combina arts plàstiques, cinema i literatura que té nova directora: Marie Molliens. Altres companyies referents com Aïtal o Akoreakro acaben d'estrenar nous espectacles. L'aposta per la creació i l'autoria fa que s'hagi de parlar de múltiples estètiques. Els últims anys han irromput moltes formacions que estan obrint nou camins, com Subliminati Corporation, Loup pour l'homme, Cirque sans nom o Theatre d'un jour. Algunes companyies ofereixen espectacles amb cavalls. A banda dels més coneguts

com l'històric Zingaro o Baró d'Evel Cirk, també hi ha EquiNote o Cirque Centaure. I en la línia d'apostar per temes actuals, hi ha en marxa una peculiar proposta sobre maternitat que protagonitzen cinc dones embarassades: *Me, Mother: Cirque, Scène et Maternité*, de Culture en Mouvements.

Bèlgica

Viu un bon moment. Brussel·les disposa d'un centre internacional de creació de les arts circenses, l'Espace Catastrophe, que va començar a funcionar el 1995 i és un dels principals centres internacionals de creació de circ contemporani. Està en marxa el projecte de construcció d'un espai nou per satisfer les creixents necessitats de creació, innovació i desenvolupament del circ. Cirk à Koekelberg –així s'anomena la nova fàbrica de creació i formació de les arts circenses– tindrà 3.000 metres quadrats amb un gran espai per a l'exhibició. D'altra banda, la prestigiosa escola ESAC (École Supérieure des Arts du Cirque) disposa d'un nou espai al Campus CERIA d'Anderlecht. De Bèlgica també estan emergint moltes companyies que actuaran aviat per Itàlia i França, com Back Pocket, Carré Curieux, Cie la Scie du Bourgeon, Cie. Menteuses, Gaël Santisteva, Piergiorgio Milano, Poivre Rose o Claudio Stellato. També destaquen els casos de Marta Torrents, artista multidisciplinar catalana resident a Bèlgica que gira amb *Brut*, i Alexander Vantournhout, artista de Flandes que després del seu impactant solo *Aneckxander*, que es va veure al Grec Festival 2016, va estrenar el 2018 l'impactant *Red Haired Men*, que inclou màgia i ventrillòquia.

Canadà

Companyies populars com Cirque du Soleil, Cirque Éloize i Les 7 doigts de la Main conviuen amb altres menys conegudes a Europa com el surrealista Cirque Eos, Cirque Alfonse –l'estiu de 2017 va actuar per primer cop a Europa i també es va veure al Grec Festival– o Machine de Cirque, creada el 2013, que tot i la seva joventut ja compta amb molta projecció internacional. És destacable l'estratègia de Cirque du Soleil, que els últims anys ha creat un repertori d'espectacles i acaba d'anunciar amb el reclam *The Return of an Icon* una nova versió del muntatge *Alegria*, que es va estrenar l'any 2019. Paral·lelament, segueix amb els espectacles de personatges populars que tan bé li han funcionat, i després dels dedicats als Beatles (*Love*) i Michael Jackson (*One*), també es va atrevir amb un muntatge dedicat a la vida de Messi. Les 7 doigts de la Main, per la seva banda, està en ple creixement i van obrir fa uns anys un centre de produc-

ció. També destaquen artistes, la majoria d'ells vinculats d'alguna manera a les grans companyies, com l'equilibrista i director Samuel Tréteault, la parella Duo Symbiose, els malabaristes Emile Carey i Patrick Léonard, o la companyia Barcode.

Estats Units

Amb poca tradició de circ contemporani, va traient el cap a través de les companyies que surten del Center Circus de San Francisco (Califòrnia), escola codirigida per la companyia The Pickle Family Circus, pioners del circ contemporani als EUA. També recentment ha irromput amb força Circus 1903 –circ d'estètica tradicional que l'any passat va aterrar per primer cop a Europa–, l'avantguardista Lucent Dossier Experience o Cirque Mechanics, considerat com la major contribució al circ nord-americà des del Cirque du Soleil.

Països Bàltics i nord d'Europa

És un eix important i segurament la zona on el circ contemporani creix amb més força. Alguns països han creat la xarxa Baltic Nordic Circus Network (BNCN) per promoure la cooperació i l'estructuració del sector. A Noruega hi ha dos actors importants, Sirkunst i Cirkus Xanti. A més, a les companyies amb pedigrí com la sueca Cirkus Cirkör, la finlandesa-francesa Circo Aéreo o les suïsses Starlight i Circus Monti, aquestes dues últimes amb carpa, s'hi han de sumar noves propostes com Race Horse (Finlàndia) o Henrik & Louise (Suècia), entre d'altres.

Àsia

A la Xina continental, el 2018 és segurament el punt de partida del circ contemporani, ja que s'estrena la primera producció i se celebra a Pequín i Xangai la primera edició d'un festival de nou circ. També apareixen noves propostes, algunes d'independents, com el Future Circus Lab de Kaohsiung (Xina), i d'altres com el Taipei Arts Festival, a Taiwan, que compta amb suport institucional i promou col·laboracions amb Europa.

Austràlia

És un dels bressols del circ contemporani, junt amb França. Els seus referents més històrics són Circo Flying Fruit Fly i Circus Oz, companyia molt poc convencional amb un fort component visual i humorístic que, després de 40 anys, segueix com a referent i actuant pels cinc continents. Un dels seus últims espectacles és *Model Citizens*, una reflexió sobre

alguns mites de la vida moderna. Darrerament també ha obert una nova etapa sota la direcció artística de Rob Tannion, prestigiós artista d'origen australià que ha desenvolupat part de la seva carrera al Circo Price de Madrid. El segon puntal és una formació que va néixer a Brisbane el 1987 com a companyia de carrer amb el nom de Rock 'n' Roll Circus, però a partir del 2004 passa a denominar-se Circa i es converteix, de la mà de Yaron Lifschitz, en un dels referents mundials del circ contemporani, amb espectacles que han viatjat per tot el món i coneixem bé perquè han estat al Grec Festival, com *Opus* i *Beyond*. També han estrenat *En Masse* i gira per tot el món amb *Humans*.

Àfrica

La capital d'Etiòpia, Addis Abeba, s'ha convertit en els darrers anys en l'epicentre de les arts del circ a l'Àfrica. Allà s'hi organitza l'African Circus Arts Festival, on s'ha presentat el treball de companyies punteres: Fekate Circus (Etiòpia), Marionetas gigantes (Moçambic), el circ urbà Colokolo (Marroc), Sarakasi Trust (Kenya), Tinafan (Guinea) o Zip Zap Circus School (Sud-àfrica).

Llatinoamèrica

Molt lligada al folklore i a les tradicions. El circ contemporani és present sobretot en tres països: Argentina, Brasil i Colòmbia. A diferència d'Europa, la seva activitat ha anat sempre de la mà del circ tradicional. Circolombia, amb el ball com un dels eixos de treball, és una de les companyies més internacionals i sobresortints, juntament amb Circo Zanni (Brasil) –unió de diverses companyies per fer espectacles de nova creació–, Crescer e Viver (Brasil), Intrépida Trupe (Brasil), Circo No Ato (Brasil), La Tarumba (Perú), Cabaret Capricho (Mèxic) o Royal de Luxe (Chile). També hi és present Cíclicus, companyia catalana dirigida per l'argentí Ley Mendoza que es mou a cavall entre Catalunya i Llatinoamèrica amb espectacles de gran format.

Les arts escèniques assalten els museus

Els museus, no només de Barcelona, fa anys que alberguen espectacles escènics. I no tan sols com a escenaris, sinó com a espais on el teatre, la dansa i la circ troben indrets per expandir-se i dialogar amb les arts plàstiques. Els espectadors segur que recorden algunes intervencions memorables com la de Boris Charmatz al MACBA, la de Quim Bigas a la Fundació Miró, la de Xavier Le Roy a la Fundació Tàpies o el *Sonoma* de La Veronal que es va estrenar al MNAC durant el Grec 2020.

Rimini Protokoll

Urban Nature porta un subtítol força esclaridor: “Una pel·lícula transitable de Rimini Protokoll”. I és que el trio alemany format per Helgard Haug, Stefan Kaegi i Daniel Wetzel va crear un espectacle total al CCCB, seguint fil per randa l’ideari que els ha convertit en una de les grans companyies europees del segle XXI: fer teatre sense actors i amb el públic com a “soci” principal. Els espectadors s’introdueixen en la maqueta d’una ciutat i, guiats, coneixeran set històries de set barcelonins, des d’una dona que viu al carrer a una gran inversora de capital. Durant una hora, els visitants descobriran qui són i què amaga el lloc on viuen.

Dries Verhoeven

L’artista neerlandès Dries Verhoeven vol que l’espectador, a *Guilty landscapes*, es plantegi el seu paper davant del dolor dels altres, que diria Susan Sontag. En el que sembla un vídeo enregistrat en una zona conflictiva (Homs, Port-au-Prince, Hangzhou, Pattaya) esdevé una connexió en temps real. Mentre el visitant del Museu Nacional es mou, la persona que es troba a la pantalla li fa de mirall sense emetre cap judici moral. Verhoeven busca qüestionar l’actitud de qui mira.

Steven Cohen

Arran del confinament de la primavera de 2020, el *performer*, coreògraf i artista plàstic sud-africà resident a França va decidir revisar *iBall*, una peça estrenada el 2015 durant la qual s’introdueix en una gran bola transparent i interactua amb el públic. Ens parla de la solitud i de mantenir-se

connectat, cap cosa de les quals s'assoleix fàcilment. Aquí tot depèn de l'espectador, de com d'actiu vulgui estar. Si vol participar, mantindrà un intercanvi amb l'artista. Tots dos, artista i espectador, s'han de posar d'acord en la manera de relacionar-se i així Cohen vol reinventar els mitjans de transmissió, comunicació i intercanvi.

El Conde de Torrefiel

El Conde de Torrefiel, el 2021, estava ficat de ple en el procés de creació de la seva pròxima peça, *Una imagen interior*, que van estrenar a Viena i que va passar pel Grec 2022. Per tirar-la endavant, van plantejar quatre *ultraficcions* amb l'objectiu de portar la ficció a tal punt que es converteixi en realitat, “una cosa tan fictícia, tan falsa, tan artificial, que fins i tot compon la realitat, i la forja, i la tanca”, segons Pablo Gisbert. Al MACBA, van presentar *Ultraficción nr. 2/Los buenos modales*, que va ser la més abstracta de les quatre, ja que només és acció, moviment i soroll. Tot, a través d'una infraestructura tècnica formada per dispositius de so instal·lats en l'espai i en el cos dels intèrprets.

Irene Vicente

Irene Vicente va demanar fer *Corpus* al MNAC al Grec 2023 perquè necessitava, diu, una col·lecció com la del Museu Nacional. “Necessitava el MNAC per una qüestió de qualitat artística i qualitat de la col·lecció del museu, ja que el que faig és parlar dels grans temes de la història de l'art a través de les arts escèniques”, deia la directora. La seva proposta fa dialogar diferents obres amb els cossos d'actors i actrius instal·lats al seu costat, com un mirall contemporani. El MNAC, assegurava, “té molts visitants diaris i el 90% no sabran que hi ha allò allà dintre: la meua peça està inserida dins la col·lecció i el més maco és aquest factor sorpresa, que la gent no s'ho esperi”. *Corpus* formava part del cicle Creació i Museus i es va fer el 2022 al Museu Marès en una primera versió.

Shakespeare *decolonial* i feminista: una guia

Per Denise Duncan i Carla Rovira Pitarch. Dramaturgues

Quan ens va arribar aquesta proposta, l'objectiu era escriure sobre com cal repensar Shakespeare des d'una perspectiva feminista i *decolonial*. Hem decidit aprofitar aquest espai per elaborar una guia dels punts que ens semblen més rellevants perquè serveixi com a document iniciàtic. Si voleu repensar la vostra pràctica artística d'acord amb les necessitats de representativitat de la societat actual, esperem que aquest document us faci pensar, fins i tot que sigui una eina per posar de relleu el masclisme, el racisme, el classisme o la lgbtòfòbia que formen part de les nostres pràctiques artístiques. El teatre no està mancat de política i creiem que val la pena revisar-nos tant a nivell personal com professional.

Per què fas Shakespeare?

Llegir clàssics està bé. Llegir-los. Ara, abans de portar a escena un text de fa cinc segles, potser valdria la pena investigar si hi ha autores que parlen dels mateixos temes. Anar al cànnon no deixa de ser un exercici de recuperació d'una mirada històrica, patriarcal i probablement racista, per obra o per omissió. Dubtem que ningú més, mai, hagi parlat d'allò que t'interessa del clàssic. Bé, potser no amb la qualitat de Shakespeare... o sí? Si no s'investiga, tampoc no es pot demostrar. En tot cas, caldria evitar que muntar un clàssic sigui un exercici d'estil, de complaença a la crítica o al públic, o un exercici onanista pel teu ego artístic.

Km. 0 s. XXI

Sempre que encarem un muntatge hi ha un punt de vista, sigui el que sigui. No cal que es tracti d'una peça de teatre "polític" per tenir-lo. Et proposem que pensis quin és el teu punt de vista, el teu km. 0. Especialment per muntar Shakespeare. Se'ns ha explicat per activa i per passiva que Shakespeare és universal, que els temes que toca són transversals i que encara ens ressonen cinc segles després. Però no. La imatge de Titus matant Lavínia perquè ha perdut la virginitat avui dia seria inadmissible. Actualment se'ns fa estrany enaltir la guerra o

els nobles. Per tant, revisa els textos des del teu punt de vista actual, en comptes de perdre el temps intentant adaptar-te a un món que ja no existeix.

Revisa la teva mirada i els teus privilegis

Fes un repàs de la teva llista de privilegis, sinó, serà molt difícil ser realment crítica. Si comences per dir, per exemple: “soc una dona blanca europea, de classe mitjana-alta, criada des del catolicisme”, al moment de rellegir un clàssic podràs començar a replantejar-te per què has triat una obra, quins temes t’importen i et concerneixen dins d’aquesta i què pots aportar com a artista. Potser no n’hi ha prou per salvar Shylock a *El mercader de Venècia* amb aquell monòleg preciós quan a la resta de l’obra no se l’anomena pel seu nom (i sí que li diuen “usurer”, “gos”, “dimoni” i una llarga llista d’insults).

Llegeix i escenifica Shakespeare des d’una perspectiva interseccional

Quina visió de gènere planteja l’obra que tens entre mans? Hi ha lloc per una visió des del no binarisme? Quina és la posició de l’autor en el tema raça, classe social, etc.? Si la tesi del personatge et sembla incorrecta (com ara: “Iago m’ha fet creure que la “meva” dona és una fulana, doncs la mato però la culpa no és meva”), canvia-la; sinó, assumeix les conseqüències ètiques de la teva posició ideològica. Un Otello que mai és analitzat des de la doble variant raça / gènere acaba justificat en l’obra. Si no toques aquests temes ni els qüestionen, estàs validant la tesi exposada. Un clàssic ja es considera una “veritat” perquè ha perdurat en el temps, però això no vol dir que els seus plantejaments siguin correctes. Sigues una mica irreverent!

Personatges i Accions

La història de la literatura dramàtica ha promogut que creiem que els personatges de Shakespeare són essencials. Quants cops hem llegit allò de “Hamlet és el dubte, Otello és la gelosia”? Sembla que hi ha una essència en els personatges que és inamovible. Deixa de pensar en clau de personatge i analitza les seves accions. Posem, per exemple, l’escena del convent de Hamlet: pensa com Hamlet tracta Ofèlia. El motiu de Hamlet (la venjança per l’assassinat del seu pare a mans del seu oncle) fa que el protagonista sigui directament o indirecta responsable de la mort de quasi tots els seus personatges. Mira els personatges, –tots, no només els protagonistes– pensant què fan i no qui són. I, et convidem a dir-los-hi que no tot val.

Pensa en el teu públic

Pensa que el teu públic està compost per persones diverses. Persones que s'identifiquen de manera diversa, persones amb ideologies diferents. Vivim en una societat masclista, racista i classista. Però també feminista, antiracista i anticlassista. Posa't les "ulleres liles" tant com ho pot fer el públic que vingui a veure la teva obra. Hi haurà persones que valoraran la teva proposta artística en tant que ètica també. Pot ser també que odiïn la teva obra per un comentari masclista o una actitud racista del teu espectacle. Tingues-nos en compte.

Si vols ser shakespeariana, sigues revolucionària!

Shakespeare era un revolucionari. Parlava de temes que altres no tractaven, construïa discursos des de llocs diversos, des de personatges poc habituals (que si un negre, que si un esguerrat, que si una dona "dolenta"). Així, el que és realment revolucionari és trobar el símil en l'actualitat i parlar des d'aquí. Quina seria l'Ofèlia dels nostres dies? Quina la nostra Julieta, quin seria el seu conflicte en la història? Acabarien mortes? Si El Bard va revolucionar amb la seva mirada l'escena del segle XVI, caldria fer justícia al seu esperit: sigues atrevida. Total, al clàssic tal com és, és fàcil tornar-hi: el trobaràs a la biblioteca.

Talla, esborra, reescriu

Els textos de Shakespeare no són sagrats. Arrisca't. Edita tant com necessitis. Si hi ha frases pertorbadores, treu-les. No et perseguirà cap plataforma de drets d'autor perquè hagi retocat el text. Shakespeare va morir el 1616. No vindrà a reclamar res.

Llença't amb un càsting diferent

Vivim en una societat diversa, amb identitats molt més complexes que fa quatre segles, seria interessant representar-les en escena. Julieta no té perquè ser una noia blanca normativa de menys de 60 quilos. Fes un càsting no tradicional, busca un repartiment que necessiti segones i terceres lectures del públic.

No maquillis la teva adaptació

Posar a Ricard III en un prostíbul NO és adaptar-lo si el discurs es manté intacte. Un Otello raper és un intent cutre d'actualització si l'únic que canvia és que porta texans per sota del cul. Si el discurs és el mateix, només li estem passant una capa de pintura pseudomoderna al clàssic... i la pintura es pot esquerdar a la primera mirada crítica.

El cànon

Estaria bé, i llencem la proposta aquí, fer recerca sobre autors del s. XVI. Si d'entrada creiem que l'època elisabetiana és molt interessant per la literatura dramàtica, per què no adaptar textos de dones d'aquella època? Existeixen?

Per altra banda, hi ha traductores més enllà de l'Oliva, el Sagarra o el Sellent. És més, partint de la base que una traducció sempre és una adaptació, segurament hi ha persones que tenen una mirada 'decolonial' i feminista a l'hora de traduir. Pensa-hi!

La mirada poscolonial

Una reacció a la invisibilitat

Per Isaias Fanlo. Acadèmic i investigador

El món en què vivim ha estat modelat, al llarg de la història, per les expansions colonials de les nacions d'Occident, i per la creació de diferents estats en els territoris subjugats a aquests imperis. Els nous estats nascuts a l'Amèrica Llatina primer i, de manera més recent, a l'Àfrica i el Carib, van haver de plantejar-se què fer amb aquest llegat imperial, com superar-lo i com vertebrar una història pròpia i genuïna, sense caure en l'oblit. D'altra banda, la resistència, per part de les antigues metròpolis, a incorporar relats a l'imaginari global que no fossin el seu (relats dissidents, subalterns) ha acabat generant una dinàmica de privilegis i d'oblits. La mirada poscolonial suposa una reacció, des de l'àmbit del pensament i de l'acadèmia, a la invisibilitat d'aquestes persones. La premissa és clara: les seves històries també mereixen ser escoltades.

El pensament poscolonial es formula en tant que reacció al discursos ideològics que volen invisibilitzar el desenvolupament desigual dels pobles, les nacions i les comunitats no-hegemòniques. La seva emergència coincideix, lògicament, amb el final de la guerra freda, i per tant, amb el col·lapse de l'estructura binària que enfrontava capitalisme i comunisme. Homi K. Bhabha n'aventura una definició encertada: “La crítica poscolonial analitza la força desigual i desequilibrada de les manifestacions culturals vinculades a la lluita per tenir autoritat política i social en l'ordre del món modern. Les perspectives poscoloniales sorgeixen del testimoni colonial dels països del tercer món i dels discursos de les ‘minories’ dins de les divisions geopolítiques d'est i oest, de nord i sud.” (*The Location of Culture*, p. 171)

La literatura poscolonial fa un pas endavant

El poscolonialisme qüestiona la mirada eurocèntrica, que havia limitat, tradicionalment, el seu espectre d'anàlisi a les cultures occidentals – i que, en conseqüència, no li havia atorgat validesa a altres tradicions. En el cas de les lletres, aquest canvi de paradigma s'ha concretat en una major

diversitat en el mercat literari, i també en la necessitat de canviar l'acadèmia: per exemple, molts departaments d'anglès dels Estats Units han passat a dir-se “de lletres anglòfones” per incorporar autors i autores que escriuen en anglès des d'espais no centrals, com ara l'Índia o determinats països de l'Àfrica.

Les veus subalternes comencen a ser escoltades. Fins i tot uns premis tan tradicionals com els Nobel han començat a tenir en compta partir dels anys 80 (tot coincidint, i no per casualitat, amb l'auge dels estudis poscoloniais), escriptors nascuts a l'Àfrica (com ara Naguib Mahfuz, 1988; Nadine Gordimer, 1991; o J. M. Coetzee, 2003), a la Xina (Gao Xinjian, 2000; i Mo Yan, 2012), i també escriptores i escriptors racialitzats (Wole Soyinka, 1986; Toni Morrison, 1993). V. S. Naipaul mereix una menció apart. Nascut a Trinitat i Tobago i d'origens hindús, va rebre el Premi Nobel de Literatura l'any 2001. Una part destacada de la seva obra s'endinsa en paisatges i recupera històries silenciades de països africans i, especialment, del Carib, i ha estat considerada com una de les anàlisis més punyents de les despulles del món colonial. Tanmateix, tot sigui dit, algunes veus importants dels estudis poscoloniais, com ara Edward Said, van criticar Naipaul per haver fet un retrat fred, despietat, i fins i tot amb clixés eurocènrics, de l'Àfrica.

Un altre nom important de la literatura poscolonial és l'escriptora britànica Zadie Smith, que a novel·les com *Dents blanques* s'endinsa, amb una mirada híbrida entre el naturalisme i la fantasia, en un Londres multicultural a través de la seva protagonista, Irie Jones, filla d'un britànic i una jamaicana. Hanif Kureishi o Salman Rushdie són altres noms coneguts que han traslladat la mirada poscolonial al centre de l'escena literària.

Teatre poscolonial contra els discursos hegemònics

A Catalunya tenim un deute considerable amb tradicions teatrals que desplacen la mirada dels espais geosocials del subjecte normatiu. En el nostre país, la presència de veus subalternes és poc habitual - i no n'hi ha prou amb l'èxit de les obres de Wajdi Mouawad que, tot i adreçar d'una manera crítica la manera com Occident veu la masculinitat àrab com una amenaça, i qüestionar el paper de fotògrafs i periodistes occidentals a l'hora d'escriure un relat de l'Orient Mitjà, ho fa, estilísticament, amb peces que es nodreixen de la tragèdia clàssica, entre d'altres. Caldria destacar, però, el nom de la dramaturga Helena Tornero, que

a partir d'una estada al camp de refugiats de Nea Kavala (Grècia) en el marc del projecte Paramythádes, ha recollit testimonis de refugiats i ha treballat conjuntament amb aquestes persones per donar-les una veu escènica. Part de la feina es va fer palesa en l'espectacle *Kalimat (Paraules)*, representat a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya a finals de 2016, i també a *El futur* (Sala Petita, març-abril de 2019).

La mirada poscolonial no només proporciona un relat vàlid per als pobles emancipats, sinó que estableix interseccions amb altres tipus de narratives nacionals, culturals i socials. Dit d'una altra manera, el teatre poscolonial no només ens mostra històries que no coneixem i que ens són alienes, sinó que també fa que ens plantejem el nostre posicionament envers el món, des de quin punt de privilegi observem les coses, i quines històries s'escapen al relat hegemònic. Per exemple, no fa tant, el Court Theatre de Chicago va fer una producció memorable de l'obra sud-africana *Sizwe Banzi is Dead*, una peça d'Athold Fugard, construïda a partir d'improvisacions amb dos actors. *Sizwe Banzi* denuncia com l'apartheid es capaç de devastar la dignitat humana. Avui dia, gairebé cinquanta anys més tard de la seva estrena, la peça s'ha convertit en una denúncia de l'opressió dels col·lectius privilegiats sobre els discriminats, no només a Sud-àfrica, sinó també, com funcionava en el cas de Chicago, de les dinàmiques de privilegi i opressió entre les comunitats blanca i negra.

La terminologia i el desafiament de les perspectives hegemòniques del pensament poscolonial ens han estat molt útils a l'hora de vertebrar un discurs rigorós sobre, per exemple, els subjectes racialitzats dins el teatre català. Encara hi ha molta feina a fer, però: tenim un ventall amplíssim de textos no-occidentals que val la pena portar a l'escena d'aquest país, i resten, també, moltes preguntes que podem fer-nos com a societat dalt dels escenaris. Penso que, com a gent de cultura, és el nostre deure, i la nostra responsabilitat d'obrir-nos a relats subalterns, i a aprendre'n de les seves històries emocionants i diferents.

Al cap i a la fi, no podem negar que habitem un món poscolonial, on les persones van d'un lloc a l'altre (massa sovint, fugint de la guerra i la misèria) i les seves històries es nodreixen d'altres històries, es modifiquen a partir de vivències globals i de fluxos migratoris. Edward Said afirma que avui dia és estrany trobar persones amb una sola nacionalitat. La frontera és un concepte anacrònic i, al mateix temps, extremadament

vigent, perquè ha mutat en altres tipus de l·lindars, com ara el digital: la societat de vigilància i de control ha trobat, sembla ser, una manera perversa i esfereïdora de sobreviure. La mirada poscolonial, en aquest sentit, ens dona les armes discursives necessàries per entendre aquest món, per qüestionar els posicionaments hegemònics i per formular, des de la cultura, el pensament i l'activisme, una resistència.



Amèrica

Un mapa teatral d'Amèrica Llatina (a través de Temporada Alta)

Des dels primers anys del segle XXI, Temporada Alta s'ha convertit en el principal aparador del teatre llatinoamericà no sols a Catalunya, sinó a Europa. Fins al punt que la relació entre el certamen gironí i el subcontinent és d'anada i tornada, ja que fa més d'una dècada que Temporada Alta, en col·laboració amb diferents sales locals, celebra edicions a Buenos Aires, Montevideo i Lima durant l'estiu austral (febrer). Narcís Puig, adjunt a la direcció artística del festival, ens explica com és el teatre llatinoamericà a través del que ha portat a Girona i Salt i el que ha vist en els seus nombrosos viatges. Fem una recorregut de milers de quilòmetres, de la Patagònia al Río Grande.

Argentina

Aquí va començar tot, quan Salvador Sunyer, director i fundador del festival, va convidar-hi Javier Daulte. Va ser l'any 2003, quan el director i dramaturg argentí va anar-hi a fer un curs i va muntar el projecte *4Dòptic*, que estrenaria aquí abans que a Buenos Aires amb un repartiment català. Després vindrien Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Mariano Pensotti, Romina Paula, Mauricio Kartún, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir... La qüestió és que Temporada Alta va arribar a organitzar una setmana argentina el 2007, en la qual Daulte va ajudar Sunyer a posar fil a l'agulla i va presentar-hi *Nunca estuviste tan adorable*, al costat de *De mal en peor*, de Bartís, *Espía a una mujer que se mata*, de Veronese, i *La omisión de la familia Coleman*, de Tolcachir. Quatre fites. Quatre grans obres de quatre directors molt diferents.

Puig recorda la revolució que va suposar l'entrada del teatre argentí a Catalunya, com "una generació d'actors assumia que les coses es feien com deia Daulte". És a dir, un teatre on l'autor i el director són la mateixa persona, on hi ha "un text que ho uneix tot" i uns intèrprets amb una veritat escènica inigualable. D'aleshores ençà, els vincles s'han estret molt. Puig, però, reconeix que els falta portar les noves generacions, la de Romina Paula i Federico León, on hi tindriem, per exemple, Mariano Tenconi, un autor que el 2023 va escriure *La dona fantasma* per a les T de Teatre.

Uruguai

“És un país molt petit, però té a Sergio Blanco, que és un dels millors dramaturgs del món”, explica Puig. El primer espectacle uruguaià que va arribar a Temporada Alta va ser *Mi muñequita*, de Gabriel Calderón que, amb Blanco, és integrant del grup Complot. A banda d’ells dos, també ha passat per Girona Roberto Suárez. Però Blanco, gran impulsor de l’autoficció teatral, és, diu Puig, un dels clàssics del festival al costat del belga Guy Cassiers i el lituà Oskaras Koršunovas.

El teatre uruguaià és molt semblant a l’argentí, tot i que amb menys recursos públics i privats. Però gaudir d’una figura estel·lar com Blanco, que resideix a França, i que té un segell propi, fa que la rellevància del país a nivell europeu sigui molt gran.

Xile

A Santiago se celebra cada any el que és potser el festival més important de Sud-amèrica, Santiago a Mil. I això, assegura Puig, marca molt la trajectòria del teatre xilè contemporani. Tanmateix, són tres els noms que han passat per Temporada Alta que hem de tenir en compte: Teatro Cinema (van ser al Grec 2016), Guillermo Calderón i Pablo Larraín. Puig recorda, sobretot, *Villa + Discurso*, de Calderón, una peça on surten tots els fantasmes de la dictadura d’Augusto Pinochet. Només text i tres grans actrius en escena.

Bolívia, Paraguai i Veneçuela

Per a Puig són regions inexplorades, on “el teatre beu molt del folklore” i ells, dedicats a les propostes contemporànies, no hi han entrat.

Perú

Tot i portar uns anys fent Temporada Alta Lima, encara no ha arribat a Girona i Salt cap producció d’aquest país sud-americà. Segons Puig, hi ha dues línies clares: la que surt del cantó més tradicional i una altra de teatre físic que, tot i que han passejat per Buenos Aires i Montevideo, no han portat a Catalunya. Destaca, especialment, la Compañía Teatro Físico. Serà Perú *the next big thing*? Puig creu que Lima és una ciutat “en ebullició” i remarca que estan convidant molta gent de fora, a banda de tenir un festival a Lima, el FAE, que s’està fent un nom.

Brasil

El gegant sud-americà és un continent a part. Amb un gran dinamisme teatral, molts noms, tant en dansa com en teatre, “i una mirada més contemporània que la majoria de països llatinoamericans”. L’artista brasilera per excel·lència a Temporada Alta és Christiane Jatahy, una dona que va aterrar-hi el 2013 amb una versió de la *La senyoreta Júlia* que tenia dues maneres de veure-la: com una obra de teatre convencional o a través de la pel·lícula en directe que la directora filmava. D’aleshores ençà, així com creixia el seu prestigi europeu, amb estrenes a tot arreu, de París a Zuric, la de Rio de Janeiro ha esdevingut també una peça clau de Temporada Alta.

De dansa contemporània, per Girona i Salt ha passat Grupo Corpo, una companyia de Belo Horizonte que ha treballat colze a colze amb els grans músics brasilers, com Gilberto Gil i Lenine, així com introduint en el seu llenguatge compositors universals com Chopin, Strauss i Brahms.

Colòmbia

“El teatre colombià bevia molt de la tradició, però tenir a casa un festival tan potent com el de Bogotà ha fet que es modernitzi”, apunta Puig. Per Temporada Alta hem vist La Congregación Teatro, el 2017, amb *Carmargo*, la història d’un dels assassins en sèrie més temuts d’Amèrica Llatina. I tenen a l’agenda els veterans Mapa Teatro i els més nous La Maldita Vanidad. Dues maneres de fer teatre pròpies que estan aconseguint entrar en els grans festivals europeus.

Mèxic

“Amb l’Argentina, Mèxic és un dels països que té un teatre més variat, amb un teatre privat i comercial molt potents i tot un món de companyies petites molt bones, honestes, de feina artesanal”, assegura Puig. Els primers mexicans a aterrar a Girona van ser els Teatro Línea Sombra, companyia que més tard ha tingut força recorregut a casa nostra, a FiraTàrrega i a Barcelona. Després vindria una altra tropa que és també un clàssic del certamen, Largatijas Tiradas al Sol que, amb el *Tula* de 2019, han portat fins a vuit obres a Temporada Alta. “De cap altra companyia del món hem fet tres espectacles en un any”, confessa Puig. Va ser el 2016, quan van presentar *Tijuana, Veracruz, nos estamos desforestando, o como extrañar Xalapa* i *Santiago Amoukalli*. Poca broma. El seu és un teatre que beu de la ficció documental, molt lligada a la història de Mèxic i a la pròpia biografia de la companyia.

Una altra companyia a destacar són Los Colochos, que el 2017 va fer una versió de *Macbeth* a partir de la revolució mexicana, *Mendoza*. I no ens oblidem de Shaday Larios i Microscopía, que el 2016 va estrenar *Primer álbum* amb Jomi Oligor i Xavier Bobés, i el 2019 van oferir *La melancolía del turista* amb els germans Oligor.

Cuba

I ens faltava Cuba, país que és culturalment molt important, però que, a nivell teatral, no ens ha ofert res destacable. Puig diu que reben molta informació de l'illa caribenya, però, “més enllà dels grans espectacles per a guiris, fan poca cosa moderna”.

Margarida Xirgu a Llatinoamèrica, un exili dolorosament brillant

Per Teresa Ferré

Si hi ha un català que ha deixat petjada al món escènic llatinoamericà no és cap altre que Margarida Xirgu, una actriu que el cop d'estat de Franco la va agafar de gira per Amèrica Llatina. Aleshores, forçada, es va haver d'establir al Con Sud, entre Santiago de Xile, Buenos Aires i Uruguai. Encara la recorden.

El gener de 1936, quan Margarida Xirgu ja era l'ama i senyora de l'escena d'arreu d'Espanya i una estrella reconeguda internacionalment, empenia gira cap a Llatinoamèrica després d'haver estrenat *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca el desembre anterior a Barcelona amb èxit aclaparador. Era la quarta vegada que l'actriu visitava el continent, on havia debutat el 1913.

La gira començà a ritme frenètic. El dia 14 de febrer la Compañía Dramàtica Española Margarita Xirgu, amb direcció artística de Cipriano Rivas Cheriff, debutà al Teatro Principal de la Comedia de l'Havana amb *La dama boba* i el 2 d'abril ho feia al Teatro Nacional de la capital cubana. El repertori, marca de la casa, era una barreja de dramaturgs contemporanis i consagrats a més de teatre universal i clàssic espanyol. A Cuba oferí obres de Lorca, Alejandro Casona, Jacinto Benavente, Georg Kaise, Luigi Pirandello i Lope de Vega en una cartellera que canviava constantment al ritme de tres funcions diàries.

Mentre assaboria l'èxit i els elogis de la crítica, Xirgu va patir la primera devastació personal: Josep Arnall, el seu marit, moria el 23 de març. Sense esma, va suspendre les funcions momentàniament, fins que va reaccionar i tornà a l'escenari per refugiar-se i també per la responsabilitat davant una companyia de trenta persones. El següent país en gira fou Mèxic. Abans d'arribar a la capital la companyia interpretà *Fuente Ovejuna* en algunes ciutats i el 18 d'abril Xirgu estrenà *Yerma* al Teatro Bellas Artes de Ciutat de Mèxic.

El director artístic de la companyia havia decidit tornar a Espanya després del triomf del Front Popular i l'actriu continuà amb els compromisos professionals, estrenant per primer cop a Amèrica *Nuestra Natacha* el 12 de juny al Teatro Arheu de Ciutat de Mèxic i esperant l'arribada de García Lorca per gaudir de les representacions de la seva obra. Però s'interposà el cop d'estat feixista i el 18 d'agost el poeta fou assassinat. Nou cop de dolor per a l'actriu que cercà consol a l'escenari, on sempre recordà i reivindicà el seu amic.

Després de les funcions mexicanes, la companyia continuà triomfant a Colòmbia, Perú i Xile i emprengué rumb a l'Argentina on el 4 de maig de 1937 estrenà *Doña Rosita la soltera* al Teatro Odeón, el mateix del seu debut llatinoamericà de 1913. En aquell context Xirgu era símbol de llibertat i defensa de la República i hagué de patir els intents de boicot dels partidaris franquistes a l'Argentina, que van trobar en l'actriu Lola Membrives la seva abanderada. Aquells mesos la companyia també visità Montevideo i tornà a l'Argentina en gira interior i posteriorment a Buenos Aires per finalitzar l'any estrenant *Cantata a la memoria de García Lorca* d'Alfonso Reyes, on totes les actrius, amb Xirgu al capdavant, van lluir de dol rigorós.

L'impuls immediat era tornar a casa. Ho comunicà via telegrama al Consejo Central del Teatro, la resposta del qual la convidava a desistir i se li recalava que els seus èxits no eren només artístics sinó que era "representante de la España que lucha por su integridad." Xirgu no milità mai a cap partit polític, però sempre es va mantenir fidel al govern republicà lleialment constituït en declaracions públiques i signant manifestos, i mai renuncià a la seva catalanitat ni a l'amor que sentia per la seva cultura i llengua materna. També organitzà funcions benèfiques per a nens que patien la guerra i va fer donatius per a les víctimes del feixisme.

A principis de 1938 va protagonitzar la versió cinematogràfica de *Bodas de sangre* dirigida per l'argentí Edmundo Guibourg i un cop finalitzat el rodatge reaparegué al Teatro Odeón amb *Fuenteovejuna*, *La malquerida* i *Prohibido suicidarse en primavera*, entre d'altres. L'activitat teatral de la companyia era incessant i a més de representar les obres de Lorca constantment, no deixà en cap moment de fer la seva aportació a l'hora de decidir el repertori. Així, al Teatre Smart de Buenos Aires, hi representà per primer cop, entre altres, obres com *Intermezzo* de Jean Giraudoux, *Angélica* de Léo Ferrero o *Hamlet* amb una versió de María Lejárraga.

La desfeta republicana i l'inici de la II Guerra Mundial, a més de la posterior repressió franquista contra la seva persona, van transformar la gira brillant en exili sense retorn. El 1939 s'instal·là a Xile i s'allunyà temporalment dels escenaris. Dos anys més tard es casà amb Miquel Ortín, actor i administrador de la companyia amb qui es coneixien i havien treballat des del 1908.

Aquell 1941 encetà una nova faceta, la de docent, en fundar l'Escuela de Arte Dramático del Teatro Municipal de Santiago de Xile. A recer de l'escola també dirigi i interpretà autors clàssics universals i contemporanis xilens. L'activitat de l'artista durant la dècada dels 40 fou infatigable: treballà a cavall entre Santiago de Xile, Montevideo i Buenos Aires fins convertir-se en referent de la història teatral de les tres repúbliques. Fidel a la seva manera d'entendre l'escena, Xirgu seguia renovant repertori amb títols, intèrprets i autors autòctons.

Entre la seva intensa activitat cal esmentar la col·laboració amb el teatre SODRE de Montevideo on el 6 d'agost de 1943 representà la *Numancia* de Cervantes-Alberti que s'havia estrenat en plena guerra a Madrid. En les diverses temporades que va fer en aquest teatre, a més de clàssics universals i obres de Lorca, hi representà autors uruguaians com Justino Zavala i Jules Superville. A Santiago de Xile debutà al Teatro Municipal amb *Mariana Pineda* el 5 de maig de 1944 i la setmana següent estrenà *El embusterio en su enredo* de l'exiliat andalús José Ricardo Morales.

A Buenos Aires, a més de les peces lorquianes, estrenà quatre textos que la crítica aplaudí de manera especial i marcaren una fita més en una carrera basada en la qualitat i l'esforç. Durant el 1944 s'estrenaren *El adefesio*, de Rafael Alberti, i *La dama del alba*, d'Alejandro Casona; i el 8 de març de 1945, *La Casa de Bernarda Alba*, l'obra pòstuma que el poeta li havia escrit expressament. Quatre anys més tard, la seva trajectòria va fer un gir inesperat. El 27 de maig presentà *El malentendido* d'Albert Camus, l'obra fou prohibida pel govern de Perón i la policia clausurà el teatre. La Xirgu, sense dubtar-ho, va desfer la companyia i se'n tornà a Santiago de Xile decebuda i plantejant-se fins i tot deixar el teatre.

Per sort el mateix 1949 fou convidada des de l'Uruguai per dirigir la recent creada Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) i la Comèdia Nacional, fundada dos anys abans. Xirgu revolucionà per sempre

més el panorama escènic del país com a docent, directora i intèrpret. De les tres facetes, la més novedosa i segurament desconeguda és la de la docència.

L'accés a l'escola que actualment porta el seu nom era per prova d'admissió, les places limitades i el pla d'estudis tenia un preparatori i tres cursos. Dels 19 professors, Xirgu feia les classes d'art escènic de segon i tercer curs. La seva aspiració com a directora del centre era oferir una formació integral des d'un punt de vista intel·lectual ampli, que no fos específicament restringit al teatre. Del seu mestratge van sorgir-ne intèrprets tan importants com Estela Castro, Juan Jones, Dumas Lerena, Estela Medina, Orlando Tocce i molts altres.

A més de la pràctica escènica i la tècnica i passió pel vers, aconsellava els alumnes que tinguessin en compte l'època on transcorria l'obra. També, com arreu on havia treballat, insistia que calia valorar els textos i els dramaturgs autòctons i que tots els gèneres eren dignes de ser portats a escena.. A banda del curs, Xirgu programava als alumnes lectures dramatitzades i convidava personalitats del món de l'escena internacional a fer conferències i cursos especialitzats.

En paral·lel a l'activitat acadèmica l'actriu dirigia els espectacles de la Comedia Nacional. Xirgu celebrà els cinquanta anys a l'escenari el 1956 coincidint amb el centenari del Teatro Solís i la desena temporada de la Comedia Nacional. La plenitud professional i vital, però, no era completa, ja que les ganes de tornar a Catalunya cada cop eren més grans i no era possible. A més, el gener de 1957 dimití de l'EMAD en solidaritat amb la Comissió de Teatres Municipals, l'òrgan que l'havia contractada, que veia amenaçada la seva independència del poder polític.

Lluny de retirar-se, l'actriu continuà treballant durant una dècada més sobretot a l'Argentina, Uruguai, Xile i Mèxic. Aquella gira començada el gener de 1936 no tenia fi i l'exili esdevingué perpetu, ja que el 1969 La Xirgu va morir a Montevideo sense haver pogut complir el somni d'abraçar de nou la seva família.

Timbre 4

O com es crea un petit gran teatre

Corria el 2001 i l'Argentina estava a punt de caure en l'abisme polític, econòmic i social. Claudio Tolcachir, però, tenia 26 anys, volia muntar un cabaret i cap teatre li deixava fer-lo com ell volia. Així que va trobar un local al carrer Boedo 640, lluny de Corrientes (el Broadway de Buenos Aires) i dels barris teatrers, com San Telmo, Abasto o Palermo. I va néixer Timbre 4, un dels principals pols creatius teatrals no només de l'Argentina, sinó de tota Amèrica Llatina, amb gires que recorren Europa. Timbre 4 és un lloc especial, forjat per gent que estima el teatre. S'hi respira bon ambient. El mateix Tolcachir ens explica què és Timbre 4, d'on ve, on és i cap a on va.

‘Jamón del Diablo’

L'obra cabaretera basada en els contes de Roberto Arlt es deia *Jamón del Diablo*. La va aixecar el mateix Tolcachir, que va involucrar-hi Lautaro Perotti, Tamara Kiper i Diego Faturos, primers socis de Timbre 4. Més tard, dos alumnes seus, Jonathan Zak i Maxime Seugé s'afegirien a la cooperativa. Aquella obra va estar quatre anys en cartell, ocupant un espai per a 50 espectadors.

“Em vaig formar com a actor, però em vaig adonar aviat com seria la vida de l'actor: molt passiva. I això no funcionava en la meua personalitat. Per això vaig decidir dirigir. I d'aquí, Timbre 4”, explica Tolcachir, que, en el moment de l'estrena del cabaret arltià estava fent d'actor al costat de la gran Norma Leandro a la zona de Corrientes. Inaugurar un teatre no estava entre les seves prioritats, però *Jamón del Diablo* el va portar per aquest camí.

‘La omisión de la familia Coleman’

I el 2005 va arribar *La omisión de la familia Coleman*, la peça que va catapultar de manera definitiva el teatre i el seu director. Encara ara la fan, gairebé quinze anys després. Aleshores van veure que Timbre 4 no seria una flor d'estiu, que el local que havien llogat per muntar *Jamón del Diablo* podia anar més enllà. “No teníem el projecte de fer un teatre, sinó que la idea va anar creixent amb el temps”, apunta Tolcachir.

Una antiga fàbrica de cadires

En aquests més de 20 anys de vida de Timbre 4 no tot han estat flors i violes. Tenien un veí que els denunciava dia sí, dia també. Per això van llogar el passadís contigu a la sala i, més tard, van descobrir, a l'altra banda del carrer, una antiga fàbrica de cadires, que acabaria sent la sala principal, amb capacitat per a 150 espectadors. Tolcachir, aleshores, dirigia *Agost a Corrientes*, cosa que li va permetre invertir diners i esforços per reformar l'espai: van estar tres anys d'obres. Més tard, encara en van obrir un altre, molt petit, per portar a terme projectes experimentals.

L'escola

Tolcachir té, diu, una capacitat pedagògica innata. "Als 17 anys, a l'Institut, un professor em va posar com a ajudant i anava de classe en classe ensenyant els meus companys a fer teatre", recorda. Els diumenges al matí, mentre d'altres nois i noies dormien la mona, ell s'ajuntava amb d'altres a la plaça per assajar. No és estrany, doncs, que Timbre 4 compti també amb una escola de teatre, on els socis passen el llegat als joves. "Va arribar un moment en què vèiem que estàvem sis mesos a l'any fora, viatjant, i ens vam haver d'adaptar i confiar el teatre i l'escola a gent molt bona que hi era quan nosaltres érem a l'estranger", afegix Tolcachir.

El funcionament

Timbre 4 funciona com una cooperativa. I quan cedeixen la sala a una altra companyia, cosa que passa sovint, els poden deixar diners per aixecar l'obra, que més tard els hi tornen. A més, cada repartiment forma una cooperativa. "Quan vaig començar amb això del teatre et deien que no hi viuria mai, cosa que veia com a inacceptable, i ens vam trencar molt les banyes per aconseguir que tots visquéssim de la nostra vocació", indica Tolcachir. La cooperativa els ofereix claredat en la informació: "Ens ha ajudat a estar gairebé vint anys junts".

Un teatre com a lloc de trobada

"No soc pare de res, però vaig obrir un espai nou i m'he trobat amb molta gent i he aconseguit que el teatre sigui un lloc on tothom pugui desenvolupar-se", diu Tolcachir. "M'agrada el teatre, però encara m'agrada més inventar coses que no existeixen", afegix. I primer va ser Timbre 4 i després, amb Narcís Puig, el festival Temporada Alta a Buenos Aires. Ha anat tan bé (és al febrer) que el Festival Internacional de Buenos Aires va decidir, fins a 2024, fer-los la competència al gener.

Gabriel Calderón

Ricard III, tradició i interpretació

Història d'un senglar, Grec 2020

Gabriel Calderón (Montevideo, 1982) admira Bernhard i Shakespeare. No sabem per quin ordre. El vam descobrir el 2008 quan va portar a Temporada Alta *Mi muñequita* i el 2018 ens va sorprendre amb *Que rebentin a els actors* al TNC. Al programa De Grec a Grec sorgit arran de la pandèmia de covid de 2020, va estrenar *Història d'un senglar (o alguna cosa de Ricard)* a Temporada Alta, un monòleg interpretat per Joan Carreras en el qual dona nova vida al personatge de Ricard III, el dolent de manual creat per Shakespeare. El 2024 ha tingut el privilegi de ser la primera obra en català que es veu al Festival d'Avinyó.

Ricard III, una icona

“L’origen d’aquest text no neix d’un interès particular, sinó que va ser un encàrrec. Tenia un actor a qui jo apreciava molt i a qui volia fer-li un monòleg. I ell volia fer de Ricard III. I aquesta és la idea original, la de l’actor buscant el seu projecte. Podia entendre això, que Ricard III fos un personatge de Shakespeare que els actors volen fer. És clar que Shakespeare és molt ric en això: Macbeth, Hamlet, el rei Lear... Fins i tot Caliban, Pròsper, Puck... Però Ricard III és una icona i un lloc comú, del dolent, del dolent intel·ligent, seductor”.

L’oportunitat

“Per a un actor, aquesta obra vol dir tot això. No és fer només un personatge, que és algú que no existeix, de qui no podem veure una foto. És una oportunitat, una responsabilitat”.

El senglar

“El senglar, al principi, estava insinuat, perquè és l’animal heràldic de la casa dels York: un senglar blanc. És un animal que no és molt bell, que és salvatge i perillós. Hi havien diverses analogies molt properes que em permetien treballar amb el senglar. També hi era aquesta tradició,

l'animal impression, a partir de la qual alguns actors trien un animal per treballar els seus personatges... Jo no anava a explicar la història de Ricard III, que ja està explicada, sinó la d'aquest animal, que vol ser rei, i la de l'actor, que és el rei de l'escena i que té alguna cosa de salvatge, de lleig, que quan és ferit es torna perillós”.

L'original

“És una reelaboració. Així és com crec que s'han d'agafar els clàssics. Els clàssics ja estan fets i s'han fet moltes vegades. L'autor ha de posar alguna cosa o molt de si mateix quan fa un clàssic. Per ser redundat, fins i tot parasitari de la tradició, no té gaire sentit enfrontar-se a un clàssic. Estàs obligat a elaborar. La meua té diversos eixos. L'un és la contenció, assumir que un actor pot fer-ho tot, pot contenir en la seva ànima tot el poder de l'obra de shakespeareiana. Una altra és que nosaltres podem entendre perfectament tots els llaços de poder que estan en l'obra, traduint les morts, els enganys, les traïcions, a les jerarquies de l'escena, que n'hi ha. El director té una jerarquia, i l'actriu, les productores... Jo podia reelaborar una mena de palimpsest, reescriure, sobre l'obra de Shakespeare, la història de l'actor que fa de Ricard III”.

De Shakespeare a Bernhard

“Soc un gran admirador dels textos de Bernhard. Són textos que respiren un ritme i una intensitat que m'agraden molt. A les *Tres dramolettes*, Peymann li diu a Bernhard: ‘Per una vegada, posi tot el seu fàstic en el text, no només la meitat’. Aquest eco em turmenta i em sedueix”.

L'actor

“Dirigeixo aquesta obra com en dirigeixo d'altres, amb molta alegria, amb l'alegria de compartir un projecte. Sobretot en aquests temps que no ens permeten estar junts gaire estona. Estar en una sala d'assaig hores amb un actor tractant de descobrir els mecanismes misteriosos de l'escena, per a mi és un honor i un privilegi. Són coses que es diuen així com així, però no es viuen així com així. Qui les viu, les comprèn. Hi ha molta contundència... Abans de treballar amb en Joan em vaig entrevistar amb ell, ja que era important caure'ns bé, ja que havíem de passar molt de temps junts. Ens divertim molt: és molt divertit, molt talentós i té una energia descomunal”.

En contra de l'actor

“Tinc molt més en contra de la resta dels rols. Desitjo que es quedi un actor en escena i que els foti fora tots. No tinc res en contra dels dramaturgs i en l'obra els dic “monjos foscos de la paraula”, “mercaders de l'aire”. No tinc res en contra dels directors i les directores i els dic “ximpls i estúpids”. No tinc res en contra dels grans actors i els dic que simplement tenen una carrera per haver romàs temps en un sistema que no els fa fora. Ni contra els productors, de qui depenc, fins i tot emocionalment, i en l'obra els dic “ploramiques”... No és que sigui jo, però en escriure l'obra en primera persona, com un actor que és la metàfora o la analogia de Ricard III, havia de treure la foscor, havia de ser verí, havia de transformar-se a poc a poc en el fang del ressentiment. Margarida Xirgu parlava de les mirades obliqües de teatre”.

Shakespeare avui

“Shakespeare és un alliberament. Veure com Shakespeare escrivia, els mecanismes que oferia per fer poesia. I veure que la poesia hi és per moure el drama. Són grans lliçons... Avui un no s'enfronta a aquell Ricard III del *First Folio* del 1600, s'enfronta a quatre segles de cultura, a diverses tradicions teatrals que l'han representat. Al cinema, a la literatura, a l'acadèmia. És riquesa. Com a creador, veus que Shakespeare és molt solidari”.

Lola Arias:

“Ningú no està preparat per a la guerra”

Campo minado, Grec 2019 / *Los días afuera*, Grec 2024

Lola Arias és una artista argentina diferent a la que coneixem a Barcelona. Centrada en el teatre documental, la seva obra s'ha vist a tot arreu, de Buenos Aires a Londres. A Barcelona es va presentar amb *Mi vida después* a l'enyorat Radicals Lliure, fa més d'una dècada. El 2018, al festival de cinema L'Alternativa, vam poder veure *Teatro de guerra*, un film inspirat en el seu treball *Campo minado*, que va arribar a nosaltres al Grec 2019.

Com et vas interessar per la Guerra de les Malvines?

Abans de *Campo minado* vaig fer *Mi vida después*, un espectacle amb personatges molt diferents que parlava de l'última dictadura argentina (1976-83): tots eren o fills desapareguts o fills d'oficials d'intel·ligència. Allà hi sortia, de manera lateral, la Guerra de les Malvines (1982), pel que va suposar com a final de la dictadura. El 2013, em van convidar a Londres per participar en una exposició que es deia *Després de la guerra* i vaig presentar-hi un treball audiovisual fet amb militars argentins que van ser a les Malvines i que ara són metges, cantants d'òpera... I aleshores, em vaig preguntar: quins són els records dels anglesos? I vaig pensar que podria fer que, argentins i anglesos, reconstruïssin plegats els records de la guerra.

Els teus actors no són professionals.

És una obra amb música, vídeo... No només hi ha persones que expliquen coses. Són gent de debò, però fas la mateixa feina que faries amb actors professionals. El més bonic va ser que van crear una banda, una banda de veterans del rock. És molt fort veure'ls fer música: necessitaven trobar un idioma comú, ja que cap d'ells parla la llengua de l'altre... L'últim tema de la peça el van compondre plegats, amb les preguntes que els agradaria traslladar al públic.

La Guerra de les Malvines va ser més un trauma per als argentins que per als anglesos?

Jo també tenia aquest prejudici, ja que a l'Argentina és una guerra que va passar al final de la dictadura i que els soldats que hi van anar eren de lleva, no professionals, que no estaven gaire preparats. Però quan vaig començar a parlar amb els soldats de l'altre bàndol, tot i que professionals, veus que ningú no està preparat per a la guerra, que té efectes irreversibles en tothom, encara que, des de 1914, no ha passat un sol any en què el Regne Unit no participés en alguna guerra. A més, les Malvines van confirmar Margaret Thatcher, que aleshores va engegar el desmantellament de l'estat del benestar britànic.

Com vas trobar els soldats?

A través dels llibres i associacions de veterans. Des del principi vaig notar molta reticència cap al projecte, fins i tot des de les institucions culturals. A més, has de tenir en compte que els militars parlen d'ells mateixos sempre en primera persona del plural. No tenen subjectivitat, i parlar en primera persona del singular els és molt difícil.

Em sembla que ets una creadora argentina diferent de la que hem vist a Barcelona.

Em vaig formar en la ficció, als tallers de Daniel Veronese, Ricardo Bartís... Mariano Pensotti va ser company meu en molts d'aquests llocs. No soc gaire diferent d'ells, si tenim en compte la manera singular de produir del teatre argentí, on els artistes són artistes en un sentit ample. No són només directors. O només dramaturgs. Tots venim de l'escena *underground* i hem pogut tirar endavant gràcies al suport internacional que hem trobat.

Christiane Jatahy:

“El jove Hamlet té un comportament una mica femení”

Hamlet. En el plec dels temps, Grec 2024

La directora carioca Christiane Jatahy és una vella coneguda dels escenaris catalans, des que el 2013 va presentar una versió de *La senyoreta Júlia* al Temporada Alta. Ha estat sis vegades al certamen gironí, l'última de les quals va ser el 2022 amb *Depois do silêncio*. Barcelona, però, és una ciutat molt important per a ella, ja que forma part de la seva educació sentimental. S'estrena al Grec amb un muntatge del qual, a París, tothom n'ha parlat: una versió de *Hamlet* que va posar de llarg a l'Odéon - Théâtre de l'Europe la primavera de 2024.

Per què *Hamlet*?

Tinc una relació molt estreta amb aquesta obra. L'he estudiada, l'he treballada molt. Vaig treballar-la un temps amb un amic que en va fer un muntatge. El vaig ajudar en la dramaturgia. I m'encanta, perquè té moltes possibilitats i parla de moltes coses. Parla de nosaltres. Per això Lacan i Freud la van estudiar tant. I estructura el pensament de moltes de les coses que m'agraden del teatre.

Abans havies treballat *Macbeth*.

Sí, dues vegades. Quan començo amb un autor, m'interessa buscar-ne més coses. I, és clar, Shakespeare és Shakespeare... Tot això és abans de fer *Hamlet*. Quan penso de fer-la, necessito un punt de vista que sempre té a veure amb com parlo jo a través d'aquesta obra. Ara mateix té un subtítol: *Hamlet. En els plecs del temps*. És *Hamlet*, però n'és una versió. M'interessava treballar la hipòtesi de què passa si Hamlet es desperta un dia i és una dona.

Un Hamlet que és una mica l'Orlando de Virginia Woolf, oi?

Sí, en té molt, de l'Orlando. Hi ha cites de Woolf dins la peça.

Per què li has canviat el gènere?

El jove Hamlet té un comportament una mica femení. En el sentit que dubta. No és l'home d'abans, el de les obres de Shakespeare, que no tenien dubtes, que havien d'actuar. M'interessava aprofundir en la idea que fos una dona madura: com seria una dona que hagués de repetir la història i hagués de lluitar contra el sistema de Claudi, violent, que també és dins seu. Com reaccionarà? Què farà? Hi ha una frase que es repeteix a l'obra: "és necessari ser cruel per ser just?".

Has hagut de canviar moltes coses de l'obra per feminitzar Hamlet?

No ha calgut. Per a mi és una figura molt andrògina. Alhora, és una dona. El representa una actriu i, per tant, la part femenina ve sola. El que m'interessava és que tingués el sentiment del que és femení.

Per què hi ha poques dones que hagin dirigit un Shakespeare?

No ho sé. Hi ha dones que fan coses... No tinc la resposta. Són obres en què la part masculina és molt forta, el patriarcat és arreu i has de lluitar amb moltes coses per tirar-la endavant. Alhora, és un clàssic i em dona la llibertat per dialogar amb ella i canviar-la.

Quan entra *Orlando* en el teu *Hamlet*?

Entra amb l'experiència de Hamlet i, sobretot, amb la reflexió d'Ofèlia. Penso que Ofèlia és un personatge que ha canviat molt: és la llavor de la revolta, encara que l'acció passi per Hamlet. Ofèlia sempre és la dona de la submissió, de la no acció, que l'únic que pot fer és morir. És això el que he canviat. Ella canvia la seva vida. I, en una obra, quan canvis un personatge, obligues els altres a canviar.

A La màquina Hamlet, de Heiner Müller, Ofèlia es venja.

He fet servir els textos de Müller, també. Hi ha un moment de *La màquina Hamlet* en què Hamlet troba Ofèlia a la riba d'un riu, i ella li pregunta: "Vols devorar el meu cor?". I ell li respon: "Vull ser una dona". Aquí, en aquesta frase, hi és tot el meu *Hamlet*.

De quina manera has introduït el llenguatge audiovisual, tan característic dels teus muntatges, en una peça tan teatral com *Hamlet*?

La fantasmagoria hi és molt present. És una peça que parla molt d'això, de l'inconscient i dels fantasmes. I no només del fantasma del pare sinó de tots els fantasmes que habiten al cap de Hamlet. Hi ha un dol,

a l'obra, que no es viu, però que jo he decidit que hi fos present a través del cinema. Són imatges produïdes, cinematogràfiques. Hi ha una relació hologràfica, com si els cossos del funeral del pare, de tots aquests morts que té la peça, compartissin un espai.

Quina relació mantens amb les teves primeres obres, com aquelles *Les tres germanes* que vam veure al Temporada Alta el 2014 amb el títol *E se elas fossem para Moscou*?

Hi ha un ADN que sempre es troba en la meua feina: la recerca en el treball dels actors, com entrar en un clàssic que ve amb la memòria del passat i pensar-lo des del present, un punt de vista que busca mirar l'obra des de la perspectiva de les dones que l'habiten. *Les tres germanes* era tot això. I *Hamlet*, també. Perquè no només importa aquest Hamlet femení sinó també Ofèlia i Gertrudis. Aquest trio femení em recorda molt el de *Les tres germanes*. A més, les relacions de les dones no són socials sinó visceral. Una intimitat compartida on no es distingeix un cos d'un altre.

Ets l'artista associada de l'Odéon - Théâtre de l'Europe. Quina importància ha tingut això en la teua carrera?

Ja en fa vuit anys. També soc artista associada a Le Centquatre, a París. Tot això és molt important, perquè, a través d'aquest suport, he pogut desenvolupar la meua recerca. No seria l'artista que soc. Hauria anat per altres camins. Però he tingut la possibilitat de poder anar més lluny, gràcies al suport i al temps. A més, com que soc una artista que ve del Brasil, on hi ha moments en què la cultura no té cap suport i d'altres en què en té una mica, per a mi és un privilegi.

Quina relació mantens amb el teu país? Aquest *Hamlet* és en francès.

Sempre treballo amb dues llengües. I aquí també, no amb el portuguès del Brasil sinó amb el de Portugal: Ofèlia i Poloni estan representats per dos actors portuguesos. Volia mantenir el portuguès i m'interessava que tots dos no fossin del centre d'Europa i que Ofèlia fos estrangera, no d'un país llunyà, colonitzat, sinó d'un país que és a la punta d'Europa... Brasil es troba en tot el que faig, pel que soc. Tot l'equip creatiu és brasiler, tenim una idea de companyia, són gent amb qui fa quinze anys que treballo.

Serà el teu debut a Barcelona, oi? Sempre t'hem vist al Temporada Alta.

Sí, serà el meu primer cop al Grec. M'estimo molt el Temporada Alta: són molt importants per a mi. Però Barcelona forma part de la meua història. Hi vaig viure un temps; vaig estudiar a la Sala Beckett. El primer cop que vaig anar a Europa va ser per Barcelona. Recordo passejar pels seus carrers i plorar. També vaig veure moltes coses al Teatre Lliure!

Hi ha poques directores de la teva generació. Com t'ha afectat, això?

Sempre he portat a sobre la marca de ser dona i brasilera. No m'ha deixat mai. De vegades, ve abans de tot. Et miren, parlen de tu i el primer que veuen és una dona brasilera. Què hauria passat si hagués estat un home europeu? Sempre has de vèncer aquesta imatge. Ara tot sembla més fàcil, perquè s'han obert els espais a les dones. Però abans, sovint, era estrany estar asseguda en una taula amb molta gent i ser jo l'única dona. Sabia que havia d'esforçar-me més que els altres, sabia que havia de fer més per demostrar que tenia el dret de ser allà, en aquella taula. Sempre hem de fer una mica més.

De Broadway a Suzan-Lori Parks

Una radiografia teatral de Nova York

Per Edgar Costa / Nova York

The B-Side, The Wooster Group, Grec 2022

Tot aquell que posa el peu per primera vegada a Nova York, sigui amant del teatre o no, probablement té intenció de veure un musical de Broadway. Aquesta avinguda que creua Manhattan trencant la quadrícula de carrers i avingudes és símbol d'espectacle i va ser cap a 1890 quan múltiples teatres es van començar a ubicar al voltant de Times Square, en el punt on Broadway es creua amb la 7a avinguda. Avui són 40 les sales entre els carrers 40 i 54 que il·luminen i atrauen mirades per convertir aquest enclavament de Manhattan en un reclam turístic. El teatre dona feina a 89.000 persones a la ciutat i mou uns 14 milions de dòlars en entrades cada any.

A Nova York els dòlars són el motor de tot plegat, i l'art no s'escapa de la màquina de fer diners, convertint les grandíssimes produccions de Broadway en un gran negoci. Tot i això, el teatre musical que avui triomfa a la ciutat té una trajectòria completament diferent dels drames i les comèdies sorgits en petits grups d'improvisació, transformats després en escoles d'interpretació, moltes d'elles basades en influències europees i russes que avui viuen amenaçades per un agressiu mercat immobiliari i financer que ho transforma tot.

Els teatres de Nova York, durant la meitat dels anys 1700, atreïen una clientela seduïda per la prostitució que es practicava sota la vista grossa de la corrupta policia. Més tard, arribaria el boom teatral de la mà de la bombeta elèctrica a principis de 1900, quan els locals que conformaven el theater distric van començar a col·locar cartells brillants amb llums blanques formant el gran camí blanc (*"the great white way"*). El poten-

cial publicitari que van descobrir en la bombeta elèctrica es va convertir en un ràpid aliat dels teatres però també en un element que transmetia seguretat a l'hora que permetia que anar a veure una obra es convertís en una activitat atractiva per a un sector de públic més ampli.

Quan el so va arribar al cinema, molts van començar a témer que les pel·lícules li prendrien l'audiència, a la indústria del teatre. L'escena va saber sobreviure i capejar dificultats com l'impacte de la Segona Guerra Mundial o la Gran Depressió, on la gent no es podia permetre com abans anar al teatre, cosa que va fer caure el nombre d'espectadors i va empènyer alguns negocis a tancar o a molts actors a provar sort a Hollywood.

The Living Theatre

Les dificultats sempre s'han transformat en oportunitats de crear a Nova York, i allò del “qui triomfa aquí pot fer-ho a qualsevol lloc” és especialment vàlid en el món de l'espectacle, on no només talents sorgits a Nova York han conquerit escenaris d'arreu sinó moviments i formes de treball amb segell novaiorquès han influït a tot el món. Als anys 50 sorgien alternatives imaginatives al teatre comercial, com The Living Theatre, que va tenir un paper fonamental en la innovació del teatre com a trencament de paradigmes de la creació teatral occidental dins un escenari contracultural. El seu teatre revolucionari va suposar persecució i al costat de les dificultats d'operar una empresa única i experimental dins d'un establiment cultural mal equipat per acceptar-ho va portar al tancament per part de les autoritats de tots els locals del The Living Theater de Nova York.

A mitjans dels anys 60, la companyia va començar una nova vida com a grup nòmada. A Europa, es van convertir en col·lectius, vivint i treballant junts cap a la creació d'una nova forma d'actuació no fictícia basada en el compromís polític i físic de l'actor de fer servir el teatre com a mitjà per impulsar el canvi social.

El teatre a Nova York sempre ha viscut una lluita constant per superar dificultats. Els anys 70 començaven complicats per al districte del teatre i en general per a tota la ciutat. L'epicentre del crim i la prostitució s'ubicava a Times Square i la inseguretat s'apoderava de la zona. Eren els *anys daurats* de la prostitució i les drogues. Circulava un pamflet

durant l'època que deia: “No estigueu al carrer després de les 6 de la tarda”. L'escenari no ho posava fàcil i les dificultats financeres compliaven la supervivència dels teatres.

Wooster Group

Mentre Broadway caminava cap al teatre de masses i els musicals d'èxit, l'Off Broadway s'obria a l'experimentació donant peu a iniciatives com la del Wooster Group. Una sèrie de produccions independents sorgides a finals dels anys 70 que catapultaven les carreres de molts actors, formalment convertint-se en el Wooster Group al al número 33 de Wooster street, al barri de Soho. En algun lloc entre el teatre i el cinema, entre la memòria i allo que és efímer, sorgia un col·lectiu que interactuava amb altres llenguatges incorporats en els seus muntatges. Fundat l'any 1975 per Willem Dafoe i Elisabeth LeCompte, van començar a crear peces farcides de contradiccions que es resistien a l'anàlisi. La companyia, des que es va crear, ha estat estimada a la vegada que mal entesa per la manera com ha desmuntant obres dramàtiques del passat. Creada com una companyia sense ànim de lucre, el Wooster Group presentava un teatre experimental incorporant sovint sons i vídeos pregravats en adaptacions de clàssics com Shakespeare o Txékhov.

Teatres, esglésies o lofts del West Side s'omplien d'experiments informals. Avantguardes que obrien les portes a propostes conceptuals com les de Robert Wilson, qui més lligat a l'estètica que a la ideologia, començava a oferir un teatre en sintonia amb el trencament dels avantguardistes d'inicis de segle xx. Wilson va aconseguir desenvolupar tècniques que transformarien l'escena, apellant a la capacitat sensorial de l'espectador mitjançant la il·luminació i múltiples llenguatges com la dansa. La juxtaposició de diferents llenguatges artístics on el moviment és l'element clau.

Una de les noves tendències en la vasta galàxia de l'entreteniment en directe de Nova York és el teatre immersiu. Des de l'èxit de 2011 *Sleep no more*, produït per la companyia britànica Punchdrunk, que permetia a audiències emmascarades escollir la seva pròpia aventura, el teatre i les productores han estat intentant captar l'emoció de l'imprevist i la participació total. Cada vegada més propostes aposten per trencar la barrera entre l'espectador i l'obra, i alguns espectacles immersius creen escenaris personalitzats, un a un, per a audiències individuals

en habitacions tancades, altres propostes animen a perdre's en un grup en espais amplis.

Teatre afroamericà

Mentre Lin Manuel Miranda és el nom de moda en l'àmbit dels musicals i *Hamilton* segueix sent la més gran sensació dels darrers 15 anys a Broadway, Suzan-Lori Parks s'ha alçat com la veu més destacada de la dramaturgia nord-americana contemporània. Després de convertir-se en la primera dramaturga afroamericana en rebre el premi Pulitzer en drama amb la seva obra *Topdog/underdog*, *The New York Times* l'ha considerada com la millor peça dels últims 25 anys. Històries d'opressió racial i divisions en un entorn capitalista que ofereixen una visió d'una societat postracial on la lògica del sistema és desplaçada per la lògica de l'individu. Aquí és on la Nova York del nostre temps demostra la seva essència diferenciada i posa en escena propostes inspirades en moviments artístics negres i revoltes postmodernes en les quals Parks concentra i esculpeix obres provocadores que emfatitzen les preocupacions i identitat afroamericanes.

Nova York sempre ha sabut ser un focus d'atracció per a creadors i artistes, i tot i que avui dia sembla que hagi perdut part de la seva essència, seguim trobant amagats, per exemple en locals de Brooklyn, ànimes creatives que experimenten en nous escenaris. El constant bullici de la ciutat més gran dels Estats Units no només prové de les llums de Broadway, la creen també l'herència bohèmia del West Village, els ritmes subterranis de Harlem, el fan possible els artistes vinguts de tots els països i disciplines que se senten atrets per Manhattan per seguir els seus somnis. I encara que a primera vista pugui semblar que l'avantguarda teatral s'ha retirat de Nova York, una mirada més atenta pot mostrar que s'ha diversificat, alterat i renovat. No sempre és visible des de Nova York, perquè Nova York ja no és l'únic focus per a l'experimentació teatral, l'avantguarda és a tot arreu.

Huppert-Wilson: una relació virtuosa

Mary said what she said, Grec 2019

Ell és nord-americà. Ella, francesa. Els separa un oceà. Però això no ha estat un obstacle perquè Robert Wilson i Isabelle Huppert hagin construït una de les relacions escèniques més virtuoses que s'han produït a Occident en els últims 30 anys.: des d'aquell *Orlando* de 1993, on per primera vegada van treballar plegats, fins a *Mary said what she said*, que va passar per Barcelona al Grec 2019.

Coneixença

Huppert ha explicat que va conèixer Wilson el 1972 a l'Iran, al festival d'arts escèniques de Xiraz. Ella hi era amb una companyia amateur i hi feia una obra inspirada en Kafka. Ell presentava *KA MOUNTAIN*, una cosa “boja” que durava set dies i set nits. Eren els temps dels espectacles excessius. Un any abans, Peter Brook hi havia fet *Orghast*, amb la col·laboració de Ted Hughes. El teatre estava canviant. A Xiraz, Huppert diu que, quan acabaven les seves funcions, ella i els seus companys pujaven a la muntanya a veure l'espectacle impossible de Wilson. “Estàvem subjugats, com en un somni, cosa que no és il·lògica quan mires això tota la nit tapada sota una manta”, ha dit l'actriu. “Un record indeleble”, afegeix.

Molts anys més tard, en un sopar amb amics, Wilson, que ja treballava molt més a Europa que als EUA, s'hi va presentar i allà tenia Huppert tot esperant-lo. Ella ja era una intèrpret consolidada, que havia guanyat un BAFTA a l'actriu revelació o el premi a la millor actriu a Canes, que havia treballat al cinema amb Jean-Luc Goddard, Claude Chabrol, Maurice Pialat o Michael Cimino. Wilson busca una actriu francesa per fer d'*Orlando*, el personatge de Virginia Woolf que neix home i un bon dia esdevé dona, després d'estrenar la versió alemanya a Hamburg.

El debut

Orlando es va estrenar el 9 de maig de 1993 al Théâtre Vidy-Lausanne. Ella tenia 40 anys. Ell, 52. Quan va passar per l'Odéon de París, la crítica francesa va dir: "Ella sap, sent, expressa, modula fins al calfred aquesta escriptura complexa, difícil, gairebé massa densa. Abraça també, com sense esforç, la coreografia lenta, quasi japonesa, imposada pel mestre, amb la seva precisió matemàtica habitual. Amb una elegància ambigua, fa moure la parpella, els dits, el coll, tot el seu cos amb una naturalitat que només s'explica per les hores i hores de treball. Enlluernadora en un decorat minimalista. Perfecta. Excepcional. Admirable" (*L'Express*, 23 de setembre de 1993). De fet, només havien assajat durant tres setmanes! I, de seguida, va fer que el públic anés a veure els assajos.

En aquella època, Huppert feia molt poc que havia tornat al teatre. I ho havia fet per la porta gran, cosa que la portaria, d'aleshores ençà, a protagonitzar una de les carreres més brillants d'Europa, en la pell de Joana d'Arc, Fedra, Medea, Hedda Gabler (que vam veure al Lliure el 2005 en l'única ocasió que havia vingut a Barcelona), Blanche DuBois, Madame de Merteuil, i a fer tota mena de textos, de Shakespeare, Ibsen o Marivaux, a Sarah Kane, Yasmina Reza, Jean Genet o Tennessee Williams. A finals dels 80 i principis dels 90, Wilson engegava les seves genials col·laboracions amb Tom Waits, Lou Reed i companyia.

Treballar plegats

Wilson diu que en 50 anys de carrera només ha hagut de donar indicacions formals a un actor, que volen dir "més lleuger, més pesant, més interior, més dolç, com si treballés amb un taquígraf. Mai no he hagut de dir-li a un actor què havia de pensar. La seva llibertat és total, i els ofereixo materials, com l'angle de la mirada, els moviments, l'espai de davant o de darrere, indicacions formals".

El director assegura que Huppert és la millor actriu que ha conegut i que, als EUA, no n'hi ha cap com ella. "Té aquesta capacitat de treballar de manera abstracta. Si jo treballés amb actrius com Meryl Streep això seria impossible. Amb Isabelle, no necessitem parlar gaire". Ella afegeix: "A través de la seva mirada, el seu cos, la seva manera de ser, Wilson *emet* alguna cosa, i si saps rebre-ho, tot va molt ràpid".

“Com el sentit del text no és al cor de la proposa -apunta Huppert-, això permet a l'actor desenvolupar el seu propi imaginari: et sents completament lliure”. I conclou: “Perquè tot funcioni, has de ser sensible a la seva estètica, cal inscriure-s'hi a dins. És el meu cas, perquè, per mi, Wilson és un geni. Ha inventat un llenguatge, a l'hora que una manera de captar i portar a escena el temps i l'espai”.

En una entrevista que li vaig fer a Wilson arran de *Letter to a Man* (TNC, 2017), Wilson em definia breument la seva estètica: “El meu teatre tracta de la il·lusió. No és com el teatre, diguem-ne, formal, que es basa en allò concret, una manera de parlar, d'actuar. El meu sentiment és la meva expressió. Aquesta és la meva veritat. Si un actor fa de dimoni, ell sap que fa de dimoni. Tots ho sabem, que fa de dimoni. Sempre veiem un actor que està actuant. El meu teatre no va per aquí. Potser és més psicològic. Per mi, el teatre és un actor, un director i un escriptor en el mateix temps. És una construcció de l'espai-temps. Una cosa molt més abstracta”.

‘Quartett’

El 28 de setembre de 2006, Huppert i Wilson van tornar a estrenar una peça, el *Quartett* de Heiner Müller, a l'Odéon parisenc. Ell havia conegut el dramaturg alemany. El 1986 havia fet *Hamletmachine* i l'any següent, *Quartett*, totes dues a Alemanya, l'una a Hamburg, l'altra a Stuttgart. A París, la versió sobre *Les Liasons dangereuses* no era un monòleg. I Huppert tenia al costat un home de teatre que aquí vam gaudir molt, Ariel Garcia-Valdès (l'últim cop en el magnífic *Corall romput*, on feia una intervenció estel·lar en català). Jo vaig poder veure una funció de *Quartett* a l'Odéon i puc dir que vaig gaudir d'un espectacle magnífic, amb Huppert fent de Madame de Merteuil i ell en el paper de Valmont. Dos enamorats que, abocats a l'infern, juguen a la guerra dels sexes. Una lliçó d'interpretació que els que la van veure recordaran tota la vida.

Wilson va fer servir a *Quartett* 400 senyals de llum en un interval de només 90 minuts. Va aixecar un dels monòlegs de Madame de Merteuil de quinze minuts en dos dies, però va estar tres hores per fixar un gest d'una mà. No debades, diu que “la llum és l'actor més important en un escenari”.

La tercera

El 2019, feia tretze anys que el binomi Wilson-Huppert no tornava a pujar a l'escenari. Ho va fer per iniciativa del Théâtre de la Ville de París i una colla de coproductors (Wiener Festwochen, Teatro della Toscana, a Florència, Internationaal Theater Amsterdam, Thalia Theatre, d'Hamburg). La música és de Ludovico Einaudi i el text, de Darryl Pinckney, el mateix dramaturg de *Letter to a Man*. El director nord-americà va explicar que es tracta dels últims segons de la vida de Maria Stuart, reina d'Escòcia, abans de la seva execució al castell de Fotheringhay, el 8 de febrer de 1587. L'espectacle està dividit en tres parts: la reflexió, la captivitat i l'execució. El seu pas pel Grec 2019 va ser espectacular.

L'historiador *drag queen*

Taylor Mac en 5 passes

A 24-Decade History of Popular Music, Grec 2019

Taylor Mac és, segons la crítica nord-americana, un dels grans fenòmens teatrals de l'última dècada, gràcies, sobretot, a l'espectacle *A 24-Decade History of Popular Music*, un xou on explica la història dels EUA des d'un punt de vista alternatiu, *queer*, i a partir de les cançons de cada època. Barcelona va ser la primera ciutat de parla no anglesa on va fer parada i fonda, i també el primer lloc on va fer el xou en format abreujat, en poc més de dues hores. Abans, va actuar pertot arreu : als EUA, al Town Hall, al Lincoln Center, al Celebrate Brooklyn de Nova York, al Kennedy Center de Washington, a l'Ace Theater de Los Angeles, a l'Steppenwolf Theatre de Chicago; a Londres, al Public Theatre, al Hackney Empire i al Barbican; a Austràlia, a la Sydney Opera House i al Melbourne Festival; a Suècia, al Sodra Theatern d'Estocolm...

1. De Califòrnia a Nova York

Taylor Mac Bowyer, que és el seu nom complet, va néixer a Laguna Beach (àrea metropolitana de Los Angeles) el 1973, fill d'una mare que regentava una escola d'art. No diu pestes de la seva educació, però l'espectacle que es va veure al Grec és, en certa manera, una resposta: "Jo vaig néixer el 1973 -afirma- i vaig anar a l'escola pública, a San Francisco. I mai, mai, se'm va parlar de cap homosexual a classe. Bé, al pati sí que se'n parlava, a crits. Tanmateix, fent l'espectacle em vaig adonar que no en sabem res, de la nostra història, sempre explicada de la mateixa manera. I jo només he mirat enrere i he mirat què hi podia trobar". El 1994 va decidir anar a estudiar teatre a Nova York.

2. Autor i actor

A Nova York, Taylor Mac va engegar una carrera meteòrica tant davant com darrere l'escenari, com a actor i dramaturg. En el tombant de segle, va publicar *The Hot Month* (1999), *The Levee* (2000), i *The Face of Liberalism*

(2003). Amb *A 24-Decade History of Popular Music* va ser finalista del Pulitzer de teatre. Poca broma. Com a dramaturg, ha estrenat una quinzena d'obres. És el dramaturg resident del Here Arts Center de Nova York.

3. Shakespeare

L'artista, per sobre de tot, es considera un actor shakespeareià a qui li encanta com sona el vers elisabetià. *Gary*, de fet, l'obra que ha estrenat a Broadway, és una seqüela de *Titus Andrònic*, que comença quan el bany de sang ha acabat". M'encanten els seus bojos -diu-, els pallassos, aquests personatges que només tenen 30 línies i són boníssims. M'encanten aquests amants de Shakespeare que es maten d'amor entre ells". Seria molt divertit un cara a cara entre Taylor Mac i Harold Bloom, ja que l'actor creu que s'hauria de refer el cànon. Prefereix *Molt soroll per no res* a *Hamlet*, *Nit de reis* al *Rei Lear*. Entre les obres que ha fet, destaquen el paper de Puck a *Somni d'una nit d'estiu* i el de Shen Teh/Shui Ta a *La bona persona de Sezuan*, de Brecht .

4. 'Judy'

Durant molts anys, a Taylor Mac li van penjar la llufa que era una mescla de Ziggy Stardust i Tiny Tim (música folk nord-americà) i va arribar a fotre-se'n en un xou anomenat *Ziggy Stardust Meets Tiny Tim Songbook*. Aleshores, va decidir adoptar el pronom de gènere *judy*. Ja no hem de dir ella diu o ell diu, sinó judy diu. És tot un homenatge a Judy Garland. I una manera de trencar les barreres de gènere.

5. Activisme

"Crec en l'activisme, que pots canviar el parer de la gent pel camí", diu judy. Tanmateix, quan algú li comenta que aquesta nit li ha canviat la vida, sap que "està fent servir una hipèrbole per dir que s'ho ha passat molt bé". "Sé que aquest espectacle pot canviar la vida d'algú: com que el públic balla, t'ho passes bé, potser coneixes algú i t'hi acabes casant. Això ha passat unes quantes vegades! Si puc inspirar algú, ja en tinc prou", afegeix Taylor Mac.

Emily Molnar:

“Ens hem imposat una feina molt dura, crear una experiència per al públic”

Ballet Vancouver, Grec 2019
NDT, Grec 2022

Quan va venir al Grec 2019, Emily Molnar feia una dècada que la coreògrafa i ballarina canadenca dirigia una de les companyies de dansa més interessants del moment, el Ballet BC de Vancouver. Des de 2020 és la directora artística de la tropa més en forma d'Europa, el Nederlands Dans Theater (NDT). Deixeble de William Forsythe, sap que la dansa pot abraçar totes les disciplines, que cal passió i un gran domini tècnic per assolir qualsevol fita. Mai no havia estat a Barcelona. I va visitar-nos amb un repertori totalment femení, amb noms que ja coneixem com Sharon Eyal i Chrystal Pite.

El repertori que presenteu és 100% femení. Hi ha algun per què?

Més que presentar un repertori, la idea era mostrar la diversitat de la companyia. Ens hem imposat una feina molt dura: crear una experiència per al públic. La peça de Sharon Eyal, *Bedroom Folk*, és molt forta, vibrant, per a catorze ballarins, que et porten a un món de fantasia. La de Chrystal Pite, *Solo Echo*, en canvi, és un poema preciós, que neix d'una composició de Mark Strand i on set ballarins representen una sola persona. És una gran peça sobre la vida, sobre l'acceptació de la pèrdua, sobre l'acceptació d'un mateix. M'encanta ser qui soc, diu al final.

I la teva?

La meua, *To this Day*, està basada en un disc poc conegut de Jimi Hendrix, *Blues*, que demostra que ell era, sobretot, un músic de blues. La vaig fer per celebrar el desè aniversari de la meua entrada a la companyia, per celebrar la vida... Totes tres són peces molt diferents, tenen vida pròpia.

Tan diferents que la música de les peces va de Hendrix a Brahms.

Encara que sembli mentida, Hendrix i Brahms comparteixen moltes coses i tots dos demanen el mateix a la música.

Has de tenir molts bons ballarins perquè passin d'una banda a l'altra amb solvència?

Estan entrenats en el clàssic. Però no tenen por de la improvisació, d'assumir diferents espais, de tenir una mirada contemporània. Poden fer qualsevol cosa, perquè tenen cossos i ments flexibles.

Vas ser al Ballet de Frankfurt amb Forsythe com a solista.

Què en vas aprendre?

En William ha estat precisament uns dies amb nosaltres, ja que estem preparant una peça seva... D'ell, vaig aprendre que els ballarins han de tenir una gran flexibilitat i virtuosisme. I sobretot que les fronteres es poden enderrocar. El vaig conèixer quan jo tenia setze anys, al Ballet Nacional del Canadà. I allà ja vaig aprendre com descansar, com ser curiosa.

Com podrà veure el públic tot això?

És el públic qui ho ha de dir. Jo sento tot això... No oblidem que Forsythe ha influït molta gent!

Com construeixes els repertoris?

Busco coreògrafs que tinguin molta cura en la construcció, en la dansa, que tinguin moltes ganes de treballar a la sala d'assaig, que tinguin una manera única d'entendre la dansa, que vulguin que el cos s'expressi de manera única.

Què diferencia el Ballet BC de les altres companyies?

El que fem en escena corprèn el públic, que també es diverteix. Perquè veuen que tot el grup treballa amb una intenció comuna, que hi ha un sentiment col·lectiu molt gran. La nostra firma: un propòsit molt fort de dedicació i compromís.



Àsia i Oceania

Descriure els oceans asiàtics des de la Barceloneta

Per Isaki Lacuesta. Director de cinema

Retrospectiva Lav Diaz, Grec 2018

Proveu a imaginar que cada lletra d'aquest article és una pel·lícula (o posats a ser científics: encara millor una pel·lícula per cada caràcter, espais inclosos) i tindreu una idea cabal de la producció cinematogràfica anual del continent asiàtic. Ara imagineu que cadascuna d'aquestes frases és un país i cada paraula un idioma. Comprendreu que fins i tot els majors especialistes en cinema asiàtic en parlen amb la mateixa legitimitat que mobilitza un bussejador amb ulleres de pasta i tub de plàstic en submergir-se a la Barceloneta per descriure els oceans.

On no hi arriba el batiscaf, viatgem-hi amb la sinèdoque.¹

Un oceà majúscul: el filipí Lav Diaz va estrenar dos llargmetratges el 2016: el primer, *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (de vuit hores i mitja de durada) va rebre l'Os de plata al festival de Berlín i, tot just sis mesos després, les quatre hores de la seva següent pel·lícula, *The Woman Who Left*, rebien el premi a la millor pel·lícula del Festival de Venècia. Un altre oceà: un dels pocs cineastes asiàtics que estrena amb regularitat a les nostres pantalles, el coreà Hong Sang Soo, va presentar tres obres el 2017 (*En la playa sola de noche* va sortir en sales el 8 de desembre). Poca feina comparada amb la del japonès Sion Sono, que va estrenar-ne set el 2015. L'única manera de confrontar l'espectador occidental mitjà amb aquesta hiperproductivitat seria fer-lo creure que es tracta de sèries de televisió de moda, i engreixar-lo. Encara no he oblidat aquell amic que a mitjans

1 Una selecció d'urgència hauria d'incloure forçosament els noms de Naomi Kawase, Hirokazu Kore-Eda, Rithy Panh, Amit Dutta, Park Chan-Wook, Tsai Ming Liang, Raya Martin, Brillante Mendoza, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhang-ké, Apichatpong Weerasethakul, Takeshi Kitano, Daisuke Ito, Takashi Miike, Anocha Suwichakornpong, Nonzee Nimibutr, Pen-Ek Ratanaruang, Auraeus Solito, Kim Jee-woon, Bong Joon-ho, Kim Ki Duk, Wong Kar Wai, Anup Singh, Maqbool Fida Husain... Ho lamento, aquesta llista és un caprici.

dels anys 2000 dirigia el departament de màrqueting d'una distribuïdora espanyola i presumia d'haver aconseguit muntar el tràiler d'una pel·lícula d'acció xinesa sense que hi aparegués ni un sol rostre oriental: "sembla de Hollywood!", s'aplaudia a si mateix.

Sinècdoque extrema: com presentar a un usuari del Festival Grec un tastet dels oceans del cinema asiàtic contemporani en una sola pel·lícula? Abans de res, cal imaginar aquest usuari: posem per cas que visualitzo l'Àlex Rigola.

Àlex, company: si encara no l'has vista (mancaça comprensible, perquè no s'ha estrenat mai comercialment a Espanya), et recomano molt *Office* (2015), de Johnnie To. Algú podria projectar-la a l'aire lliure al castell de Montjuïc i seria una festa. Imagina't que el Chicago de *La jungla de les ciutats* ressuscita en l'oficina d'una corporació multinacional de Hong Kong, en ple col·lapse financer post-Lehman Brothers. Per descomptat, la pel·lícula és de gàngsters, d'accionistes yakuza uniformats d'Armani. Un musical. I en 3-D. És clar, això dels 3-D a la gent del teatre no us impressiona gens, perquè ja us ve de sèrie amb la tarifa plana (aparent paradoxal). Però, quan la càmera estilogràfica de Johnnie To et dispara entremig de les coreografies i te'n fa partícip, t'asseguro que impressiona: no tant per l'espectacle hiperkinètic com per la precisió enlluernadora. La càmera de To assoleix tot allò que ens prometia -i no acabava d'abastar- l'admirable Wenders recreant la Pina amb encunys. De fet, ara que ho penso, *Office* regala al 3D la síntesi del que esperàvem de les coreografies de càmera de Wenders i del Méliès ressuscitat per Scorsese, esborrant tot el manierisme dels dos fatigats mestres occidentals a base d'energia pura. I és clar, s'entén que un dels avantatges de l'estakhonovisme aplicat a les arts és l'adquisició d'un ofici: amb 70 llargmetratges acumulats precoçment a l'esquena, Johnnie To ha assolit un grau de saviesa que al nostre país requeriria set vides i una fe excessiva en la reencarnació (veure el cinema d'Apichatpong Weerasethakul, antípodes de To, i posats a demanar, programar-ne el seu debut teatral: *Fever Room*).

Office és l'adaptació d'una obra teatral, i no se n'amaga. Johnnie To la va rodar en un lapse d'espera entre dos projectes grossos, en uns decorats construïts a les seves pròpies oficines. Un escenari d'alumini i neó amb els bastidors a la vista, sintètics com si Richard Rogers s'hagués quedat

sense calés a mitja maqueta de l'edifici Lloyd's, minimalista, diríem, si no féssim cinema català i sabéssim que no ens podem permetre una escenografia així en la vida. El realisme de la pel·lícula funciona per pura convenció: teatre i cinema s'hi agermanen. Un únic decorat que es multiplica i desplega amb multifuncionalitat de tigre capitalista neoliberal. Imagina que Toshiro Mifune arranqués a ballar enmig de l'oficina claustrofòbica de *L'infern de l'odi*. Sembla una pèssima idea, ho sé, però funciona perquè tot aquest virtuosisme mai no esclafa sinó que serveix de pedestal als actors, s'hi atura quan convé i els embolcalla. Johnnie To és reconegut com un mestre del cinema d'acció, de gestos reconcentrats que explosionen, però *Office* és també una pel·lícula de paraules.

Serveixi *Office* com a tastet testimonial d'un fracàs cartogràfic. Ja ho va dir un savi oriental: "el que sabem és una gota d'aigua; el que ignorem és l'oceà".

(En realitat ho va escriure Isaac Newton, però tant li fa, citar-lo malament en reforça la idea).

Creativitat al poder

Així són els escenaris iranians

Per Lluís Miquel Hurtado / Teheran

Les cuites al teatre Paliz comencen el dimecres en acabar les postres. Entre la noblesa del Teatre de la Ciutat, un edifici de columnes esveltes i planta circular, i la sobrietat majestuosa de l'auditori Vahdat, el Paliz, amb un pati de butaques cobert per una característica volta vermella semblant a una mànega tallada per la meitat, expira frescor el jovenívol *downtown* de Teheran. Al seu voltant sorgeixen cada cop més cafeteries, que són, en un país on l'alcohol està proscriu, el punt de partida d'històries adolescents, potser inoblidables.

Són les quatre de la tarda i el productor Nouredin Heidarimajer demana un cafè; al seu costat, l'actriu Diana Fathi, un te. Els dos han treballat junts en diversos projectes durant els darrers anys. Actualment representen al Paliz *Rèquiem per una noia*, una adaptació de l'obra original *Rèquiem per una donzella*. Aquesta tarda, ella representa tres cops, en dos sales diferents, una adaptació tètrica anomenada *Romeu i Julieta Diabòlic*. Ell omple sales amb *L'Envers du décor*, del dramaturg francès Florian Zeller. Van de bòlit.

– Senyor Nouri – així vol que l'anomenem –, quin tipus de guió li agrada més?

– Qualsevol que trobi bo – respon ell, enigmàtic i murri.

– I què és bo per a vostè?

– Les obres de temàtica social són més del meu gust. No m'agrada la política i menys, amb perdó, la comèdia barata. És cert que, quan treballes amb obres socials, les qüestions polítiques i la comèdia apareixen tènueament en una mena de rerefons, i ja n'hi ha prou. Per a mi el més important és que et facin pensar. *L'Envers du décor*, per exemple, sí és una comèdia, però et fa pensar. I funciona tant amb espectadors francesos com amb iranians.

Amb aquestes paraules, un dels productors més coneguts a l'escena teatral iraniana reivindica el seu èxit en un entorn artístic complex que, reconeix, es fa cada cop més costerut. La manca de subvencions estatals més enllà de les concedides als escollits per participar del festival anual del Fajr, i l'absència de patrocinadors, lamenta, fa créixer la dependència de les taquilles de productors, directors i actors. I tot i que sembli positiu, continua, l'increment de sales de teatre petites a la capital, en els darrers temps, està portant a la dispersió d'espectadors i a la caiguda de les recaptacions.

En Nouri i la Diana estimen que vora mig centenar d'escenaris registren activitat cada setmana a Teheran. Un nombre molt superior, afegeixen, al de ciutats secundàries, on no més de dos o tres telons s'alcen periòdicament. De les escoles de teatre, afegeixen, no deixen de sortir professionals: “De 13 milions d'habitants que hi ha a Teheran, cada any es graduen vora 200. Totes aquestes persones necessiten treballar”, sentència, pessimista, davant el que considera una manca de suport per la seva activitat.

Amb tot, en Nouri subratlla que “per conceptes, talent i idees, els dramaturgs iranians són millors que els d'altres països”. Recorda en Mohammad Yaghoubi, dramaturg, director i guionista que resideix actualment al Canadà, a en Behram Beyzai, un dels precursors de la guardonada nova onada de cinema iranià que actualment treballa de professor a la Universitat de Stanford. O a la Naghme Samimi, la primera guionista iraniana de prestigi, que ha portat les seves obres a països com França i la Índia. I nosaltres afegim Sachli Gholamalizad, que viu a Bèlgica, i que va presentar al Grec 2018 *A Reason to Talk*, una peça produïda pel KVS de Brussel·les.

Samimi es, a més, doctora en dramaturgia i mitologia per la Universitat de Teheran. No és casualitat: el teatre iranià té un arrelament poderós en el mite, particularment en el religiós. Durant el mes iranià de Moharram, els carrers i places són escenari de l'anomenada *Ta'zieh*, una representació de la batalla que va acabar amb la mort de l'Imam Hussein. És un dels esdeveniments cabdals en el naixement de la branca xiïta de l'Islam. La solemnitat i dramatisme de la *Ta'zieh* arrenquen llàgrimes de fidels i curiosos.

Un altra tradició teatral a l'Iran barreja esport i fe: es realitza als coneguts com *zurjané* o cases de la força. Durant la representació, de caire ritual,

un grup d'homes realitzen un seguit de moviments esotèrics, elevant pesos de fusta i metall, mentre reciten versos religiosos al ritme d'una percussió. Una darrera, aquesta arrelada en la mil·lenària literària persa, és el *naqqali*. Es reciten versos amb to dramàtic acompanyats de música i decoració. Els més coneguts són els del *Llibre dels Reis*, el poema èpic més important en persa escrit per Ferdosí.

La instauració de la República Islàmica el 1979, en lluita contra “la influència cultural occidental”, va comportar un nou paradigma. El ministeri de Cultura i Orientació Islàmica, mitjançant funcionaris preparats per aquesta tasca, té la missió d'autoritzar tota expressió artística que vulgui escenificar-se en públic. Sense aquest permís, el seus impulsors poden rebre multes i suspensions del dret a l'exercici. Els dramaturgs no són una excepció. L'escena teatral, però, ha sabut adaptar-se als cànons rigoristes.

“La limitació força la creativitat”, sentència en Nouri Heidarimajer tot cofoi. “Tenim limitacions, però no són excessives. Per superar-les, busquem formes alternatives d'ensenyar sobre l'escenari allò que exactament volem expressar”, explica. Ho exemplifica amb el vel que les actrius han de dur en tot moment, fins i tot en escenes a l'interior de casa o al llit, on l'espectador ho pot trobar una anormalitat: “En aquests casos, intentem crear una atmosfera dramàtica poderosa que faci que el vel passi desapercbut”, diu el productor.

Les normes estan per respectar-se i per jugar amb elles, manifesten la Diana i en Nouri. I amb aquestes pautes, prossegueixen, el nombre d'obres estrangeres que aconsegueixen permís per oferir-se als teatres iranians creix. “Menys de la meitat de representacions avui són basades en textos d'autors nacionals”, afirma en Nouri. “Fa deu anys tot era Shakespeare. Ara, tenim més traductors, més dramaturgs moderns, més llaços internacionals i una generació jove que sap idiomes. Sols d'en Zeller hi ha quatre obres ara en escena”.

Aquesta nova fornada d'artistes iranians vol fer món sense oblidar les arrels. Ja sigui en música, en cinema, en pintura o en teatre, llueixen amb orgull trets distintius de la cultura persa, que entronca 2.000 anys enrere per posteriorment recollir la influència islàmica. Malgrat la religió, comenta en Nouri amb sarcasme, el nom d'una de les obres que produeix, i que és tot un èxit d'assistència, fa referència a un licor: Zahremani. L'Ali

Ghahremani, amb la seva guitarra i les seves composicions, vol fer el mateix amb el jazz per bandera.

– El jazz et permet ser lliure com un ocell. Volia ser lliure per dir què penso amb el llenguatge de la música. En un llenguatge propi.

Assegura l'Ali, un dels pocs músics que lluita avui dia per popularitzar el jazz en un panorama musical local dominat pel pop i l'electrònica. Amb aquest objectiu, i aprofitant que les autoritats no exigeixen tenir permís per exhibir música instrumental sense lletra, va fer de l'Institut de la Música de Teheran, on hi treballa, un refugi pels amants de la improvisació. Les seves *masterclasses* i *jam sessions* setmanals van servir-li de plataforma per guanyar experiència musical, experimentar amb sons i envoltar-se d'una bona colla d'amics músics.

“Vaig començar repetint *covers* fa quinze anys. Al mateix temps m'inspirava a través de músics de tot el món, ja fossin llatins, africans o espanyols. Com a guitarrista, per exemple, el flamenc m'és crucial. Tant com la Billie Holiday i el jazz original”, explica. “Per altra banda, m'inspira la música ètnica i religiosa iraniana. A l'Iran tenim unes cançons tradicionals, anomenades *maqam*, que varien segons les persones i els indrets on es toca”. Amb aquesta fusió com a referència, el jove músic cerca col·laboracions i actuacions per tot el país.

L'Ali Ghahremani recorda entusiasmat els viatges fets per la seva terra a la recerca d'un so propi. Parla d'hores compartides amb les comunitats afroiranianes de la costa del Golf Pèrsic, formades per descendents dels esclaus negres africans portats pels portuguesos fa 500 anys. Relata la història d'un ancià músic de dotar, que va conèixer a la remota província nord-oriental de Jorasan, que li va explicar com va enterrar durant catorze anys el seu preuat instrument, de cordes de seda, per evitar que els rigoristes del 79 el trenquessin.

De manera semblant al teatre, petites sales de concerts, sovint integrades en el mateix espai que cafeteries i fins i tot llibreries, s'han començat a prodigar per Teheran en els darrers temps. Al sud del país, ciutats com Shiraz, bressol de poetes, i Bandar Abbas mantenen un cartell musical atractiu per a tots els públics. Ja no és rar veure noies i nois tocant fins i tot als carrers, malgrat que es manté una prohibició oficial a que les noies

cantin com a solistes en un auditori amb homes. L'Ali reconeix que només una minoria d'ells poden viure de l'art. El sostre de la majoria és fer-se un nom i una petita legió de seguidors fidels.

Un dels majors problemes a la República Islàmica, opina l'Ali, és la impossibilitat de recrear-hi l'ambient característic d'un club de jazz. “A l'Institut de la Música ho vam aconseguir de manera virtual”, reconeix, “però costa trobar un lloc on actuar periòdicament, on els músics no aprofitin la sessió per cridar l'atenció en comptes de col·laborar amb col·legues per trobar un so comú, com en una bona jam”. Un dels pocs indrets propicis, diu, és la cafeteria Lucky Clover de Teheran, amb *jam sessions* i micro obert tots els dimecres.

A l'altre extrem estan els grans auditoris, que solen acollir músics consagrats, preferentment d'estils clàssics o tradicionals i amb lletres sense altisonància. Curiosament, malgrat els obstacles que els artistes heterodoxos han de superar per obtenir llum verda del govern, uns dels més estimats a l'Iran, els Gipsy Kings, van tocar l'abril de 2018 per tercer cop. Mesos abans de sentir el *Bamboleo* de nou, al desembre de 2017, l'apassionat públic iranià va poder gaudir del primer gran concert *oficial* de so electrònic, del grup Schiller. Ballar estava prohibit.

Amir Reza Koohestani:

“Hem oblidat les lliçons de la catàstrofe de la Segona Guerra Mundial”

En trànsit, Grec 2022

Tot i que fa gairebé dues dècades que el dramaturg i director iranià Amir Reza Koohestani volta per mig Europa, fins a 2022 no vam tenir l'oportunitat de veure'l a casa nostra. Ha estat arreu, d'Hamburg a Santiago de Xile i és, sens dubte, la punta de llança del nou teatre iranià, una escena que, com certifica ell mateix, es troba en plena ebullició. Koohestani ha estrenat obra seva i adaptacions de clàssics i de teatre contemporani. Va venir al Grec 2022 amb una versió lliure de la novel·la *Trànsit* d'Anna Seghers, que ha barrejat amb el que li va passar a l'aeroport de Munic el 2018, quan va poder viure en la pròpia pell què és ser deportat.

Què va passar a Munic el 2018?

És molt complicat. Encara que ho intenti explicar a l'obra, com més ho explico, més me n'adono com és d'absurd. Per simplificar-ho: els no europeus necessiten un visat per entrar a Europa. I hi ha dues menes de visats. Un visat turístic, que es diu *visat Schengen*. I un altre visat, que és un permís de treball. Com a no europeu, no pots estar al continent ni un dia més de la meitat de la durada del visat. Si tens un visat d'un any, no pots estar un any a Europa, sinó sis mesos. És una fórmula estranya. Per fer-ho més absurd, jo tinc dos visats: l'un que em permet visitar Europa i l'altre que em permet treballar-hi. I, òbviament, no són de llarga durada. Cada dos, tres, sis mesos, un any, he de renovar-los.

El 2018, tenia un visat Schengen de llarga durada que no em permetia treballar a Europa. Així que per treballar a Alemanya, havia de sol·licitar un permís de treball. Quan vaig anar a l'ambaixada alemanya a Teheran, no sabien si tenia el visat correcte o si hi podia treballar amb el meu visat Schengen. I em van dir que no em calia. Durant aquest temps, vaig haver de viatjar dues vegades a Europa. El teatre va escriure a

l'ambaixada per dir-los que necessitava un permís de treball. Aleshores, em van escriure de l'ambaixada per comunicar-me que el visat estava a punt. I que podia anar a recollir-lo.

Havia de ser a Munic de finals d'octubre al principi del desembre. Va anar tot bé. Vaig fer una adaptació de *Macbeth* a la Kammerspiele... Alguns amics em va dir que tot el que em va passar després era per culpa de la maledicció de *Macbeth*.

A finals de desembre del 2018, tenia un vol fins a Santiago de Xile des de Teheran. Era fer mitja volta al món, un total de 32 hores de viatge. Teníem un espectacle al festival Santiago a Mil i tots els meus actors i tècnics hi van anar per Dubai. Dubai-São Paulo-Santiago. I aleshores vaig decidir que era massa complicat, que no podia fer-ho. Una de les meves actrius era a Munic, treballant a la Kammerspiele, i vaig pensar que seria una bona idea viatjar a Munic, passar-hi una nit i l'endemà agafar un vol a Santiago.

Quan vaig arribar a Munic, a la frontera, un policia em va agafar el passaport, que no té gaire bona pinta, ja que està tot ple de visats. Li va demanar a un company que vingués i van començar a calcular tots els dies que havia estat a Europa els últims sis mesos. Era molt complicat. Havien d'estudiar el meu passaport i necessitaven temps. Em van fer esperar en una mena de comissaria de policia, a l'aeroport. Fins que van aparèixer i em van dir que havien calculat que, en els últims sis mesos, havia estat uns 102 dies a Europa, cosa que no està permesa. Només em podia quedar a Europa 90 dies, tot i el que meu visat era de sis mesos. Els vaig dir que havia sol·licitat un permís de treball, però em van respondre que els dies que havia estat amb el visat de feina no es comptaven amb els que havia estat amb el visat Schengen, que tots es computaven amb el visat Schengen. Havien de descobrir quins dies havia utilitzat l'un i quins l'altre.

Més tard, quan vaig parlar-ne amb els advocats, em van dir que cap altre policia m'hauria examinat el passaport amb tant de zel; que si tens un visat Schengen, no tens cap problema. Que no s'hi miren gaire. Em va tocar l'especial... Jo havia aconseguit un visat de feina per treballar a Munic dos mesos seguits, però això no importava.

Vaig gaudir del “privilegi” d’estar amb altres deportats. No m’hi vull comparar. Perquè la seva situació és ben diferent. No tenen res que els pertanyi. Res. I gairebé no parlen. Per als deportats, es tracta de l’última estació. No era a la presó, ni tan sols en un centre de detenció. No havia comès cap crim. Estava en un lloc que anomenen *zona d’espera*, cosa que és molt irònica. No és la sala d’espera del metge. Se suposa que no t’ha de passar res. Però és com un càstig, deixar-te en aquesta incertesa que has de passar.

Davant de l’últim mur, em preguntava: “què he de fer?” “Què puc fer?” “Espera i ho sabràs”, em deia. Mirava la tele, no podia fer res més. Estava en contacte amb el festival, amb el meu agent, però no podien fer-hi res. Era el 28 de desembre. Van passar moltes coses, fins que em van comunicar que m’havien de deportar. No m’ho van dir així. Em van dir que havia de tornar a l’Iran. No podia creuar la frontera. Què volia dir això? Que havia de comprar un altre bitllet i tornar a l’Iran.

Un parell d’hores després, van tornar i em van dir: “Et deportarem”. Però només poden fer-ho si ets a Europa i jo, tècnicament, no hi era. Em van dir que ho considerarien una deportació. Van agafar-me el pasaport i em van dir que també hauria de pagar una multa pel nombre de dies de més que havia estat a Europa. I, és clar, no duia prou efectiu a sobre per pagar-la. “Cap problema”, em van dir, “pots anar a un caixer automàtic”. Era molt absurd. Em deien: “No pots travessar la frontera, però per pagar una multa, pots anar a Munic, a un caixer, i treure efectiu. I tornar”. “No és estrany, això?” Vaig dir-los. I em van respondre que no, que m’acompanyarien dos agents. Així que em podeu imaginar amb les maletes i dos agents amb metrallera acompanyant-me a travessar la frontera, entrar a l’aeroport, a Munic, anar al caixer, treure els diners i donar-los-hi. Me’n van donar un rebut. I vaig tornar a la comissaria.

Em van demanar quants diners tenia al compte. Els vaig dir que no era el seu problema. I em van dir que sí, que la quantitat de la multa es basava en els teus ingressos. Si ets pobre, has de pagar menys.

Tot va ser molt absurd. Vaig estar a la zona d’espera amb altres deportats i vaig veure altres casos, fins i tot les reaccions de la gent que està a punt de ser deportada.

Estaves llegint la novel·la d'Anna Seghers?

Mesos més tard de tot això, el Thalia d'Hamburg em va proposar d'adaptar *Trànsit*, que és una obra que recorda molt l'incident que vaig patir. Quan la vaig llegir, em vaig adonar que havia passat per una situació semblant a la que Anna Seghers descriu amb els immigrants del 1943, a Marsella. Vaig tenir la idea d'escriure un text nou, que m'incloués a la zona d'espera de Munic llegint la novel·la de Seghers. I vaig començar a conèixer els seus personatges.

Per a Hamburg, vaig fer una adaptació fidel de la novel·la, sense estar-hi involucrat. Més tard, vaig fer-ne una altra adaptació per a La Comédie de Ginebra, que és la que es veurà a Barcelona. És una adaptació més lliure, amb dues històries paral·leles, la meua a Munic i la de Seghers.

Com veus ara el drama de la immigració a Europa?

No hi ha sentit de la responsabilitat. Hi ha un malentès absolut als governs europeus. També als mitjans. Un malentès sobre el concepte de la immigració. No volen entendre-ho. Primer de tot, han d'entendre que ningú no vol marxar de casa seva. És el procés més dolorós que hi ha. No ho farien si tinguessin altres opcions. No són gent mandrosa que no vol treballar, que pensa que serà més divertit viure a Europa i posa tot el que té en una motxilla. Quan tota una família, amb nens petits, puja en una barca que tremola, plena de gent, i va cap a l'oceà, vol dir que no té res a perdre. Això és el més important que Europa hauria d'entendre. En segon lloc, la majoria de les vegades, la raó principal per la qual tota aquesta gent va cap a Europa és per culpa dels governs europeus. No pots anar a l'Afganistan o a l'Iraq o a Síria i fer una guerra, i després dir: merda, per què volen venir, perquè fugen de la guerra? És molt simple. Però cada vegada que miro la tele i veig els polítics parlant-ne, m'adono que no ho agafen...

Quan llegeixes Anna Seghers, veus que països com Mèxic van acceptar 80.000 jueus alemanys, durant la Segona Guerra Mundial. En aquella època, algú sabia què era la responsabilitat. La Segona Guerra Mundial no tenia res a veure amb Mèxic. Però van actuar així per responsabilitat. La immigració és un tema molt sensible. I sempre és el mateix. Encara no hem après tot el que havíem d'aprendre de la catàstrofe de la Segona Guerra Mundial. N'hem oblidat les lliçons.

Com és d'important Europa per a tu?

Per fer teatre, necessites un patrocinador, algú que et pagui perquè ho facis. A l'Iran, això no existeix. El teatre iranià es manté només per la taquilla. A Alemanya, la taquilla únicament representa el 10% del cost de la producció. El 90% ve de l'Administració. A l'Iran és zero. Però també pot ser molt barat de fer: amb un sol actor, sense escenografia ni res. Jo fa vint anys que treballo a totes dues bandes. Personalment, poder continuar treballant a l'Iran, fer-hi gires i disposar de coproduccions amb teatres europeus m'ha permès continuar treballant. No només a mi, sinó també al meu equip. A *En trànsit* apareixen dos actors iranians i sempre intento que n'hi hagi, a les produccions que faig a Europa.

Està en ebullició l'escena iraniana?

Del tot. Quan tens poques possibilitats per passar-t'ho bé, quan tens poques opcions per sortir a la nit i el teatre n'és una... L'avantatge que tenim és que disposem d'un públic molt jove. Quan veus el públic als teatres, a les meves produccions i a la dels meus col·legues, i veus tants joves que es barallen per aconseguir una entrada, un lloc, perquè sovint s'han d'asseure a terra, allucines. Aquesta és una de les motivacions principals que tinc per continuar treballant a l'Iran. Amb el teu teatre, veus que tens l'oportunitat de canviar una mica la societat. En una societat que està una mica desesperada perquè es produeixin canvis.

Rabih Mroué:

“Penso la guerra, no l’explico”

Riding on a cloud, Grec 2023

Rabih Mroué va estrenar *Riding on a cloud* per recordar què li va passar al seu germà Yasser durant la guerra del Líban, el 1987. Fa trenta anys que aquest artista libanès es mou entre el teatre, el cinema i les arts visuals. I ha aixecat una de les obres totals més interessants d’aquest segle, sempre fent-se preguntes, sempre amb el compartir com a objectiu. Al Grec, vam poder veure una part de la seva obra en un cicle entre el MACBA, la Filmoteca i el Teatre Lliure.

De quina manera és contemporània encara *Riding on a cloud*?

La peça va fer deu anys el 2023, ja que la vaig estrenar el 2013. I no he parat de fer-la. Sembla que interessa la gent i per això, d’alguna manera, és contemporània, especialment perquè la crisi mundial i política és arreu. A part d’això hi ha una història que va més enllà de la tragèdia, de la ferida que va patir el meu germà Yasser durant la guerra del Líban. Crec que formula idees i preguntes que són filosòfiques i poètiques, també polítiques. Preguntes que no tenen resposta i que la gent es fa per trobar les seves pròpies respostes. Cada vegada que intentes respondre a preguntes com per què somiem, per què no somiem, som víctimes o no, què és la representació, què vol dir fer d’un mateix sense ser un mateix, et col·loques en una situació contemporània. Totes aquestes preguntes no estan relacionades amb els esdeveniments actuals. Són filosòfiques. És com tornar a Aristòtil.

Quina importància té la memòria en la teva obra?

És important, però no és essencial. És més important el binomi absència/presència, els documents, ficcionar la realitat... La memòria és una branca d’això, però si m’interessa per alguna cosa és perquè és humana. Quan parlem de memòria humana em refereixo al fet que recordem i oblidem coses sense que això estigui sota el nostre control. No depèn de nosaltres oblidar i recordar. Podem insistir a mantenir un record durant molt de temps, però hi ha detalls que s’esvaeixen, que agafen

formes noves. Avui dia, per exemple, els tribunals saben que no poden confiar del tot en els testimonis perquè tots sabem que, de vegades, la memòria fa trampes i que la nostra ment ens fa creure coses que no han passat de debò. La memòria m'interessa en el sentit de com escrivim la història, com triem, esborrem, què llencem, què guardem.

La guerra també és important per a tu, oi?

No m'interessa explicar què passa, què ens va passar durant la guerra, que la gent senti els horrors de la guerra i senti llàstima per nosaltres, que simpatitzi amb nosaltres, que vessi llàgrimes, que se sorprengui perquè vam sobreviure. En la meua obra, penso la guerra, no l'explico. Això vol dir distingir una paraula de l'altra, veure que cadascuna té el seu passat, la seva complexitat. També m'interessa saber-ne les raons, saber per què va passar el que va passar, per evitar-ne una altra. Al Líban, vam tenir gairebé quaranta anys de guerra civil i, quan va acabar, amb un acord entre totes les faccions, no ho va fer solucionant els problemes. Van decidir deixar de lluitar, però van deixar els problemes allà, irresolts. Vam fer una amnistia per a tots els criminals, que ara són els que governen el país. La guerra és encara allà... Hi ha pocs intel·lectuals que facin aquesta feina i, per tant, no n'hi ha prou.

On queda la poesia, en tot això?

En la meua obra, la poesia està relacionada amb els éssers humans com a éssers polítics, així com Aristòtil separa els éssers humans dels animals. Diu que els éssers humans poden formular idees abstractes o fer servir metàfores. Respecte a *Riding on a cloud*, el que m'importava era com el meu germà Yasser va tornar a aprendre el llenguatge. Per culpa del tret al cap que va patir, va perdre el llenguatge. Va convertir-se en afàsic. Va haver de tornar a aprendre a llegir, a parlar, de zero. Tenia 17 anys. Va lluitar molt per tornar a adquirir característiques d'ésser humà. El primer que va fer va ser escriure poesia. Va convertir-se en poeta. I *Riding on a cloud* va ser el títol del seu primer llibre. A la *performance*, utilitzo molts versos i poemes seus.

Com relaciones allò polític i allò personal en la teua obra?

Cada obra d'art, cada obra de teatre és política en essència. No podem deixar de ser polítics. Com a éssers humans, som polítics. Fins i tot quan fas art per l'art adoptes una posició política. La relació entre allò polític i allò personal és molt important en la meua obra.

Porto el nivell personal al primer pla, però no perquè sigui excepcional, sinó com un pretext per parlar de temes polítics. Intento confrontar el personal i el polític, però no per acusar ningú. Em serveix per posar preguntes i plantejar idees no acabades.

Dius que les teves obres són actes per desaprendre.

A les meves obres, no vull interpretar el paper de mestre. No vull que ningú aprengui res. Quan ensenyas, et posicionas a dalt de tot, estableixes una jerarquia. Quan ho fas, deixes clar que el coneixement et pertany. Jo vull allunyar-me de l'ensenyament. El que vull és compartir, els meus pensaments, les meves preocupacions, els meus dubtes, les meves idees, també les idees no acabades. Compartir no és ensenyar. Estic obert a escoltar les idees i opinions del públic. Compartir vol dir que estem al mateix nivell, jo com a artista i el públic com a espectadors. Per això no crec en conceptes com èxit o fracàs, perquè no som a l'escola fent un examen.

Fa anys que compagines el teatre amb les exposicions i les pel·lícules. Què hi busques?

Quan vaig començar a fer teatre, a principis dels anys noranta, immediatament em vaig mostrar escèptic sobre la manera com es feia teatre. Ho vaig deixar córrer i vaig preguntar-me: què és el teatre? Per què fem teatre? Com fem teatre? I aquestes preguntes encara em ressonen, avui. No deixo de fer-me-les. No tinc respostes. Es transformen, canvien, segons les circumstàncies, les condicions de vida. Als vuitanta i noranta no hi havia internet. Ara som en una altra època. La pandèmia ens va fer pensar en el teatre d'una altra manera, també. Una de les respostes que vaig trobar és obrir-me, mirar al meu voltant. Per això vaig abocar-me a altres mitjans: l'escriptura, l'art visual, el vídeo, les pel·lícules, el disseny gràfic... També la música. Tot està relacionat. He esborrat les fronteres. Si dic que *Riding on a cloud* és una obra de teatre és perquè vull discutir amb la gent de teatre què és el teatre.

Lemi Ponifasio:

“No treballo per als fans del teatre o de la dansa, sinó per als que no els agrada la dansa”

Love to Death, Grec 2023

El coreògraf i artista de Samoa Lemi Ponifasio va aterrar per primer cop a Barcelona el 2010 amb *Tempest: without a body*, una peça que vam poder veure al Mercat de les Flors. D'aleshores ençà, no ens ha deixat de sorprendre amb unes obres úniques que expressen els pensaments i els sentiments no només dels seus ancestres arrelats a les illes del Pacífic, sinó també dels seus lligams amb altres comunitats, com amb *Love to death*, una creació que va coproduir el Grec 2023 i que està voltant per tot el món. Hi vam parlar mentre era de gira a Luxemburg.

Com és d'important el cos en les teves creacions, els cossos dels intèrprets i els cossos de la gent corrent?

No hi ha res sense el cos. Tot passa per la nostra consciència. El cos és qui ets, qui et constitueix abans que nasquessis, el que portes amb tu, la vida dels teus avantpassats, el ball de la teva àvia, la cançó del teu pare... El propòsit de la representació és fer aflorar la cara dels ancestres.

Les teves creacions sempre tenen a veure amb la realitat, les lluites... Com et relaciones amb el teu context, els teus orígens?

Treballo amb gent que m'interessa i en coses que penso. En l'àmbit artístic, penso: com puc transcendir el patiment humà i físic? Portar-ho tot a una dimensió poètica. Busco una transformació espiritual d'aquest patiment, de la injustícia. Jo soc únicament una part de la història de la vida, però hem de trobar una via, a través de la creació, per fer que la vida de la gent sigui menys miserable. Jo no puc aturar la pobresa, la guerra. Això és feina dels polítics. Jo tinc un rol diferent... La gent amb qui treballo són persones que busquen crear una identitat col·lectiva, que tenen cura els uns dels altres.

Et veus com un activista?

No m'agrada la paraula. Crec que el propòsit de qualsevol ésser humà és ser un activista. Tots tenim una responsabilitat. Un cop tens adquirit el sentit de la comunitat, veus que has de cuidar la persona que és allà fora, el teu veí, que si té algun problema, pots ajudar-la. Si això és activisme, perfecte.

Un artista pot expressar-se de moltes maneres, cap endins o cap enfora. Tu ets dels que mires cap enfora?

És un procés. No un mètode. M'agrada pensar que bona part de la vida ve de fora. El meu interior té a veure amb això. I acaba expressant-se a través de la dansa. Dins meu, no tinc tota la informació, només tinc la meva imaginació. Quan treballo amb una comunitat, per exemple, intento esperar-los, esperar que em diguin què volen dir, com volen ballar, quina cançó volen cantar. Fins que es forma un cosmos i tot es pot reduir a l'existència.

On comencen les teves peces?

Normalment, al meu voltant. Moltes de les peces que faig neixen a través de la gent que conec. Miro de no tenir prejudicis. Si veig algú que lluita per alguna cosa, m'inspira. Sempre vull ser clar: la creació és un procés molt dur. Si miro enrere i veig el que he fet, hi percebo el que penso i el que intentava entendre. Per trobar la veritat. Quan dic això, vull dir que el millor que li pots oferir a algú és dir-li la veritat. Bona part del nostre patiment és per culpa de la propaganda, per mor de la gent que no diu la veritat. Si mires Facebook, tothom és perfecte, a TikTok tothom és *sexy*.

Com s'expressa la veritat quan balles?

La veritat és un camí. La teva intenció és caminar pel camí de la veritat. De vegades, és difícil de trobar.

Com va néixer *Love to death*?

Volia fer una obra amb l'Elisa i la Natalia, les dues dones que apareixen a l'obra. I com la seva vida és un reflex de Xile en molts sentits. Hi ha una cosa política, social... Xile és un país molt boig, potser el més fascinant del món. La mescla de violència i poesia és molt boja. Vam començar els assajos a Nova Zelanda, just en el moment en què Camilo Catrillanca, un activista maputxe, va ser assassinat per la

policia. Els aldarulls a Xile van ser seriosos. Vaig veure el seu funeral i vaig pensar que havia de començar aquí. Més tard, quan vam anar a Xile per acabar la peça, els aldarulls no havien parat. Feia més de tres mesos que duraven. El teatre on treballàvem n'era el centre i també el lloc on Pinochet havia assumit el poder 50 anys enrere. Va ser un moment molt elèctric. Però no volia que la peça es veiés afectada per la situació política, sinó que volia trobar la manera d'assolir la poesia. Aquesta és la meva feina, no repetir el que pots veure a la tele. Buscar una altra reflexió sobre la nostra existència.

Has trobat relació entre la teva cultura, la samoana, i les cultures indígenes de Sud-amèrica?

Sí, és clar, tots som els mateixos. Les nostres vides viuen sobre el perill i hem d'estar atents i alerta... Les nostres cultures, irònicament, ens divideixen. En el cosmos trobem una genealogia comuna, en lloc de diferències úniques.

Fa més de vint anys que intentes esborrar fronteres?

I t'adones que és impossible esborrar les fronteres. És com si visquessis en una canoa que té molts forats. Mentre intentes tapar-ne un, vessa aigua per l'altre. Sempre hi entra aigua. La vida és això. No som aquí per dormir. Sinó per mantenir-nos desperts. Per això em preocupen països com Luxemburg [el dia que fem l'entrevista, Lemi Ponifasio és a Luxemburg], on la gent està tan adormida. Intento dir-los que la riquesa no ho és tot, que s'han de despertar.

Quina importància té Europa per a tu?

He intentat no tornar a Europa. El 2017, vaig decidir no tornar-hi. Perquè Europa no és tan important. Quan era jove, Europa era el lloc on connectar amb altres artistes i amb el públic. Tinc la sensació que la gent veu el meu espectacle, no la meva obra... D'Europa sempre en surto incomplet, insatisfet, per la natura transaccional dels teatres europeus. I jo faig una peça perquè estic pensant en alguna cosa, perquè vull compartir uns pensaments amb la gent. Crec que podem fer més coses. Europa, ens agradi o no, no és només gent blanca, sinó una gran diversitat.

No creus que l'escena teatral europea és diversa, sobretot a França i al Regne Unit?

Hi ha diversitat, però no n'hi ha prou. Sempre em pregunto: per què em conviden, què espera la gent de MAU, la meua companyia, qui ens vindrà a veure. Ser inclòs, per a mi, no és suficient. Tots nosaltres ens hem de sentir satisfets del tot, plens, no només viure una experiència estètica. Hem de poder parlar amb tothom, amb cadascú, incloure cadascú. Jo no treballo per als fans del teatre o de la dansa, sinó per als que no els agrada la dansa, els que no els agraden els samoans, els que no els agrada el teatre.

Quina relació tens amb Barcelona? Vas estrenar-t'hi fa molts anys.

No en tinc. I això és una de les coses que em frustra quan vinc a Europa. Estar amb la gent és important. Si he anat a Barcelona és per mor de la meua relació amb Cesc Casadesús. Durant molts anys he buscat una ciutat on pogués anar-hi i treballar, identificar-m'hi, establir lligams. Però sempre és difícil. Si passés temps a Barcelona, acabaria fent coses amb els barcelonins. Així treballo. No només vull que la gent vingui a sentir-me o a veure les meves peces: necessito conèixer gent, mantenir-hi una relació.

Rafael Bonachela:

“No intento dir-li a la gent com ha de pensar ni què ha de sentir”

ab [intra], Grec 2019

Si hi ha un català que coneix bé Austràlia, aquest és Rafael Bonachela, director de la Sydney Dance Company, un de les companyies de dansa amb més prestigi i recorregut del món. Durant una dècada i mitja ha fet de pont entre el Mediterrani i les antípodes, amb un treball físic molt dur amb els ballarins i una musicalitat molt específica en les coreografies.

Vas arribar a Sydney el 2009. Pots mirar enrere i explicar on eres aleshores i on ets ara?

Abans de traslladar-me a Sydney vaig viure a Londres, on vaig tenir la meva base vint anys; primer com a ballarí, i després com a coreògraf. Vaig ser artista resident al South Bank Centre de Londres, i també vaig crear obres i les vaig girar amb el meu propi projecte, la Bonachela Dance Company.

El 2008, la Sydney Dance Company em va demanar de ser el coreògraf convidat. Quinze anys més tard, aquí soc, com a director artístic, treballant amb la gent amb més talent i més compromesa que m'he trobat mai.

Quan vaig arribar a Sydney, la companyia vivia un període de transició, jo estava mirant el futur i estava preparat per a un canvi. En els últims deu anys m'he centrat a portar una perspectiva fresca i estimulante de la dansa a Austràlia.

Crec en la dansa contemporània i en el que fem com una de les experiències més excitants, emotives i transformadores que el públic pot tenir avui dia. Amb això al cap, la meva missió ha estat crear obres que permetin al públic beneficiar-se d'aquesta experiència, no només aquí a Austràlia sinó també a nivell internacional.

Creem peces que són col·laboracions multidisciplinars amb artistes influents i consagrats en diferents camps: sempre connectats a una font d'estimulació contínua. Abraçant l'interdisciplinarietat amb multitud de formes: des de la tecnologia, el cinema, les arts visuals, el disseny, la moda, al moviment, el so al teatre, el text i la veu.

Ens hem situat com la més important companyia australiana de dansa contemporània i com a una veu destacada internacional en el món de la dansa. Veig la Sydney Dance Company com una companyia vibrant, dinàmica i carismàtica.

Quina ha estat la teva contribució a la història de la Sydney Dance Company?

En aquests anys des que em vaig traslladar a Sydney m'he centrat a mostrar el millor de la coreografia contemporània al públic australià. Estic compromès a encarregar i crear obra nova, convidant alguns dels coreògrafs més interessants de la indústria a treballar amb la companyia, d'Austràlia o d'on siguin. Aquesta estratègia ha representat un gran canvi per a la companyia artísticament.

Tinc la sort de tenir un equip de setze ballarins increïblement talentosos i compromesos, que són capaços d'abraçar i encarnar diferents estils i influències amb un sorprenent nivell de disciplina, tenacitat i gràcia. Això ha estat fonamental a l'hora de permetre'ns representar algunes de les obres clau que hem fet en els últims anys, entre les quals hi ha l'obra mestra de William Forsythe, *Quintett*, gràcies a la qual la companyia ha estat reconeguda amb diversos premis de dansa. Altres reconeguts coreògrafs que han treballat amb la companyia són: Alexander Ekman, amb *Cacti*, Gabrielle Nankivell amb *Wildebeest*, Emanuel Gat amb *Satisfying Musical Moments*, Jacopo Godani amb *Raw Models*, Melanie Lane amb *WOOF*, i Cheng Tsung-lung amb *Full Moon*.

Des que vaig arribar també he treballat molt a prop amb el consell i la gerència de la Sydney Dance Company, per estendre la nostra acció a nous públics a través d'Austràlia i a nivell internacional. Això ha suposat sobretot expandir les nostres gires i introduir una sèrie d'iniciatives educatives per nodrir la propera generació de ballarins i públic de dansa.

Què podríem aprendre des de Barcelona d'un projecte com el de la Sydney Dance Company?

La Sydney Dance Company és una cosa especial a Austràlia. Com a única companyia creativa de dansa amb setze ballarins a temps complet que giren a nivell nacional i internacional, juguem un paper important exhibint dansa contemporània per a públic australià arreu del país.

Com a director artístic i coreògraf resident, m'aproximo a això de diferents maneres. M'apassiona crear noves peces per donar una firma a la nostra companyia que permeti desenvolupar una identitat i una estètica que sigui només nostra. També m'he centrat a introduir coreògrafs a Austràlia. En els últims anys, m'he dedicat a donar més suport al talent local, perquè sento que és molt important exhibir grans coreògrafs australians quan viatgem fora. Això és el que ens fa únics. A més, ara tenim un programa de compromís amb la comunitat del qual me'n sento molt orgullós. També col·laborem amb orquestres, altres companyies de dansa, galeries d'art i posem estudis a disposició de coreògrafs de fora de la companyia.

I com ha canviat la teva obra des que ets a Sydney?

Com a artista, intento mantenir-me sempre obert i curiós, així que no paro d'aprendre coses i així la meva obra pot evolucionar. En els últims deu anys he gaudit de l'oportunitat increïble de comptar amb un grup de ballarins a temps complet amb qui he decidit treballar cada dia. Això és un privilegi que no he subestimat. Hem crescut junts els uns al costat dels altres i artísticament això m'ha permès experimentar, explorar territoris desconeguts i prendre riscos.

Vaig decidir treballar amb un grup de ballarins que són físicament molt diferents entre ells, han tingut educacions diferents i aporten alguna cosa molt única a la barreja. A causa d'això, crec que el meu estil i estètica està sempre evolucionant tant quan creem com quan ballem en escena i donem vida a la dansa.

La col·laboració està al cor de la meva creativitat. Confio en els altres i involucro gent en el procés de creació, desafiant-me constantment i situant-me fora de la meva zona de confort, per seguir motivat i inspirat.

Els meus fonaments per crear sempre han estat els mateixos: les meves emocions són sempre el punt de partida i des d'aquí em moc endavant creativament. Els meus instints naturals també juguen un paper important en la meua creativitat i inspiració. Cada nova peça està sempre inspirada en idees i conceptes diferents. El que sempre queda és el poder del moviment com la força primària que hi ha darrere cada creació i que la meua obra no és mai narrativa de manera directa. No intento dir-li a la gent com ha de pensar ni què ha de sentir.

Com d'important és la música en les teves peces? I el treball amb els músics?

Encarregar música nova per a dansa sempre ha estat una part important de la meua feina. M'agrada involucrar-me en el procés de creació amb el compositor des del principi de tot, sovint trobant el concepte i les idees de l'obra junts. Alhora, el compositor és benvingut a l'estudi per observar, fer aportacions i trobar respostes al procés.

Sempre que sigui possible, intento que la música sigui en directe. A Austràlia tinc molta sort, perquè hem col·laborat amb conjunts impressionants com l'Australian Chamber Orchestra, l'Australian String Quartet i la Sydney Symphony, i també amb artistes independents com Katie Noonan i Sarah Blasco.

Al llarg de la meua carrera, he tingut l'oportunitat de treballar amb un ampli ventall de músics. I he tingut la sort de moure'm entre el món de la cultura pop i el món de la dansa contemporània. Em sento igual de còmode coreografiant una cançó pop de Kylie Minogue o Tina Turner com fent-ho amb una peça de música simfònica, ja que tot depèn del context. Cada col·laboració, per a mi, és una aventura important i significativa.

Però hi ha alguns músics amb els quals he treballat de manera continuada al llarg dels anys. Per exemple, l'extraordinari compositor Nick Wales. Tenim una relació tan orgànica. Hem treballat junts en nou peces, cosa que vol dir que hem desenvolupat un llenguatge fet de confiança i enteniment entre tots dos.

També he col·laborat amb una composició electrònica-clàssica de Bryce Dessner, de la banda de rock The National, i l'Australian String Quartet, que van tocar en directe.

Quina llibertat tenen els ballarins a la sala d'assaig?

Els ballarins fan grans contribucions en el procés de creació. Improvisem, experimentem, i fem molta feina per generar el llenguatge de moviment que habitarà l'obra. M'agraden els ballarins que tenen ments pròpies que gaudeixen involucrant-se en el procés creatiu. És important per a mi perquè es pot establir un diàleg que obre les portes al canvi i a la descoberta, per trobar noves vies de comunicació.

Com a contrast a l'obertura i a la llibertat a l'estudi, és molt important que els ballarins siguin disciplinats i responsables respecte a l'entrenament diari i benestar. Ens entrenem alhora en tècniques contemporànies i clàssiques sense privilegiar-ne cap. També fan ioga, pilates i circuits d'exercici per mantenir-se en forma. Tots tenen el seu programa individual per evitar lesions, que modifiquem setmana a setmana a partir del que demana el repertori que estem assajant.

Puc afirmar que les teves peces són una celebració?

Com a coreògraf, quan creo una obra, els meus interessos estan en el cos, la seva fisicalitat, els mecanismes del moviment en el temps i l'espai, la *finesse* de la línia i la tècnica. M'encanta la manera com un cos pot anar de la dolcesa a la velocitat i la potència. Però també m'interessa la capacitat del cos per verbalitzar estats emocionals i psicològics. M'imagino que podries dir que la meua obra és una celebració del poder del moviment i la gran capacitat que té el cos per expressar-se i comunicar-se com cap cosa ho pot fer.

Un circ i un cor, entre Gravity and Other Myths i el Cor de Noies de l'Orfeó Català

Backbone, Grec 2019
The Pulse, Grec 2023

La companyia australiana Gravity and Other Myths va inaugurar el Grec 2023 amb *The Pulse*, i no són nous a Barcelona. El 2019 ens van deixar bocabadats amb *Backbone* i el 2023 hi van tornar per bastir un espectacle molt especial amb el Cor de Noies de l'Orfeó Català. El director de la peça, Darcy Grant, ens explica des d'Adelaida com va néixer aquesta col·laboració i ens ofereix algunes claus per capbussar-nos en la seva feina, no només respecte al projecte amb què van ser aquí. I Buia Reixach, directora del Cor de Noies, hi diu també la seva.

De *Backbone* a *The Pulse*

“Tots els nostres espectacles estan íntimament relacionats. A partir de *Backbone*, que estava centrat en la força i la potència del col·lectiu, la meua obra va començar a explorar temes més universals. Els patrons en la natura i la seva relació recorren mons interns. Causa i efecte.”

Cossos i veus

“Vam tenir la sort d'elaborar gran part del contingut amb l'increïble Aurora Women's Vocal Ensemble sota la direcció de Christie Anderson. Vam poder jugar i explorar junts les maneres com el cos i la veu es relacionen. Totes dues són formes artístiques ambicioses. Tots desitgem poder volar o cantar i aquestes formes artístiques permeten a la gent de fer-ho. En última instància, semblava com si la veu i el cos fossin expressions tan pures de l'ànima i la seva relació és profundament satisfactòria.”

Explicar una història entre dues arts

“Des del principi de la peça establim una mena de relació matemàtica entre la veu i el cos. Explicant-la en veu alta i caminant. A partir d'aquí la lògica es desenvolupa fins que els cossos i les veus semblen estar articulant sistemes naturals, cèl·lules sanguínies, onades dels oceans, galàxies. El que volíem era explicar una història centrada en l'esperança i la manera com les persones se sostenen les unes a les altres tot i les complexitats de la vida i de l'univers.”

La música del Cor de Noies de l'Orfeó Català

“Crec que està plena del que podria anomenar ‘temor existencial’. El sentiment que vivim en el nostre cos quan experimentem un moment de revelació, bellesa natural o forces que són més grans que nosaltres. És música clàssica occidental contemporània que es basa en la rica sensibilitat cultural i creativa del nostre compositor, Ekrem Eli Phoenix. Poderosa, motivadora, reflexiva i edificant cantada per dones al cim del seu joc vocal.”

La preparació

La bona simbiosi entre el Cor de Noies i la tropa liderada per Grant es deu al fet que ha estat “una experiència molt intensa” que va començar l'agost del 2022 a Edimburg quan la mateixa Buia Reixach va assistir a una funció de l'espectacle i es va reunir amb Grant i el compositor. A partir d'aleshores es van anar trobant en línia, fins al juny del 2023, en què Phoneix va anar a Barcelona per treballar amb el cor, després ho va fer Grant i, finalment, els acròbates, en un treball “per capes”.

“Les noies ho han viscut tot de manera bestial”, apunta Reixach, que deixa clar que el Cor de Noies de l'Orfeó Català és una formació no professional que, de cop, es va veure immersa en un entorn “molt professional”, amb el repte d'estar sempre “a l'altura” en cada funció.

Un cor i una companyia de circ

“Hem descobert –diu Grant– que no són tan diferents. Les relacions tècniques, l'addicció per la perfecció i l'excitament compartit són molt semblants. També el sentit de l'humor d'un grup que es coneix a ell mateix és una cosa que cal tenir en compte.”

Desafiar la gravetat

“Amb tota honestat, l'impuls dins de l'empresa per desafiar la gravetat, la forma, l'estructura de l'empresa, el govern, els models de gira i totes les coses que sembla que 'es fan' d'una determinada manera és infinit. Sempre al centre de la nostra empresa hi ha la pregunta: de quina altra manera podem resoldre el problema que tenim davant amb els punts forts que posseïm?”

Un circ contemporani sense fronteres

“Crec que el circ contemporani ha travessat totes les fronteres. A tots ens agrada tenir categories ordenades per als espectacles en viu, però crec que cada vegada és més complicat posar-ne. L'era d'internet ha significat que, com a aprenents visuals, les nostres formes es pol·linitzen mútuament amb més rapidesa del que podem arribar a entendre. És molt emocionant estar viu en aquesta època!”

La gira

La primera funció lluny de casa del Cor de Noies va ser, precisament, a la meca del circ contemporani, a Montreal (Quebec). “Hi vam trobar un públic molt expert, acostumat a espectacles com el nostre i a aquest format que, com als concerts de jazz, sabien en tot moment com reaccionar”, apunta la directora.

A Galway (Irlanda), l'escenari va canviar i es van trobar, recorda, “un públic més formal”. La cirereta del pastís va ser a Graz (Àustria), ja que van fer *The Pulse* en un teatre d'òpera. Allà es van adonar realment que no hi havia fronteres entre les arts, que sí, que es podia fer circ en un teatre on dies abans havia sonat Wagner.

Ong Keng Sen

Desxifrant Barcelona des de Singapur

Ong Keng Seng és director d'escena, d'òpera i de cinema. Va ser director del Singapore International Festival of Arts (SIFA) de 2014 a 2017 i va ser a Barcelona per gaudir del SÀLMON 2018 i continuar “la conversa” amb el Grec, de la qual en vam tenir proves l'estiu de 2018, quan el festival de Barcelona va posar el seu focus a Àsia. Coneix prou bé la ciutat i els seus artistes, tot i que reconeix que va descobrir-la, com tot el món, gràcies als Jocs Olímpics de 1992. “És una ciutat amb una vida ciutadana molt rica. Crec que hi ha una energia jove molt bona”, diu.

Barcelona des d'Àsia

Ong afirma el que més o menys sabem, que Barcelona, a nivell escènic, es troba en els marges de la creació europea, on el centre estaria entre París i Brussel·les: “És eclèctica, amb una barreja del que és clàssic, el que és modern i el que és nou. En cert sentit, això és bo, perquè és molt porosa, amb gent que es mou entre la dansa, el teatre, la performance, a diferència de, per exemple, Bèlgica, on tot es troba en compartiments més estancs”.

Barcelona, segons ell, té molts paral·lismes amb Àsia: “Ha patit la globalització per culpa dels Jocs Olímpics, però alhora Barcelona s'ha de trobar a ella mateixa, com succeeix a Àsia. I això potser passa per fer una passa enrere”.

Maneres d'entrar a Àsia

El nou flamenco d'Israel Galván i Rocío Molina, diu Ong, ho tenen fàcil, ja que fan servir un referent global, conegut per tothom. Per a què els artistes de Barcelona surtin de l'ombra i puguin entrar en l'òrbita dels de París o Brussel·les, assegura, “cal establir un diàleg més profund, ja que no es tracta només de fer girar *productes*, sinó de compartir un context més ample”. “L'autoorganització és molt important i no dependre de gran estructures”, afegeix.

Necessitem diàleg, doncs. Mirar què pots oferir i buscar aliats locals: “Massa gent pensa només a fer girar els seus ‘productes’. I això és perillós. És com l’escuma del capuccino: el cafè és a sota! Si vols girar per Àsia, has d’establir una conversa amb artistes asiàtics, per saber el context de cadascú i poder compartir alguna cosa”.

Què està de moda a Àsia?

Com a Europa, Ong diu que el teatre documental és la tendència a l’alça, però deixa clar que el gran continent no és uniforme i que cada país asiàtic està desenvolupant un focus. No hi ha tendència comuna. Cada capital viu un context determinat. “Tanmateix, hi ha una gran tensió entre el cosmopolitisme i el localisme”, apunta i ens fa saber que Àsia era interdisciplinària abans de la colonització europea. És a dir, que no hi havia fronteres entre teatre, dansa, música i arts visuals. “Ara ens estem recuperant del colonialisme”, dispara.

Arts visuals i art conceptual

Ong ens recorda la potència de la cultura visual asiàtica: “Pot ser controlada, com al Japó, molt pura. Fins al caos, com a Bangkok”, indica. I afegeix: “Es pensa visualment. Voldria dir de manera espiritual, però diré emocionalment connectada. Pot ser conceptual, però emocionalment connectada... Sovint, en els treballs conceptuals europeus o de Nova York hi ha un tall emocional, cosa que no passava amb el surrealisme, per exemple, que és molt emocional”.

Tampoc no ens hem d’oblidar del que Ong anomena “filosofia profunda de les coses, connectada amb la manera de viure, de fer, de sentir”. I diu que aquesta filosofia és extremadament conceptual. “Hem de reaprendre tot això, ja que vam patir el tall i ens van inculcar la modernitat europea. El treball conceptual era molt natural per als asiàtics, però ara es ven com a art elevat”, assegura.

Un pont entre cultures

La seva col·laboració amb artistes asiàtics ha tingut pics importants en dues produccions de 2016, una dins d’una tradició singular i l’altra reunint moltes tradicions asiàtiques en una expressió contemporània. A *Trojan Women*, estrenada al Teatre Nacional de Corea, va comptar amb la col·laboració d’artistes pansori, inclòs el tresor nacional Ms Anh Sook San, així com el músic contemporani Jung Jae Il (compositor de la

pel·lícula *Paràsits*). Va ser tot un èxit a Seül. I va exhaurir localitats al LIFT London, al Holland Festival Amsterdam i al Festwochen Vienna.

Ong ha treballat Shakespeare i Purcell, entre d'altres, però sempre des de la mirada asiàtica. Va fundar el Festival In-Transit a Haus der Kulteren der Welt a Berlín de 2001 a 2003 i el Festival Internacional de les Arts de Singapur (SIFA). Des del 2018, ha conceptualitzat l'Acadèmia Internacional de Comissaris de Singapur, així com l'Acadèmia de Comissaris Joves al Teatre Maxim Gorki de Berlín.



Àfrica

Àfrica, la seva diàspora i la Barcelona transcultural

Per Tania Adam

Últimament em costa desprendre'm de la idea de transculturalitat, un concepte a què he arribat després de l'atzucac de la multiculturalitat i de la interculturalitat concebuda com un procés d'aculturació encoberta. Estic cada vegada més interessada a enunciar la urgència de pensar-nos com a societat transcultural perquè vivim un procés de transculturització constant en què els nostres bagatges culturals s'expandeixen, incorporen i rebutgen elements mentre es creen identitats culturals complexes i híbrides. Encara que no escric aquestes línies per aprofundir en aquests conceptes, sinó que ho faig per reflexionar entorn la meva participació al Grec 2021 i la seva incursió a l'Àfrica i a les diàspores, per mi és important recordar que Barcelona, lluny de ser multicultural o intercultural com anuncien els que governen la diversitat, és transcultural.

També vull mostrar la meva incomoditat sobre com aquesta gestió de la diversitat que es redueix a la comesa de l'"ells" i del "nosaltres", ¿qui determina les fronteres entre els uns i els altres i quines variables fan servir per fer-ho? Potser caldria assumir que la diversitat no és governable com ens pretenen inculcar les polítiques d'interculturalitat. La diversitat és inherent a la noció de ciutat i, si no hi ha hagut experiències traumàtiques de segregació, la convivència es produeix amb certa naturalitat tot i que hi hagi desigualtats i conflictes en termes de raça, religió, sexe, edat... I, al meu entendre, la clau està en com interseccionar aquests elements per donar cabuda a un espai de desenvolupament ciutadà; o, dit d'una altra manera, per generar oportunitats, reduir les disparitats entre barris, classes socials i reduir els sostres de vidre. Per tant, més que gestionar la diversitat, les ciutats actuals requereixen d'una reconfiguració radical en termes de percepció de la ciutadania. Caldria, a més, deixar enrere els anacronismes de l'"ells" i del "nosaltres", les concessions epidèmiques, els gestos simbòlics i les dreceres sense recorregut per donar pas a una consciència comuna que abraçi la crítica social i l'exèrcit invisible del coneixement que precedeix les transformacions.

Crec que cal situar el Grec 2021 com un espai en trànsit on hi ha hagut accions que segur precedeixen una transformació real, d'altres que han estat pur soroll, dreceres sense sortida; i per últim, actuacions que senzillament perpetuen un present obsolet que representa la disfuncionalitat del sector cultural de la nostra ciutat. És interessant visualitzar-lo des de diferents prismes, sense atorgar al festival tota responsabilitat per les mancances en termes de pluralitat que operen en el sector. En tot cas el festival, és un reflex d'aquestes disfuncionalitats alhora que intenta transgredir-les. Encara és arriscat discernir i saber on ubicar les activitats, els gestos i les accions que han ocorregut al llarg dels gairebé dos mesos de festival. No és fàcil reconèixer els camins mentre camines, però sí que és important la intencionalitat, saber d'on se surt. Des del primer instant vaig concebre la meua participació al Grec com un experiment, un gest cap a la consciència comuna, com una oportunitat per avançar cap a la transformació real i especular sobre aquest "no" lloc cultural que ocupa una part molt important de la ciutadania de Barcelona; entre ells, els africans i l'afrodescendència, centrals en la proposta curatorial d'aquesta edició del Grec que pivotava sobre el continent africà. Per transcendir els gestos simbòlics vaig entendre que la meua proposta havia d'adquirir dimensions del pensament negre. Per aquesta raó, plantejo les activitats sota un marc conceptual; esbosso un recorregut per la idea d'Àfrica, les cultures africanes i l'imaginari de les músiques africanes. M'aproximo a una sèrie de variables recurrents en la musicalitat i la dansa: el ritme, la improvisació i l'oralitat. També abordo, encara que de manera epidèrmica, com l'esclavitud, les migracions globals o el colonialisme han deixat un llegat en les arts africanes fins als nostres dies. Finalment, hi introduixo l'element de la discriminació racial, sense el qual no es podria comprendre el lloc que ocupen les diàspores africanes a Occident ni gran part de la seva creació contemporània. Aquest recorregut marca el full de ruta de les activitats proposades.

És aviat per saber si aquest experiment ha estat fructífer. Però almenys que quedi palès que hi havia una línia de pensament del tot conscient darrere de moltes de les accions que es van dur a terme. Suposo que algunes amb més fortuna que d'altres. Admeto els possibles errors, però com a part del procés especulatiu, perquè per mi la cultura sempre és experimental, assumir-la com absoluta i racional és emmarcar-la en la ciència, i la cultura no és ciència, és senzillament cultura. Reitero que el que caldria tenir en compte és el punt de partida per posar-lo en relació

amb el d'arribada. On som i cap on anem? Què volem ser a partir d'ara? Són algunes de les preguntes bàsiques que pocs es fan o si se les fan posen el pes de la identitat en la cultura. I està comprovat que aquest model en ciutats tan complexes com la nostra ja no funciona. Potser ha arribat el moment de començar a despullar la cultura del llast de l'Estat-nació i de les polítiques identitàries.

La invenció de l'Àfrica

L'Àfrica cobreix al voltant d'una cinquena part de la superfície terrestre del món i al voltant d'una vuitena part de la població. Està dividida en 54 països independents i dos no reconeguts: el Sàhara Occidental i Somalilàndia. Els pobles africans pertanyen a diversos grups de població amb idiomes, religions i formes de vida molt diverses. Les seves realitats són molt lluny de l'imaginari homogeni i monolític sota el qual són observades. Tal com assenyalava el filòsof Valentí Y. Mudimbe (R.D. Congo, 1941) en el seu llibre *La invenció de l'Àfrica. Gnosis, filosofia i ordre del coneixement* (1988), "L'Àfrica, així com el negre, és un invent artificial construït pels europeus durant el període colonial". Mudimbe, a més, és escriptor, poeta i crític literari, i és per a l'africanisme el que Edward Said va ser per a l'orientalisme: crític amb el paper dels missioners, etnòlegs i antropòlegs, ja que els acusa d'introduir l'imaginari uniformador i reduccionista amb el qual es mira l'Àfrica; distorsions sobre la seva percepció que han influït no només fora del continent sinó en la identitat de mateixes persones africanes.

Aquestes distorsions situen les cultures africanes en el tradicional i folklòric, i en contraposició constant a la modernitat. Aquesta mentalitat no ha contribuït gaire a l'apreciació de les cultures africanes del passat, del present i diria que tampoc del futur. Perquè ignoren que les maneres d'expressió popular africanes són híbrides, estan creuades amb els models europeus, americans, asiàtics... Per aquesta raó, les músiques urbanes, les arts gràfiques, la dansa contemporània i altres "arts del poble" fins fa poc es consideraven poc africanes, i per tant estaven fora de l'òrbita de les cultures anomenades africanes. Fins i tot hi ha confusions amb la mateixa idea de música negra, que és arrabassada dels africans per situar-la als Estats Units, però tal com afirma el poeta i novel·lista Amiri Baraka, "la música és una de les expressions per excel·lència de l'ànima negra però també una de les poques àrees d'expressió que s'ha reservat als negres".

La música al continent és un fenomen popular i ho és des dels temps ancestrals, ja que forma part integral de l'existència: del bressol a la tomba. Les músiques africanes abracen una gamma àmplia d'expressions, incloent-hi el llenguatge parlat, el cos, els instruments o les danses. Aquestes són, sens dubte, algunes de les expressions més reveladores de "l'ànima negra" que es manifesta amb caràcter comunitari on els participants són tan importants com els músics, ja que intervenen amb el cos o la veu, tots dos concebuts com a instruments importants de les peces musicals. Aquesta combinació d'elements fa que es concebi la música africana com una forma d'art "impura" perquè gairebé sempre va acompanyada d'algun altre art com la poesia o la dansa. En les concepcions tradicionals de la música no hi ha la idea d'escenari, ningú està elevat, tots estan situats en un mateix pla. Per aquesta raó, és normal que molts rituals musicals fora del seu context i sense els seus components nadius resultin ortopèdics. Per l'escriptor, periodista i cantautor camerunès Francis Bebey (1929-2001), "la música africana gairebé sempre es combina amb alguna altra forma d'art, expressa els sentiments i la vida de tota la comunitat. El so dels peus picant a terra es converteix en el ritme de la música les notes de la qual es transformen al seu torn en passos de ball".

En aquesta representació àmplia de la música, la dansa africana ocupa un lloc central ja que ha estat un mitjà per marcar les experiències de la vida. Es pot dir que a l'Àfrica no és realista separar la música de la dansa o del moviment corporal, perquè tenen un paper primordial en els rituals religiosos; marquen els ritus de pas, les iniciacions a l'edat adulta i els casaments; formen part de les cerimònies comunals, incloses les celebracions de la collita, els funerals i les coronacions; i ofereixen entreteniment i recreació. Tots aquests components són els que integren la idea de "música negra" i no hem d'obviar-los quan estem davant de qualsevol tipus de creació musical ja que d'elles n'emergeix una mena de filosofia sociocultural de la música.

Una altra idea que m'interessava ressaltar en la programació és que l'Àfrica és un continent en moviment: les migracions forçades fruit de l'esclavitud, les mateixes dinàmiques de migracions intracontinentals, les colonitzacions, els exilis i actualment les migracions globals han marcat una relació de diàleg cultural constant amb la seva diàspora global. El comerç triangular d'esclaus és qui més han influït en la dispersió de les músiques africanes pel món i el mar Atlàntic ocupa un lloc particular en la

seva disposició cartogràfica. L'Atlàntic Negre és un espai de confluències i cruïlles, ple de processos de mestissatge, sincretisme i transculturació complexos que han afectat a banda i banda de l'oceà. Les colonitzacions també han marcat la direcció de les migracions globals, ja que els països amb més excolònies al continent són els més receptors de població de l'Àfrica negra, generant diàspores en aquests respectius territoris, aportant una gran riquesa, però també enormes reptes i complexitats.

En l'actualitat es calcula que aproximadament un terç de la població de Llatinoamèrica i el Carib són afrodescendents, és a dir descendents d'africans. I tenen una major presència en països com Colòmbia, Brasil, Haití o Belize, precisament on les manifestacions culturals afro estan més presents. A Amèrica del Nord, es calcula que van arribar-hi uns 600.000 esclaus precedents d'Àfrica. Aquí, a l'igual que a la part sud del continent americà, s'ha gestat una pluralitat de músiques "afro"; així ens trobem amb músiques afrocanabes, afrocolombianes, afrobrasileres, el blues, el jazz... Sons que més tard van tornar a l'Àfrica per influir en les músiques populars com el Soukous, el Marabi, el Highlife, el Palwine... produint els anomenats sons "d'anada i tornada".

No es pot ignorar com, en tot just mig segle, el colonialisme va intervenir en absolutament totes les dimensions socioculturals; va penetrar en els hàbits quotidians de les poblacions africanes i va modificar tantes pràctiques socials que les seqüeles perduren fins avui. La intrusió en les músiques es va donar sobretot per part dels missioners i de les forces de seguretat. Ells van ser els responsables d'introduir els instruments moderns que van modificar el so i la forma de tocar, també van alterar les melodies i l'harmonia, ja que el cant en llengua estrangera va transformar la sonoritat. En general, els efectes materials no van ser tan significatius com la transformació del llenguatge en si mateix. Tal com afirma el musicòleg ghanès Kofi Agawu: "La música europea va colonitzar parts força significatives del panorama musical africà, li van treure el cos i li deixaren el vestit, en modificava la forma mentre respectava algunes característiques que li permetien seguir sent anomenades músiques africanes".

El ritme, una altra característica comuna a tots els tipus de música negra, no es va veure tan afectat. El ritme, diuen, és "fàcil de reconèixer, però difícil de definir". N'hi ha que el consideren una cosa purament mecànica per la repetició periòdica dels tempos baixos i alts que marquen determi-

nades frases musicals, i els que creuen que és un tipus de màgia exclusiva que s'empra per fer la seva música “embruixadora” o “satànica”. “El ritme és una coberta invisible que envolta cada nota o frase melòdica que està destinada a parlar de l'ànima o a l'ànima; és el reflex de la presència constant de la música. És l'element que infon a la música una força biològica que produeix un fruit psicològic”, diu Francis Bebey.

Els patrons rítmics han estat àmpliament estudiats en els tambors, els palmells o les veus. Aquestes són pautes d'elaboració col·lectiva i organitzada, en la qual els intèrprets contribueixen amb elements complementaris que introdueixen patrons polimètrics de melodies repetitives que es compensen amb una relació antifonal de “crida i resposta”. El musicòleg ghanès J. H. Kwabena Nketia va assenyalar aquesta forma africana com la manera d'“aconseguir efectes generals de continuïtat per construir estructures entrelaçades, i de vegades complexes, a partir d'elements relativament senzills”.

Una cosa semblant a aquesta màgia també passa amb la improvisació: es creen de manera espontània melodies i harmonies al mateix moment que s'interpreten interpretació. Aquesta és una altra característica important de molts estils africans, fins al punt que en algunes cultures africanes consideren la capacitat d'improvisació com a prova de la destresa musical, un talent de la creativitat i un regal de Déu. Kwabena Nketia considera que per ser músic “has de ser capaç d'improvisar textos, adaptar melodies a paraules noves i recordar versos de les cançons”. La improvisació té a veure amb la mateixa naturalesa del patró musical i amb la condició de crida i resposta on una veu o instrument toca una frase melòdica curta i aquesta frase es fa ressò d'una altra veu o instrument. Dit d'una altra manera, un tambor tocarà un patró rítmic central i els tabalers improvisen mentre interpreten nous patrons sobre els patrons estàtics originals.

Finalment, caldria remarcar que la tradició oral opera al nucli de la comunicació dels pobles africans i en la majoria de les societats no alfabetitzades, en què l'oralitat impera en la transmissió d'informació. Aquesta pràctica és visible en les cançons, els proverbis, al teatre o a la dansa. Per Amadou Hampâté Bâ, escriptor i etnòleg de Mali, defensor devot de la tradició oral, sobretot *peule*: “La tradició oral és incorpora tots els àmbits i engloba la moral, la filosofia, la matemàtica, la cultura, la geometria... tot el que tingui a veure amb el coneixement. Implica tota la vida i tota

la naturalesa”. Aquest coneixement és transmès i requereix d’un temps d’iniciació en el qual el mestre transmet. Però no és una qüestió d’edat sinó de saber; ensenya qui sap, encara que el normal és que s’estableixi la jerarquia d’edat. La identitat cultural i memòria col·lectiva formen part de la transmissió oral, la música és un vehicle i la llengua és un element primordial en els fluxos de transmissió. Avui dia, la creativitat africana i de la diàspora encara tenen una relació particular amb la transmissió oral, ja que moltes cultures estan preocupades per la preservació de les tradicions o maneres de fer “ancestrals”. Així doncs, les tradicions orals al continent (inclosa la música) han prosperat al llarg dels segles per gestar una meravellosa constel·lació artística vigent fins als nostres dies.

La creativitat africana a Barcelona

A ningú se li passa per alt que les ciutats europees són cada vegada més plurals; els seus ciutadans fa temps que no responen a l’homogeneïtat tradicionalment assignada a l’Estat-nació, sinó que són una amalgama producte de les migracions contemporànies, moltes encara subjectes al passat colonial. Així, l’antiga relació entre la Metròpoli i els països africans segueix marcant la geografia política, social i cultural de la negritud i de l’africanitat europea. De tal manera, la negritud de Bèlgica està relacionada amb el Congo, la de Portugal amb Angola, Moçambic o Cap Verd; la d’Espanya amb Guinea Equatorial; la de França... Per anomenar a aquestes poblacions negres s’encunyen termes com Black European, African European o Afropean, que podríem traduir com a africans europeus

Tot i l’encaix complex i els problemes de racisme que susciten en territori europeu els Afropeans protagonitzen transformacions interessants en els països europeus, no només en aquelles dimensions visibles com poden ser el comerç, sinó que s’estan introduint, no sense certes dificultats, en els escenaris culturals amb aportacions estimulants. Aquests obstacles d’interacció no són excepcionals; si mirem al llarg de l’Atlàntic Negre, allà on hi ha una cultura “afro”, hi ha hagut problemes de racisme, representació, discriminació... En certa manera, els africans europeus juguen amb avantatge, ja que poden sostreure certs aprenentatges de les experiències de les poblacions negres de les Amèriques. No obstant això, les fronteres de color encara persisteixen; les relacions entre les races humanes més fosques i les més clares a Àsia, Àfrica, les Amèriques i Europa continuen alimentant la llarga història de discriminació racial i polítiques segrega-

cionistes que, tot i que no resulten fàcils de subvertir, sempre han trobat resistència. Les lluites per l'alliberament i l'emancipació dels pobles negres han estat constants des de l'època de l'esclavitud: la revolució d'Haití, les lluites abolicionistes, el panafricanisme cultural, el Renaixement de Harlem, el moviment de la *Negritude*, el jazz durant l'apartheid, el Black Arts Movement o els Black Arts Festivals a l'Àfrica, per dir-ne alguns, han estat moviments de resistència cultural compromesos amb la transformació de la realitat de l'existència negra. Molts d'aquests espais van sorgir sota el paraigua del panafricanisme i tenien com a eines l'art polític expressat mitjançant la música, el teatre, la dansa i la poesia. Espais d'enunciació i d'expressió, però també de denúncia de les opressions i les dificultats amb què s'han trobat les diàspores africanes en la vida quotidiana a Occident.

Barcelona no és excepcional ni tampoc és aliena als processos globals. En tot just 25 anys, la nostra ciutat ha transformat el seu ecosistema social; una mutació accelerada en la qual s'han anat incorporant cada vegada més africans europeus travessats d'imaginari, per les herències colonials, els prejudicis racials i de classe. Aquest fet, barrejat amb la història pròpia del territori, causa tensions i lluites identitàries que fan complexa la convivència alhora que l'enriqueixen. A la nostra ciutat li costa tenir en compte els artistes negres africans residents i amb prou feines ha abordat les expressions culturals africanes i de la diàspora amb serietat. Hi ha una certa tendència a exotitzar i a inferioritzar allò que prové del continent. Vull entendre que aquestes pràctiques estan canviant amb l'eclosió i emancipació de la negritud en diverses disciplines artístiques, i a l'igual que va passar a Anglaterra en els anys vuitanta, els fills de les migracions i els afrodescendents col·loquen la negritud al centre, incorporant diversos debats i propostes creatives en l'esfera pública. Creem d'aquesta manera, un lloc propi i situat que ningú s'atreveix a preveure cap on va.

Una de les línies discursives més preponderants sorgeix dels activismes antiracistes, que copen les exigències de transformació de les institucions socials i culturals en el seu tracte amb l'"alteritat". Demandes molt necessàries però que curiosament invisibilitzen antigues lluites i altres pràctiques culturals que es desmarquen del seu radar. És cert que estan introduint narratives indispensables en l'esfera pública, però, no som una societat neòfita i el moment present és fruit del passat i les seves demandes no disten molt de les dels seus predecessors, el que canvia és la gramàtica del present i una diàspora cada vegada més nombrosa que se suma a la lluita.

A tall d'exemple, l'escenari de les músiques africanes porta anys dibuixant des de la marginalitat i amb moments i iniciatives puntuals de visibilitat. Així doncs, hi ha una genealogia de les arts escèniques africanes de la nostra ciutat. Tot i que precària, ha tingut capacitat d'anar gestant diferents projectes culturals o bé proposades per les poblacions africanes, o per les institucions sempre paternalistes i disposades a atribuir la precarietat artística a la mala qualitat de "l'africà". No obstant això, ja és hora de reconèixer que aquesta situació prové de la manca de democràcia cultural a l'hora de incloure'ls en l'escenari cultural; les qüestions lingüístiques, la formació, el coneixement del mitjà, el difícil accés a les ajudes o la deficiència d'espais per a la creació i l'intercanvi han estat en part culpables d'aquesta precarietat que s'ha anat traduint en traves per formar part de les programacions existents. En altres paraules, el racisme i la discriminació per la condició de forans (o fills de forans) no ha fet més que endinsar-nos en una espiral alienant de manca d'oportunitats.

Grec 2021: una mirada cap al passat, el present i el futur

El diàleg entre generacions de creadors africans, entre afrodescendents i africans, i entre aquests i la ciutat s'ha trencat. S'han de restablir els fluxos d'intercanvi, coneixement i reconeixement a més de la negociació com una clara aposta de convivència futura. Aquest espai del Grec era l'oportunitat per reiniciar una conversa inacabada, per això calia recuperar, entre d'altres, el llegat cultural per tal de despullar de la creació el pes del present crispat. Les propostes d'activitats paral·leles s'encaminaven en aquesta direcció, ja que pretenien amplificar la curiositat i aportar coneixement i experiències transformadores tant per als creadors de diferents generacions com per als públics. Les activitats, a més, tenien una clara pretensió de ser un aglutinador d'iniciatives i projectes que han tingut lloc a la nostra ciutat en els últims temps. D'altra banda, en un moment travessat per una pandèmia global i una crisi en el sector artístic unida a una crisi social, econòmica i de valors de les societats, resultava interessant transcendir l'àmbit purament celebratiu per aprofundir en certes reflexions inherents a la "creativitat negra".

Amb tot, la proposta d'aquesta programació per al Grec'21 era un clar reflex que el passat no es tanca mai, que el present és crític i que, encara que el futur deixi de ser esperançador, en els moments d'emergència com l'actual, les arts escèniques s'estableixen com el lloc on reposa tota l'energia que ens conforma en el present. Per tot això sempre he concebut

aquestes activitats com una continuïtat, una aposta cap a la interacció amb més naturalitat, un espai per conèixer els actors africans i de la diàspora i tot el bagatge que manegen amb la finalitat última d'incorporar aquesta idea de ciutadania transcultural.

Encara és massa aviat per saber si les propostes culturals de les poblacions africanes i afrodescendents s'assentaran en el sector, tot i que molts d'aquests actors exigeixen a les institucions un canvi de paradigma perquè les formes actuals d'interacció resulten discriminatòries i obsoletes. No obstant això, tal com he esmentat anteriorment, el que he trobat a faltar en moltes d'aquestes demandes és la negació de la genealogia de la creació negroafricana a la ciutat i un reconeixement de les lluites del passat. L'actual generació ha assetjat l'escenari cultural com si res existís i res hagués passat prèviament a la seva existència. En qualsevol cas, tots som responsables d'això, tot i que les relacions de poder estiguin absolutament desequilibrades. És a dir, el pes de la transformació no només recau en la institució tal com demanen, sinó també en ells mateixos, ja que les seves aportacions requereixen de més serietat, coneixement i epistemologies radicals.

Ngugi wa Thiong'o:

“La universalitat prové de la particularitat”

Per entendre l'Àfrica contemporània, Ngugi wa Thiong'o és una figura imprescindible. Nascut a Kenya el 1938, ha escrit en les seves novel·les i assajos la seva història i la del continent. Va començar a crear en anglès, però a partir de 1981, va decidir fer-ho en la llengua materna, el kikuiu. A banda d'una important obra dramàtica i narrativa ha escrit assajos tan lúcids com *Descolonitzar la ment* i volums de memòries cabdals com *Neix un teixidor de somnis* o *Lluitar amb el diable*. Tots publicats a Raig Verd. El 2019 va rebre el Premi Internacional Catalunya.

El 1980, va publicar *El diable a la creu*, la primera novel·la contemporània en kikuiu. Per què va abandonar l'anglès per escriure en kikuiu?

La mitjanit del 31 de desembre de 1977, em van arrestar i portar a la presó de Kamiti, per una obra de teatre que havia escrit amb Ngũgĩ wa Mirĩ. L'obra, en kikuiu, *Em casaré quan vulgui*, va ser representada per homes i dones corrents del poble. Havia escrit moltes obres en anglès i mai no m'havia passat res com això. Per què un govern africà m'havia d'enviar a la presó per escriure en una llengua africana? Vaig començar a pensar en el paper de la llengua en un sistema colonial. La supressió de les llengües africanes i l'elevació de les llengües colonials ha estat la norma en totes les situacions colonials. Va ser a la presó on vaig decidir trencar amb l'anglès i tornar al kikuiu. *El diable a la creu* va ser la meva primera novel·la en kikuiu, la meva llengua materna. Parlo molt de la meva decisió a *Descolonitzar la ment*.

Quins efectes va tenir la seva decisió en la literatura kikuiu?

Cada vegada hi ha més gent que torna a la llengua materna. El problema és la manca d'editorials. La majoria dels editors prefereixen publicar en anglès. I les polítiques del govern també afavoreixen l'anglès. Però cada vegada hi ha més gent que torna a les llengües africanes, encara que no prou.

Per què els escriptors africans es decanten majoritàriament per les llengües colonials?

Cada africà il·lustrat és producte d'una educació en llengua anglesa. L'anglès és encara la llengua del poder a Kenya. I és la llengua del govern.

Què els diu, a aquests escriptors?

Els intel·lectuals han de liderar la societat. Hem de treballar per les llengües africanes, així com altres intel·lectuals han treballat per a les seves. Els europeus no desenvoluparan les nostres llengües per nosaltres.

De quina manera ha evolucionat la cultura africana d'ençà que era jove?

Els camperols i els treballadors han mantingut les llengües africanes. Estic orgullós dels nostres músics que han continuat component i cantant en llengües africanes. Els homes i les dones corrents han fet que les nostres llengües segueixin vives, a través de les cançons i les històries, i han continuat parlant en la llengua materna.

Quan era jove, mai va pensar que acabaria sent un autor reconegut i que les seves històries sobre Kenya serien traduïdes a 60 idiomes?

No. Però estic molt content. M'encanta que les meves històries, escrites originàriament en kikuiu, com *La revolució vertical*, es trobin ara en més de 90 idiomes al món.

Diu que és un “guerriller de la llengua”. Què vol dir?

Va ser el *Los Angeles Times* qui em va descriure com un “guerriller de la llengua”. I el nom ha quedat. Reivindico la igualtat entre les llengües, petites i grans. No hi ha cap llengua que sigui més que una altra. Si coneixes totes les llengües del món, però no coneixes la teva llengua materna o la llengua de la teva cultura, això és esclavitud. Però si coneixes la teva llengua materna o la llengua de la teva cultura i les afegeixes a totes les llengües del món, això és empoderament.

Una obra de teatre el va portar a la presó. Si el teatre no sacseja consciències, és inútil?

No, no. El teatre entretén. El teatre ens fa riure, plorar, tenir esperança. El teatre mostra el que pot produir la cooperació entre humans.

La policia de Kenya, quan vostè ja era a l'exili, va intentar detenir el protagonista de la seva novel·la *Matigari*. Què en recorda?

Matigari és el protagonista d'una novel·la amb el mateix nom. El govern de Kenya controlat per l'últim dictador, Arap Moi, el volia arrestar perquè viatja per tot el país preguntant: on és la veritat i la justícia en aquesta terra. Moi va pensar que es tractava d'una persona real. Així que va ordenar la detenció de Matigari. I quan va saber que era un personatge d'un llibre, va prohibir el llibre.

Molt del seu èxit l'ha assolit fora de Kenya. El sentiment d'alienació derivat d'aquesta realitat retrocedeix mai?

La majoria del meu èxit està ben arrelat a Kenya i a l'Àfrica. I n'estic ben orgullós. Però he escrit bona part dels meus llibres quan era fora del meu país. Les dues úniques obres que he escrit a Kenya són l'obra de teatre, *Em casaré quan vulgui*, que van prohibir i em va portar a la presó, i *El diable a la creu*, escrita dins una presó de màxima seguretat. Però tots els meus llibres s'han publicat primer a Kenya.

Li ha preocupat mai ser un escriptor universal?

M'interessa la particularitat. La universalitat prové de la particularitat. És el que defenso al meu llibre, *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*. William Blake, el poeta anglès del segle XVIII, ho va dir molt al seu poema *Auguris d'innocència*: Oh, veure el món en un gra de sorra / l'eternitat en una hora. Això és el que intento fer: veure el món en el gra de sorra de la meua experiència.

Germaine Acogny

La gran mare africana de la dansa en 6 passos

À un endroit du debut, Grec 2021

Nascuda a Benín el 1944, però criada a Dakar (Senegal), Germaine Acogny és avui dia la principal figura de les arts escèniques a Àfrica, per un raó de pes: és la creadora de la “dansa africana”, un seguit de tècniques pròpies del continent, sobretot del Senegal i de Benín, que ella va depurar a través de la modernitat occidental (dansa clàssica, Graham i *release*). Va rebre el Lleó d'Or de la Biennial de Dansa de Venècia de 2021 per “la seva contribució a la formació dels joves d'Àfrica i a la gran difusió del seu treball al seu país i a tot el món que han fet d'ella una de les veus independents que més ha influït en l'art de la dansa”. Però, qui és Acogny? Per què és tan important?

1. Senghor i Béjart

A primers dels anys 60, Acogny va poder traslladar-se a París des de Dakar per estudiar dansa moderna i ballet. Però no s'hi va quedar, sinó que va tornar al Senegal i el 1968 hi va obrir el seu primer taller. Gràcies a la influència ioruba de la seva àvia i a l'estudi de les danses tradicionals africanes i occidentals, va començar a desenvolupar el que més tard anomenaria “dansa africana”. A finals dels 70, ja l'havia codificada, cosa que li va obrir moltes portes. De 1977 a 1982, va dirigir la companyia Mudra Afrique, creada pel coreògraf i ballarí Maurice Béjart i el poeta i president senegalès Léopold Sédar Senghor, que va quedar fascinat per la interpretació d'Acogny del seu poema *Femme Noire*. El 1980 va publicar *Dansa africana*, una Bíblia al continent.

En tancar Mudra Afrique, Acogny va traslladar-se a Brussel·les per treballar colze a colze amb Béjart. A la capital belga va organitzar tallers sobre dansa africana amb estudiants, que van tenir molt d'èxit.

2. Studio-Ecole-Ballet-Théâtre du 3è Monde

El 1985, obre a Toulouse l'Studio-Ecole-Ballet-Théâtre du 3è Monde amb el seu marit, Helmut Vogt. I comença a brillar internacionalment. Va col·laborar amb Peter Gabriel i Gilberto Gil i va crear els solos *Sahel* i *YE'OU* que la van fer voltar pels cinc continents.

3. Retorn a casa

El 1995 decideix tornar al Senegal i, tres anys més tard, hi obre Jant-Bi/Ecole des Sables, un centre que ha ajudat a formar centenars de ballarins africans i de tot el món. Això no obstant, des d'aleshores ha tingut un peu al Senegal i un peu a Europa, sobretot a França, on ha encapçalat diferents projectes. De 1997 al 2000, va ser la directora artística de la secció de dansa d'*Afrique en Création* a París i de les Trobades Coreogràfiques de Dansa Africana Contemporània.

L'educació dels joves ballarins ha estat sempre una obsessió: “Una mama té responsabilitat respecte als seus fills. Però els fills, quan creixen, també tenen la responsabilitat de continuar. Mai no s'ha de donar la culpa als pares, ni quan tens èxit ni quan fracasses. Intento responsabilitzar les joves generacions: han de conèixer la història i són els responsables del futur. Són els que han d'agafar el relleu”.

4. De 'Tchouraï' a 'Common Ground[s]'

L'autèntic esclat internacional d'Acogny com a ballarina va succeir el 2001 gràcies a *Tchouraï*, una peça creada per la coreògrafa Sophiatou Kossoko que es va estrenar al Théâtre de la Ville de París i que va girar per Europa, els EUA, el Brasil i la Xina. El 2003, va aixecar *Fagaala*, sobre el genocidi de Rwanda, amb la coreògrafa japonesa Kota Yamazaki, on barrejava la seva tècnica amb el butoh i va afegir Austràlia i el Japó entre els seus fans.

No va ser fins al març de 2008 que Jant-Bi va aterrar al Mercat de les Flors amb *Waxtaan*, l'originalitat de la qual no rau únicament en el tractament de les danses tradicionals o neotradicionals, sinó que també es troba en la mirada crítica que ofereix dels governants. Els ballarins, mitjançant aquesta creació coreogràfica, parodiaven els caps d'Estat, els ministres, els polítics i els homes poderosos.

Susanne Linke i Olivier Dubois són alguns dels grans coreògrafs europeus que han treballat colze a colze amb Acogny. Són destacables els seus últims dos projectes. Per una banda *À un endroit du début* (2016), una peça on mescla la seva pròpia autobiografia amb la del seu pare, Togoun Servais Acogny, autor d'un llibre cabdal, *Récits d'Aloopho*, i dialoga amb Johnny Cash, Walt Disney i Medea. Per l'altra, *common ground[s]*, un programa doble amb *La consagració de la primavera* de Pina Bausch. El desembre de 2019, es van fer audicions a 135 ballarins a Burkina Faso, Costa d'Ivori i el Senegal, dels quals en van triar 67 per portar a terme un taller intensiu a l'École des Sables. Finalment, 38 ballarins de catorze països africans van passar a formar part de la producció final que s'havia d'estrenar a Dakar a finals de març de 2020, amb gira a Wuppertal, Londres, París i Amsterdam. La pandèmia ho va aturar tot.

5. El plaer del cos

Si hi ha una cosa per la qual Acogny ha passat ja a la posteritat és per la seva tècnica. L'explica ella mateixa així: "La dansa africana és un ancoratge a la terra i una elevació cap al cel. He pres la columna vertebral com la serp de la vida, l'arbre de la vida. I vertebro tot el moviment a través de la columna, amb els noms de la natura. Les danses africanes mantenen un diàleg permanent amb el cosmos. El cul, per exemple, és la lluna i el pubis són les estrelles. La meva tècnica es basa en el moviment perpetu, que no es pot aturar mai. Si el sol s'atura, és una catàstrofe, oi? El moviment sempre comença a la columna... Quan treballen, els individus adquireixen un imaginari que fa que el seu cos s'alliberi i, alhora, els fa feliços. És el plaer de la dansa, el plaer del cos, de ser en ell mateix i de descobrir-se".

6. Orgull

Quan li demanen a Acogny des d'on crea, ella sempre diu que des de l'orgull. Mai no ha pensat que la dansa africana sigui inferior a la resta de tècniques occidentals. O que els ballarins africans siguin menys capaços que els altres. Analitza la història i crea des de l'orgull. "Quan oblides el passat no saps cap a on vas", diu. I afegeix: "A l'escola ensenyem els ballarins a conèixer el seu passat per poder avançar".

Marlene Monteiro Freitas:

“Busco comunicar-me emocionalment amb el públic”

Idiota, Grec 2022 / *Ri Te*, Grec 2024

Marlene Monteiro Freitas és, sens dubte, una de les artistes del moment. A Barcelona l'hem pogut veure amb *(M)IMOSA*, *Guintche* i *Bacants - Preludi per a una purga*, entre el Mercat de les Flors i la desapareguda Sala Hiroshima. Va tornar el 2022 amb *Idiota* al MACBA, un preludi de la gran peça escènica que preparava per al 2023, la *Lulu* d'Alban Berg. La seva obra és pura emoció, i ella mateixa diu que l'objecte de la seva recerca és la creació d'emocions col·lectives. Va néixer a Cap Verd i té la seva base a Lisboa.

Per què vas decidir posar *Idiota* en una caixa?

Fer una *performance* en una caixa va ser una idea que es va imposar ella mateixa al principi d'*Idiota*. Mai no ha estat en qüestió, aquesta idea, de si *Idiota* hauria de passar en una caixa o no. I així que es desplega, aquesta caixa adquireix diferents significats, una versatilitat que m'agrada molt: una caixa, una vitrina, una plantació, un espai imaginari, un espai exterior, un vestidor, etc.

Què t'envolta en escena?

Aquesta *performance* hauria de fer-se en diferents espais, especialment a museus, galeries d'art i espais semblants, en un diàleg amb l'arquitectura, les obres d'art i d'altres al mateix indret. A Cap Verd, a finals d'aquest any, *Idiota* compartirà el mateix espai amb les pintures d'Alex Silva, imatges que són a l'origen del meu projecte i que van formar part de la seva construcció.

Qui va ser Alex Silva?

Va ser un pintor de Cap Verd que va fer carrera professional entre Cap Verd i Holanda i que va deixar-nos prematurament el 2019. A Mindelo, el poble on tots dos vam créixer, hi va fundar una galeria d'art, Zero

Point, un lloc de trobada per a diferents generacions. El coneixia des de la meva infantesa i, més que un amic, veia en Xand (el seu sobrenom per als amics) com un company artista.

De quina manera et sents encara arrelada, com a artista, a Cap Verd?

No hi treballo tan sovint com m'agradaria, però segueixo de prop els múltiples projectes culturals i artístics que s'hi desenvolupen. Em sento molt lligada a la música i a d'altres aspectes culturals, a la natura i a la gent. La meva família més propera hi viu i els visito sovint. Vaig mostrar *Guintche* i *Of Ivory and Flesh* al Mindelact, un festival de teatre que es fa anualment a Mindelo.

Què significa la passió per a tu?

Les emocions, la intensitat, són trets essencials de la meva recerca. Busco comunicar-me emocionalment amb el públic. La *performance*, la coreografia, el so, el vestuari, l'escenografia, els llums, etc., funcionen junts amb l'objectiu d'intensificar l'espectacle. Quan passa, l'espectacle s'obre a un ampli ventall d'interpretacions. No tinc cap intenció de reduir l'espectre d'experiències que puguin tenir els intèrprets i els espectadors.

Et veus com una artista clàssica?

No. Desenvolupo la meva recerca amb un alt grau de llibertat creativa, sense la necessitat de seguir una escola específica, una tendència o el que sigui, alguna cosa possible entre la valentia i el marc heterogeni de la dansa contemporània o, més àmpliament, les arts.

Com d'important és Barcelona en la teva carrera?

Barcelona és la ciutat on més vegades he presentat la meva obra a Espanya. He tingut molta sort amb els teatres i el públic, que ens han donat molta escalfor. El 2020 *Bacants - Preludi per a una purga* va guanyar el Premi de la Crítica al millor espectacle internacional, cosa que va ser un gran honor per a tot l'equip.

El 2021 vas fer *Pierrot Lunaire* i el 2023 vas fer una òpera. Quina relació tens amb el repertori?

Va ser el Festwochen de Viena qui em va encarregar *Pierrot Lunaire* i *Lulu*. Encara que ja havia treballat abans amb la música de Schönberg

i tenia relació amb la música d'Alban Berg, aquests projectes van ser un desafiament i també una gran oportunitat per aprofundir en dos autors que clarament van modernitzar el repertori musical occidental. Ha estat molt agraït fer-ho. Tot i que formen part d'una tradició musical força específica, en molts aspectes són obres semblants a les que ja he fet, ja que he treballat amb músics i amb música en directe, instal·lacions d'objectes, formes coreogràfiques per a escenaris teatrals, etc., cada projecte amb les seves especificitats.

Gregory Maqoma:

“La meva responsabilitat passa per seguir fent preguntes, però també per transmetre esperança”

Broken Chord, Grec 2021

Gregory Maqoma és avui dia un dels referents indiscutibles de la dansa, no només de la que neix a l'Àfrica, sinó a escala internacional, gràcies a una feina intensa a l'hora de barrejar la dansa tradicional i la contemporània. Ha treballat amb Akram Khan, Faustin Linkeluya i Sidi Larbi Cherkaoui, entre d'altres. Nascut a Soweto el 1973, fa més de 20 anys que va fundar a Johannesburg el Vuyani Dance Theatre, des d'on surten produccions que fan la volta al món. Al Grec 2021 va estrenar mundialment *Broken Chord* (acord trencat), un gran espectacle en el qual és l'únic ballari, però que compta amb quatre cantants tradicionals sud-africans i el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Hi parla del primer cor negre sud-africà que, a finals del segle XIX, va efectuar una gira que el va portar a Anglaterra, els EUA i el Canadà: no va quedar cap registre sonor, tan sols un grapat de fotografies.

Com et vas enamorar de la història d'aquest cor?

Van ser ells els que em van trobar a mi. Fa quatre anys, treballava amb el compositor de *Broken Chord*, Thuthuka Sibisi, i ell havia muntat una exposició al Museu de l'Apartheid de Johannesburg, un lloc que estimo de veres. L'exposició sonora, situada en una sala oval, parlava del cor sud-africà, amb la música que havien imaginat Sibisi i Philip Miller i jo no podia fer altra cosa que ballar. No em podia parar de moure'm. Hi havia una càmera que girava al voltant meu i no podia parar. Al cap de 40 minuts, em vaig aturar, em vaig mirar bé l'exposició i em vaig dir: quina història tan increïble. Immediatament, em vaig adonar que tothom mirava. Era al centre de la sala envoltat de les fotografies que havien sobreviscut del cor. Jo sols era el reflex de la música i de la història. Vaig començar a

rumiar sobre la mirada, sobre com em miraven, però també sobre com el públic europeu devia veure aquell cor, com els va rebre en aquella època, un cor negre africà que representava els sentiments d'un poble. En aquesta obra, la mirada és molt important, la manera com la gent mirava aquest cor.

És com si haguessis lligat un cordill que va d'aquella època a l'actualitat, com si et connectessis amb la història de Sud-àfrica?

Del tot. Intento esbrinar com vivim el passat en el present. Fent la peça van aparèixer moltes preguntes: de quina manera hem canviat, des de les seves actuacions a la meua, com a joves sud-africans? Quines expectatives tenia el públic europeu aleshores i ara davant d'una proposta com aquesta? M'interessa aquesta tensió que hi ha entremig de tot això, entre el públic i els intèrprets.

Com expliques la història d'aquest cor?

Tot s'explica a través de la música. Hi ha efectes i imatges que apareixen. D'aquell cor, només tenim els títols dels temes que van cantar. En tenim el programa de mà. Res més. I Sibisi imagina com hauria sonat aquella música. Imaginant la història d'aquella música tinc l'oportunitat de respondre-hi a partir del moviment. En faig una aproximació ètica. No es tracta només d'un reflex en el moviment del cos, sinó que també hi ha text, aspectes visuals i les persones que hi ha en escena, sense jerarquies.

Balles sol?

Soc l'únic ballarí, però no estic sol, ja que hi ha un quartet de cantants. Tots som intèrprets que ens relacionem amb la història de maneres diferents. Jo en soc el catalitzador, la força motriu.

Que el cor sigui blanc, no serà un xoc?

Aquesta és la idea. En cada lloc on fem l'espectacle, hi tenim un cor local. L'estrena serà a Barcelona. I m'interessa la tensió, la confrontació, la mirada. La confrontació constant entre races, una cosa que encara avui hem de resoldre. Hi ha la idea de jerarquia, de sentiment imperial. Pensa que aquell cor va cantar davant de la reina d'Anglaterra.

Davant, ni més ni menys, que de la reina Victòria, la persona més poderosa de l'època.

Per ells, que els veiés la reina va ser una cosa important. Era una qüestió de jerarquia, de tenir dret al fet que la reina els veiés. Això és un element important a la peça.

De quina manera barreges les danses tradicionals sud-africanes i la contemporània?

No he hagut de fer cap tria, ja que vaig néixer de la mescla. Allà on em vaig criar, ja des de petit, estava exposat a les formes modernes i contemporànies, tant musicals com pel que fa a la dansa. Sempre em presento com un còctel, una barreja d'emocions. No un còctel que t'intoxica, sinó un que et manté sobri i et fa explorar les emocions i que alguna cosa, dins teu, canviï.

Però vas estudiar a P.A.R.T.S., a Brussel·les. De quina manera et va influir passar per l'escola d'Anne Teresa De Keersmaecker?

Aquella experiència em va fer adonar que el que tenia a dins era molt més gran que el que podia recollir a qualsevol lloc del món. Així que vaig decidir invertir més temps a Sud-àfrica, investigar la meva tradició i cultura, estudiar-la. Em vaig adonar del poder d'aquesta tradició. P.A.R.T.S. em va obrir una finestra perquè em veiés a mi mateix, perquè m'adonés del que el meu país podia oferir-me, per la seva història i, de nou, pel seu passat colonial. Hi havia moltes coses a desmantellar en un lloc on hi havia moltes coses establertes per, en un cert sentit, rentar cervells.

Ets de la primera generació d'artistes negres sud-africanos que va poder crear sense l'apartheid. De quina manera t'ha marcat?

La raó per la qual vaig decidir quedar-me a Sud-àfrica, per viure-hi, per treballar-hi, té a veure amb la intenció de canviar la narrativa dels artistes negres al nostre país. Per cada nen que et veu, per cada nen que veu un somni manifestant-se en l'obra d'un artista negre, que treballa al país i no se'n va, es creen oportunitats per a tots. Oportunitats per crear veus pròpies. Això ha estat meravellós, per mi, arrelar-me i utilitzar la meva història, els meus desavantatges, per intentar canviar el món.

Això és molta responsabilitat.

No ho dono per descomptat. Trio amb molta cura les històries que explico. Han de ressonar en les meves creences i en la història del meu país, en el patiment que ha experimentat tanta gent. Si puc donar-los

veu i permetre'ls, d'alguna manera, entreveure qualsevol forma d'esperança... La meva responsabilitat passa per seguir fent preguntes, però també per transmetre esperança.

Tens un amic català, el coreògraf i ballari Roberto Oliván, amb qui vas estudiar a P.A.R.T.S.. Amb ell vas aixecar *Lonely Together*, que es va veure al Grec 2014. Aquella col·laboració no donarà més fruits?

Encara somiem continuar fent aquella peça, sobretot ara. Després d'un esdeveniment com ha estat i és el covid, ens hem adonat de la seva rellevància. *Lonely Together* parla de la solitud d'un mateix, de com t'hi enfrontes, com t'hi ofegues. Crec que molta gent ha experimentat aquesta sensació de solitud en l'últim any. Hem tingut l'oportunitat de tornar a fer-la, a Alemanya.

Fa deu anys vareu preveure el futur.

Tenia la sensació que la peça tornaria a estar d'actualitat perquè és un reflex del nostre temps, d'ara.

Qui és Brett Bailey?

9 claus per capbussar-se en ‘Samsó’

Samsó, Grec 2021

El 2014, Brett Bailey va deixar tothom bocabadat al Festival d'Edimburg amb *Exhibit B*, una peça que recreava els zoos humans del segle XIX, on s'exposaven persones no blanques com si fossin animals de fira. El mateix any, portava a Temporada Alta l'òpera de Verdi *Macbeth*, tot situant-la a les guerres del Congo. El públic va al·lucinar, amb el muntatge i la capacitat interpretativa i vocal dels intèrprets. I és que Bailey és un dels grans artistes sud-africans contemporanis, crescut a l'ombra de William Kentridge, però amb una carrera molt més agosarada en l'aspecte formal. Gràcies al seu *Samsó* vam parlar amb ell per treure a la llum els seus pensaments, la manera de treballar i per què ha triat un mite bíblic.

1. La història

“El mite és un catalitzador per a alguna cosa. Explico vagament la història. El mite, per a mi, parla d'una comunitat oprimida per una altra. En aquest cas, els hebreus van ser ocupats pels filisteus i un home va intentar establir connexions entre ells. Va ser humiliat i va explotar. Potser l'obra va d'un home que intenta lidiar amb alguna cosa que té a dins (ira, humiliació, ràbia) i busca la manera d'expulsar-la. No has de conèixer la història bíblica per arribar al meu *Samsó*.”

2. El mite de Samsó i els conflictes del nostre món

“Realment, no sé què vull dir en aquesta obra. No tenia una idea clara. Buscava un mite amb el qual treballar i per alguna raó el mite de Samsó sempre tornava. No sé per què, però és el que va passar. Vaig treballar-lo durant molts mesos, potser un any i mig. Al final, em preguntava: què vol dir? Què em provoca? No és que tingués una intenció forta sobre el mite, sinó sobre el que em provocava, a mi. Què fa que continuï investigant-lo, llegint sobre el tema? A poc a poc va emergir l'obra. Hi ha referències a esdeveniments històrics, de la història antiga, de la contemporània, sobre què està passant ara mateix geopolíticament en molts escenaris:

Israel-Palestina, les tensions entre Àfrica i Europa, què està passant a la frontera entre els EUA i Mèxic. També connecta temes mitològics amb els somnis, amb el poder, amb la repressió de la ràbia... Volia treballar un mite i veure quines portes m'obria.

El vaig crear a Sud-àfrica, però no parla de Sud-àfrica. Més aviat parla de la frontera dels EUA, de la Primavera Àrab, dels rohingya a Birmània, de Palestina i Israel, de la crisi dels refugiats a Europa.”

3. Els clàssics

“El món clàssic no és el meu, no vinc d'aquí. No he fet mai Shakespeare ni he volgut fer-lo. Però les històries són universals. I tot depèn de com l'artista les utilitza. Hi ha històries que són, tanmateix, molt contemporànies. No crec que cap ficció contemporània que puguis trobar a Netflix ho sigui menys que *Macbeth*. Tot depèn de com l'enfoques. I potser moltes històries contemporànies es basen en *Macbeth*. El nombre de grans històries que pots explicar és limitat.”

4. El teatre com a il·lusió

“Per mi el teatre està connectat amb un món de somnis i il·lusions. El somni és molt important per mi. La meua àvia era mèdium i estava tot el dia interpretant els somnis. Llegia Carl Jung, James Hillman, Joseph Campbell. Els somnis fan emergir experiències reals i parlen de com som. El teatre és un espai on puc crear una amplificació del món quotidià.”

5. La música com element clau

“La música sempre hi és, en les meves obres. De vegades n'és la clau. Hi ha escenes que neixen de la música, d'un ritme. De vegades és el punt de partida. D'altres, tinc una escena, però necessito trobar la música. Per mi, el teatre és un reialme on puc treballar amb diferents dimensions, diferents elements: la dramaturgia, el so, la música... Sempre és important a les meves obres, la música, fins i tot a *Exhibit B*, on hi havia imatges congelades. La música obre finestres i crea capes. Treballo molt el ritme. A *Samsó i Dalila*, per exemple, passem d'un cant xamànic d'Uganda en una ària del *Samsó i Dalila* de Camille Saint-Saëns. La música et permet entrar en aquesta esquizofrènia, canviar el ritme, crear conflicte i desestabilitzar.”

6. Actors especials

“Sempre depèn del paper i de l'obra. A *Exhibit B* em calien actors que poguessin estar completament quietos, que poguessin sentir l'espectador. De vegades, depèn de la qualitat vocal. Ara necessitava un nou Samsó i el més important era com sonava la veu de l'actor. Per a aquest paper en particular, el meu Samsó és un *sangoma*, una mena de xaman, que és capaç de canalitzar alguna cosa més gran del que és racional. No es tracta només del text, de la dramàtúrgia, de la psicologia, de la realitat, sinó d'alguna cosa que va més enllà de tot això. Va més enllà de l'espai.”

7. Sempre amb actors negres

“Vaig començar a treballar a mitjans dels anys 90. Sud-àfrica es va alliberar del règim anterior el 1994 i la meua intenció era crear un teatre per als temps que vivíem. El món dividit que havíem patit durant tants anys s'havia trencat i havíem de reconstruir l'espai teatral. Tenia curiositat per conèixer un espai que desconeixia, perquè el règim me n'havia mantingut al marge. Al principi, només treballava amb actors negres per responsabilitat social i ha acabat sent un costum.”

8. L'espiritualitat

“I hi ha, a més, l'espiritualitat dels actors negres. A *Samsó* faig servir dues línies dramàtúrgiques bàsiques: l'una és la història i l'altra té a veure amb el ritual. Hi ha uns ritmes que sentim en primer pla, però n'hi ha d'altres que porten l'actor a un lloc particular al qual l'interpret blanc no hi podria accedir.”

9. Exotisme

“Vaig tenir sort durant un temps. El primer cop que vaig venir a Europa va ser el 2001, quan hi havia molta fascinació cap a Sud-àfrica, per la transició política. Ara no és tan així. Ara és més difícil, però hi ha fam per allò exòtic, pel desconegut, a Europa. Però crec que això està canviant. Europa es mou cap a la dreta, cap al nacionalisme, i interessa més la identitat pròpia.”

Serge Aimé Coulibaly:

“No basta dir que vols canviar el món,
sinó que has de fer coses per canviar-lo”

Wakatt, Grec 2021

Apadrinat, ni més ni menys, que per Alain Platel i Sidi Larbi Cherkaoui, Serge Aimé Coulibaly ha situat Faso Danse Théâtre entre les companyies del moment. Es van estrenar a Barcelona amb *Wakatt*, un espectacle creat el 2020 i que ens parla de la por. Coulibaly és un personatge en ell mateix, un gran lluitador per fer visible el talent que hi ha al seu país d'origen, Burkina Faso, i a tot el continent africà. Abans de passar a les preguntes, ens recorda que la seva llengua és el numuka, que compta amb poc més de 100.000 parlants. Prediu que “en 50 anys ja no hi haurà ningú que la parli”.

Què és la por?

És una cosa que es pot posar al cap de la gent per manipular-la amb més facilitat. La por sempre és la por a l'altre, a qui no coneixes. Tenim moltes cabòries relacionades amb aquest altre, però poques vegades tenen a veure amb la realitat. La por també és la violència gratuïta que esclata quan tens molts prejudicis i, simplement, vols sobreviure. És la incomprensió de l'altre.

És un tema difícil per a un coreògraf, a l'hora de portar-ho a escena?

És difícil, sí. Tota la primera part de l'espectacle gira al voltant de l'aïllament. Són personatges que estan sols, que tenen moltes cabòries i actuen amb violència sobre tothom qui se'ls acosta. Aquesta primera part sembla una coreografia que mostra el comportament instintiu més bàsic de la humanitat, abans de partir cap a una autèntica coreografia corporal. Hi ha persones que s'acosten als altres per mirar d'entendre'ls, però no poden, perquè tenen por i no saben què pot passar.

Com es pot veure, a *Wakatt*, la teva experiència a Europa ?

En tots els aspectes. De fet, és el primer espectacle que hem aixecat totalment a Europa. Fins ara, sempre feia una part dels espectacles a l'Àfrica i una altra part a Europa. En aquest cas, però, quan havíem de marxar a l'Àfrica, es va produir el tancament total per culpa del coronavirus. Quan es van tornar a obrir els teatres, vam poder crear l'espectacle. Vam fer-lo entre dos confinaments, el de la primavera i el de la tardor de 2020.

I en l'àmbit més personal?

Brusselles és casa meua. I visc en un edifici on hi ha un pati envoltat de nou apartaments. Jo soc l'únic negre, l'únic africà, de la comunitat. Quan vaig instal·lar-m'hi sempre em trobava un veí o un altre que venia a queixar-se'm, que em deia això, que em deia allò, que col·locava el cubell de les escombraries davant de la meua porta. Hi havia molts problemes. Fins que vaig decidir enviar un e-mail a tots els veïns per convidar-los a casa meua. Els vaig dir que era coreògraf, que estrenava al Teatre Nacional, a Brusselles, i que podien venir-me a veure, que els convidava.

Van venir?

Van venir tres dels set que vaig convidar. I els va agradar molt. Més tard, vaig convidar els artistes a casa i també els ho vaig dir als veïns. Allà va passar alguna cosa... Ara, quan veuen que marxo, s'interessen molt per mi, em demanen a on vaig. De cop, tots els problemes van desaparèixer. Perquè em coneixen, simplement. Ja no es fan cabòries. I tot, tot és així... Quan va haver-hi el tancament pel coronavirus, amb tothom tancat a casa seva, ningú no va parlar de la immigració. Va ser un tema que va desaparèixer del tot. Va deixar de ser un problema. Els problemes no són obligatòriament reals. Molts són fabricats. Es vol crear por perquè, aleshores, la gent és manipulable.

Quines imatges fas servir a *Wakatt*?

A *Wakatt*, hi intervenen dues imatges que són extraeuropees i que em connecten amb els ancestres: una màscara africana, de Burkina Faso, que apareix quan hi ha problemes amb la intenció de reunir els éssers humans amb els esperits; i una deessa, inspirada en una deessa ioruba, que ve quan has de canviar de món... La segona part de l'espectacle és la recerca d'una humanitat nova, com si estiguéssim en transició cap a alguna banda. El nostre món d'avui està en transició. No sabem si anem cap a un lloc bo o un de dolent.

Què creus que han d'aprendre els artistes europeus de la dansa africana?

L'Àfrica té prop de 1.000 milions d'habitants i anar de Burkina Faso a Sud-àfrica és com anar de Barcelona a Nova Delhi. La diferència és la mateixa. L'Àfrica és molt complexa i hi ha de tot. També quan parlem de dansa o de creació contemporània. I ara mateix vivim una època de gran riquesa i creativitat. *Wakatt* va d'això. Parla de la riquesa. I els creadors africans som autèntics ciutadans del món, perquè coneixem millor el món que el món ens coneix a nosaltres.

Ja no podem parlar de *dansa africana*?

Realment, la dansa africana no existeix. És una apel·lació comercial, de màrqueting, fins i tot per als africans. A Burkina Faso, hi ha gent que treballa la dansa contemporània, gent centrada en la dansa tradicional. Però, sempre hi ha un però, he de dir que hi ha un llenguatge corporal que és sovint estrany per a un europeu, que no el comprèn. I quan no l'entén, l'europeu l'associa a alguna cosa estrangera o africana. En definitiva, són cossos que han viscut altres històries i es nodreixen d'altres coses. I sí, són cossos negres.

Com treballes entre Europa i l'Àfrica? Et sents un pont entre els dos continents?

Nodreixo els dos continents amb el meu treball, és un vaivé constant. A Burkina he creat una residència artística anomenada Ankata (Somhi), on faig formació en teatre, dansa i música durant tres anys. Venen africans, però també europeus. També faig un festival de solos panafricà a Bobo Dioulasso, on hi ha Ankata. I després intento ajudar a la promoció de tots aquests joves una mica a tot arreu. Seleccionem el talent i el mostrem a Europa. Voldria nodrir el món amb el talent africà. Quan més n'hi hagi, més normal serà. Si només n'hi ha un o dos, no és normal, sinó excepcional... He pogut crear Ankata amb els drets d'autor dels meus espectacles. He pogut invertir a casa meva, crear-hi esperança, llocs de treball (hi treballen més de 30 persones). Tot això és fruit del meu combat de ciutadà compromès amb el món. No basta dir que vols canviar el món, sinó que has de fer coses per canviar-lo. Per Europa també és una cosa molt interessant: en lloc d'invertir milers de milions d'euros en el Frontex perquè la gent no mori al Mediterrani o per tornar-los a casa seva, es pot contribuir a canviar la vida de la gent sobre el terreny amb projectes que ofereixin esperança.

La teva dansa és la dansa de l'esperança?

La meva dansa és la dansa de l'esperança, de la resistència, d'un altre món possible. No hem d'oblidar que a *Wakatt* hi ha música. Dansa i música són, per a mi, molt complementàries. La música ens porta a un món increïble i la dansa l'amplifica. De vegades, és a l'irrevés. És com un tango.



Lisboa

Barcelona

Paris

Berlin

Atenes

Europa

El grau 0 del teatre

Jan Lauwers conversa amb Nao Albet i Marcel Borràs

Un migdia de gener, a la terrassa del bar del Teatre Lliure de Montjuïc, l'endemà de veure *Begin the Beguine*. Tenim el creador flamenc Jan Lauwers, fundador de la Needcompany, disposat a parlar del que sigui amb Nao Albet i Marcel Borràs. Es coneixen molt bé, perquè han fet tallers plegats i, en certa manera, els joves admiren el mestre. Anys més tard, en Nao formarà part del repartiment de *Billy's Violence* (Grec 2021) i de *Billy's Joy* (Grec 2024). Dinaran espaguetis al pesto, patata i mongeta, i botifarra amb patates. Distesos, tranquils, confiats. Són de diferents generacions, però tenen molts punts de vista comuns sobre què és el teatre. En Nao i en Marcel van presentar, el 2018, *Falsestuff* al Grec. La Needcompany ens hi va oferir *Concert by a Band Facing the Wrong Way*.

Jan Lauwers: Què passa, a Espanya? Estic intentant provocar... Les noves generacions que es dediquen al teatre, igual que a França o Bèlgica, han estat educades per persones úniques, com Hortense Archambault i Vincent Baudriller a França, com Àlex Rigola, que entre el 2003 i el 2011 va programar molt bon material internacional. Fa quinze anys, a França, per exemple, la gent estava educada en el teatre clàssic. Sense risc. Les noves generacions han vist teatre clàssic, però han pogut anar a Avinyó a veure Jan Fabre, la meua obra, Castellucci... El que ha passat a França és molt bonic: fa quinze anys, estava morta. Aleshores, un munt d'artistes flamencs hi vam actuar, perquè no hi havia res. I ara podem parlar de l'onada francesa, perquè hi ha gent molt bona... Amb el Nao, per exemple, hi ha hagut molta connexió des del principi, des que vam fer un taller a Venècia. Fa quinze anys, m'esperava que les noves generacions em matarien.

Marcel Borràs: Encara ho esperes?

JL: No em vau matar i ara crec que els joves, com vosaltres, com Lisboa Houbrechts, com Julien Gosselin, sou amics meus. Podem treballar plegats. Hi ha respecte mutu. No es tracta d'un mestratge meu cap a vosaltres.

I això em fa molt feliç. Fa més de 30 anys que em dedico al teatre i, si no et desafies a tu mateix a connectar amb les joves generacions, et converteixes en un dinosaure. Jo he fet el que havia de fer i he fet la meva feina, he tingut reconeixement i em sento molt lliure. No sento cap pressió...

Jo vinc dels 70, d'un teatre amb un *background* molt polític. Els joves viuen una situació diferent, amb un *background* polític diferent, interessos diferents... I estic aprenent molt.

Nao Albet: Nosaltres potser tenim una manera d'acostar-nos a l'art una mica diferent.

JL: La situació és molt complicada. Estem fotuts i qui ho ha cardat tot és la meva generació, que és la que ara té el poder. El planeta se n'està anant en orris ecològicament. No hem fet bé la feina. I ara els he de dir als meus fills que el món és pitjor que quan era jove. Això no està bé... Quan parlem de democràcia, de sexe, de política, de terrorisme, d'immigració, tot és diferent de com era fa deu o quinze anys... Per exemple, tenim moltes discussions amb la gent que treballarà amb vosaltres a *Falsestuff*, els Kuiperskaai. Potser s'equivoquen, potser estan agafant un camí erroni, però feu-ho i veurem què passa.

NA: De quina manera s'equivoquen?

JL: Estic més en contra de certes coses... Per exemple, quan nosaltres vam començar, primer amb Epigonen i després amb la Needcompany, no fèiem res més que això. No treballàvem amb ningú més, no fèiem cinema, perquè era dolent. I sobrevivíem. La vostra generació, en canvi, això no us preocupa: feu cinema i, si necessiteu diners, feu publicitat. Ho agafeu tot. Nosaltres no ho fèiem, això. No ho jutjo. És així. En el meu temps, les sèries de televisió eren molt dolentes. I ara, en canvi, n'hi ha de molt bones. Tot ha canviat. Tot és més obert. Per això és molt important que torneu a crear una posició extrema de nou. Heu de ser extrems... Ara, jo soc mainstream, treballo als grans teatres. Penso: no vull ser mainstream. Per exemple, estem fent funcions molt petites, per a 20 persones, a Brussel·les. La gent que m'ha fet venir aquí, per exemple, ni ho saben i segurament ho odiarien. Amb els espectacles fem diners i llavors fem el que volem... Tots vosaltres escriviu i podeu fer Shakespeare. El punt de vista de l'escriptor és molt diferent. Nosaltres començàvem en una tela en blanc.

NA: Quan vas començar, no escrivies?

JL: No. En els primers deu anys, les meves obres no tenien text.

MB: Era teatre o era dansa?

JL: Mai no he fet dansa. Era teatre, però gairebé sense paraules. Era molt visual, amb la representació en el centre. Tot era molt físic. Molt agressiu. Ens vam fer famosos a Europa amb *Ça va*, en la qual rellegíem Canetti, que diu que l'alienació de la societat comença quan menges pollastre. Perquè compres un pollastre, no pollastre. El xou era així: teníem un pollastre, la Suzy, que era molt forta, i lluitava amb un altre pollastre. Era molt dur. Ens menjàvem el que perdia. El que guanyava, podia marxar. La Suzy sempre guanyava. Pujava a la taula quan preparàvem el perdedor. Després el posàvem al forn i la Suzy sempre baixava per mirar com el rostíem. Menjàvem i parlàvem. En acabar, marxàvem i deixàvem els focus oberts sobre la taula, amb tots els plats i les sobres. I la Suzy sempre hi saltava a sobre. Menjava pollastre. Vam anar a tot el món. I, és clar, vam tenir alguns problemes. Recordo a Holanda, que va venir-nos a veure el director que ens havia programat, amb un ull blau. Què passat?, li vam dir. He intentat retenir-los!, ens va dir. Hi havia hagut una bona batussa al teatre mentre fèiem l'obra. La següent funció la vam fer amb policia dins el teatre.

MB: La cosa no ha canviat gaire. Fa uns anys, a Rodrigo Garcia li va passar el mateix... Tu dius que ara les generacions podem dialogar, intercanviar informació. Tu tenies referents, quan vas començar? O et senties sol?

JL: No tenia cap connexió amb el teatre. Venia de les arts visuals. Havia vist les *performances* de Joseph Beuys i Marina Abramović. El problema era que les *performances* només les pots fer tu. I quan fas teatre, jo he de dir a altra gent que assumeixi un risc. Això no està bé. Un *performer* es pot disparar un tret al braç, si ho vol. Però, com a director, no li puc demanar a un actor que es pegui un tret al braç... Recordo una 'performance' de Joseph Beuys, en què plorava. I vaig pensar: ho està falsejant! Està fent teatre! Aquí vaig fer el click: no faré *performances*, sinó teatre... No pots forçar un actor a fer una cosa perillosa que no ha triat ell mateix fer. Quan signes un espectacle, has de protegir els teus actors.

Andreu Gomila: Has frenat mai cap actor?

JL: Fa molt de temps, ho vaig haver de fer.

NA: Recordo que, a Venècia, ens parlaves molt de la producció i la reproducció de les coses.

JL: En vaig parlar l'altre dia amb Àlex Rigola, perquè sé molt bé la diferència entre producció i reproducció... Al taller que vam fer a Venècia, crec que en Nao tenia molts problemes per creuar la frontera. Sempre dic que hi ha diferents graus, del 0 al 3.

MB: 0 és no actuar?

JL: Sí, 0 és no actuar. 1 és actuar. 2 és accelerar. I 3 és histerisme...

El grau 0, el natural, és molt difícil. Gonzalo Cunill ho pot fer, per exemple. Amb Juan Navarro, hem tingut moltes converses al respecte, sobre el metanivell, en el qual saps que estàs actuant i surts del personatge. L'Àlex em deia que hem de deixar d'interpretar personatges. I no hi estic d'acord. Hem de fer personatges diferents... En Nao és tècnica-ment molt bon actor, però de vegades això pot ser problemàtic, perquè s'amaga darrere de la tècnica. Per altra banda, necessites la tècnica per reproduir, encara que siguis un *performer*. Has de trobar la mentalitat per reproduir de manera productiva. Has de portar el metanivell al 0.

NA: Creus que el millor és no saber què passarà en escena?

MB: En teatre, això és gairebé impossible.

NA: Potser no... Podries dirigir una obra sense que ningú sabés que podria passar?

JL: A Brussel·les, fem una cosa que es diu Needlabs. Per exemple, escric una obra nova, crec que està acabada. Dilluns li dono l'obra als sis actors de la Needcompany i divendres comença el xou. Són els Needlabs, que fem cada divendres. Tenen cinc dies per assumir-lo. Com que la confrontació amb el públic arriba molt d'hora, guanyes quatre setmanes d'assajos. Només pots fer això amb actors que saben realment on és el grau 0. Han de pensar: si agafes un text i el fas, estàs mort. I no has de pretendre ser el que no ets. No pots falsejar res... Hem fet *Isabella's room* unes 250 vegades i sempre sembla el dia de l'estrena.

MB: El nivell 0 potser pot tendir a la no implicació dels actors, que a l'actor no li importi una merda el que està fent.

JL: Això és molt dolent... Els directors oficials gairebé no conviden

mai els actors de la Needcompany. Els tracten com si fossin amateurs. Vam actuar al Holland Festival amb *The Blind Poet*, i hi va haver crítics que van dir que eren actors dolents, amateurs, que els haurien de prohibir...

MB: Ahir, quan vaig veure les actrius de *Begin the Beguine*, vaig pensar que tindrien un munt de feina. I em van dir que no.

JL: Pensen que no són actrius. És increïble.

MB: Però fan teatre, treballen amb un text...

AG: Potser és un problema educatiu, no només de l'educació dels actors, sinó de l'educació del públic, dels crítics, etc. Jo mateix em vaig criar amb el Lliure de Rigola, amb el teatre de Calixto Bieito i ara veig un teatre molt diferent. El canvi, en deu anys, ha estat increïble.

MB: En el bon sentit?

AG: Crec que en el sentit equivocat.

NA: La cosa és que ells ens van educar i les generacions joves no tenim on continuar treballant en el que creiem, per expandir les nostres idees.

AG: Potser heu de convertir-vos en companyies internacionals, com l'Agrupación Señor Serrano.

MB: Necessites aquesta confrontació tot el temps, perquè, si no, la partida s'haurà acabat. Si tothom fa el mateix... Jo he après un munt de coses del teatre clàssic per interpretar el grau 3. Hi ha actors extraordinaris que actuen en el grau 3. Crec que tant en Nao com jo extraiem moltes coses d'aquest teatre... Recordo que tenia 12 anys quan vaig veure el primer espectacle de Rodrigo García. Recordo molt bé aquell dia. Alhora, però, m'encanta veure aquests actors que fan Ibsen de manera clàssica.

JL: T'entenc perfectament. Ara faré d'advocat del diable. He treballat molt a Alemanya i Àustria amb actors clàssics, i per mi es gairebé impossible treballar amb ells. Poden fer-ho, però no volen fer-ho. Un actor alemany molt famós em va dir: els meus cabells són privats, quan soc fora de l'escenari, no vull que em reconegui ningú; quan interpreto un personatge, esdevinc aquest personatge, que no soc jo, ja que el meu ego i la meua personalitat són privats i no tenen cap mena d'interès. És una idea molt bonica, dir: vull desaparèixer perquè no soc interessant i el meu personatge ha de ser interessant... Els actors que diuen això solen ser els actors més arrogants, els que tenen l'ego més gran.

NA: Crec que és una qüestió d'edat.

JL: Alhora és interessant. El que està fent Kuiperskaai, per exemple, és anar més i més cap al grau 3. Heu vist *1095*?

NA: No. Però sí vaig veure *The Winter's Tale* i crec que sí, que van molt cap al grau 3.

JL: Si veus totes aquestes sèries de Netflix d'avui dia, totes les pel·lícules, en què els actors es transformen totalment, estil Tom Hardy, Daniel Day-Lewis... El meu fill Victor em diu: jo em vull transformar totalment, és divertit. Si combines el grau 0 amb això, pot ser interessant.

AG: La gent de la vostra generació sou els grans herois, perquè esteu als grans teatres. Potser la generació de Nao i Marcel ho tindran molt més difícil?

JL: Tota la gent de la meva generació treballa molt. Treballa més que fa vint anys. Quants anys teniu?

MB: 27.

JL: I feu *Falsetuff*, que és una gran producció. Quan jo en tenia 27, no podia fer res com això, a cap festival del món. El meu primer salari va ser molt més tard. Lisboa, també, té una feina a temps complet. Ara us ajuden abans. I hi ha moltes produccions. Nosaltres, estàvem sols, al principi. Hi havia els directors de teatres de ciutat que no viatjaven. I vam haver d'ocupar els festivals. Però tot torna i ara els directors de ciutat ens estan matant. Hi ha teatres molt poderosos.

NA: No tot és així. A Espanya, per exemple, l'Agrupación Señor Serrano no té cap institució espanyola que els recolzi.

JL: El que volia dir és que els directors de ciutat estan ocupant els festivals. Amb el Goethe Institut al darrere. Et poso un exemple: fa un parell d'anys havíem d'anar a Rio de Janeiro, a actuar durant dues setmanes i, de cop, vam rebre un correu electrònic en què ens deien que havien canviat de parer. Després, veus el programa i tot és alemany. Hi ha la Schaubühne, que hi va amb 40 persones totes pagades pel Goethe. Nosaltres som dotze. Però els resulta molt més barat portar-los a ells. I els Serrano són només tres!

MB: A Bèlgica també hi ha ajudes perquè les companyies viatgin, oi?

JL: Cada país té una política diferent.

AG: Si és que hi ha una política al respecte; perquè aquí, per exemple, no n'hi ha.

JL: A Flandes, no estan malament. Han donat suport a Platel, Fabre,

Anne-Teresa i a mi, a artistes independents, cosa que és bastant única. Donen suport a companyies i no a edificis.

MB: Aquí necessites ser una productora. A més, has d'omplir teatres. Si demanes una ajuda, et demanen aforaments del 80%.

JL: A Flandes, mai. La diferència és gran. Al manifest de la Needcompany diu: la Needcompany existeix per fer possible l'obra de Jan Lauwers. Punt. Ara som jo, Grace Ellen Barkey, Maarten Seghers donem suport a Kuiperskaai. Necessitem més diners i demanem més diners, per fer possible l'obra dels artistes. Els diners van a parar de veritat a la gent.

MB: Aquí et diuen: fes teatre, omple teatre, i tant se'ls en dona, què fas. Per això, la gent esdevé convencional. Potser molts comencen intentant fer el que volen fer, però al final busquen allò més comercial.

NA: I també passa amb els teatres públics, que han de tenir el 80% d'ocupació, cosa que vol dir que no programen el que realment volen.

JL: Però... Què vol dir *comercial*?

NA: Hi ha teatres que ara són més comercials que abans i tenen més públic, cert, però la mitjana d'edat és molt més alta.

MB: A mi no m'agrada fer servir la paraula *comercial*, perquè crec que nosaltres fem peces populars per a la gent de nostra generació.

JL: És una paraula difícil. Oblidem la paraula *comercial*... Mireu, jo he treballat al Burgtheater a Viena, que és un teatre molt conservador. En un dia assolellat, vaig anar-hi, a les dues de la tarda, amb les terrasses plenes de gent, i hi havia 2.000 persones escoltant un paio que llegia *Faust*. I vaig dir: uau, aquesta gent deixa les terrasses per ficar-se en una habitació fosca per escoltar *Faust*. Què bonic és això! Això és conservador, convencional, comercial...

NA: Al final, és una qüestió d'educació.

JL: Per això m'encanta quan els joves feu *Hamlet*, qualsevol Shakespeare. Això, a la meua època, era impossible. I és fantàstic. Perquè és part del nostre passat cultural. Quan una cosa és bona és bona. Si és comercial, potser és una coincidència.

AG: Què ha de tenir un actor per treballar a la Needcompany?

JL: La persona en ella mateixa és el més important. Després ha de tenir un nivell professional molt elevat. I amb això no vull dir que hagi de tenir un màster. Crec més en el sistema de tallers de teatre que en el sistema d'escoles de teatre. Les escoles són institucions. M'agrada més la idea d'anar al taller d'un artista i aprendre... També ha de saber què

és el grau 0 i tenir un carisma natural. Això vol dir: soc a l'escenari i t'agrada mirar-me.

NA: Hi ha directors famosos que no semblen gaire interessats perquè miris els seus intèrprets.

JL: Cadascú té la seva manera d'acostar-se al teatre. El meu, ara mateix, és més a prop d'explicar històries. M'agrada explicar històries. Quan escric, sé per a qui escric. Escric per a gent específica... Estic enamorat de debò de la bona interpretació. Quan veig una bona interpretació, m'ho passo molt bé. En això, estic d'acord amb tu, Marcel: encara que sigui en una obra clàssica, si veig un bon actor, puc dir que ha estat el meu dia. Què bonic és el teatre, oi? Què bonic és asseure's en una sala i veure algú que està fent alguna cosa gran. M'agrada pintar, fer altres coses. Però fer teatre és una cosa tan gran... És la forma artística més bella. I encara hi ha moltes coses per descobrir.

NA: El context social sempre incideix en els artistes. Tens raó, potser, quan dius que tu i jo som de la mateixa generació, però ens apropem als conflictes de manera diferent. Per exemple, quan parlem de la subversió o de la radicalitat...

JL: Tens raó. Tot ha canviat tan ràpid en els últims temps. Ara qüestionem moltes coses, com la democràcia, fins i tot la idea del terrorisme. Als anys 70, hi havia terroristes que eren bona gent, que volien canviar el món. No volien matar gaire gent i en van acabar matant molta. Sempre he estat en contra de matar gent. Avui dia, no pots ni imaginar-te ser simpàtic amb un terrorista... Pensem en això del radicalisme i no penso que en el meu temps vam ser més radicals que vosaltres.

NA: Ho éreu, potser, per diferents raons.

JL: Per crear bellesa, energia. És això el que fem. Dins el nostre temps... Ara he de fer *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi. Si llegeixes el libretto, veus que és una cosa tan amoral, amb Neró matant tothom. És la primera òpera on l'argument és important i el text diu que si no tens sort en néixer, no culpis ningú, més enllà de tu mateix. Això és feixisme. Si ets pobre, és culpa teva. Poppea diu això. El contingut és amoral. Però va canviar totalment la manera d'escoltar música. Aquell moment, a primers del segle XVII, devia ser brutal. Hi havia Shakespeare, Monteverdi, Rubens... Avui, 2018, hem de canviar moltes coses de manera radical i és per això que penso que heu nascut en un bon moment. Hi ha coses que estan

canviant i vosaltres ho heu de fer. Heu de pensar de manera radical. I no heu de ser massa organitzats i saltar cap a la fosca.

MB: Crec que la radicalitat té a veure amb tu mateix, que té més a veure amb prendre riscos que...

NA: ...el que significa l'artefacte per a la societat.

MB: La radicalitat neix en tu mateix.

JL: És molt esperançador. La vostra generació, que ve del món digital, de Facebook i de tot això, i fa teatre, quan no caldria, perquè pots comunicar-te amb qualsevol persona sense ni tan sols veure-la, ni conèixer-la. En canvi, aneu a una sala a veure algú fer teatre. Que el teatre sigui en viu és un aspecte guanyador, de nou. Això és molt bonic.

In weiter Ferne, so nah!

(Tan lluny, tan a prop!)

Per Ferran Dordal. Dramaturg

El panorama actual de l'escena alemanya s'ha vist condicionat, com arreu, pels efectes que va produir la pandèmia. El govern alemany va destinar gairebé 2.000 milions d'euros en ajuts directes als professionals, empreses i institucions culturals per pal·liar-ne els efectes. Aquestes xifres, que generen inevitablement enveja entre els treballadors culturals dels països veïns, sobretot per la rapidesa i la flexibilitat amb què s'han sabut gestionar, tampoc no haurien de resultar-nos sorprenents si tenim en compte la importància que el govern alemany atorga al sector de la cultura...

Més enllà dels efectes encara imprevisibles de la pandèmia, en els darrers anys el teatre alemany sembla instal·lat en una tensió, encara irresolta, entre la solidesa d'un model ferm i ideal de teatre públic, encarnat per les grans institucions escèniques del país com el Deutsches Theater, la Schaubühne, o el Thalia Theater d'Hamburg, i les exigències que el moment social del país i del món contemporani, amb qüestions com el feminisme i les noves realitats en qüestió de gènere, el multiculturalisme i la integració de les minories, la globalització, les derives reaccionàries, o el canvi climàtic, imposen.

D'alguna manera, aquests grans teatres, que sempre han tret pit orgullosos del seu caràcter crític, de la seva independència davant de les instàncies polítiques, i del caràcter presumptament indiscutible de la seva funció social, s'han confrontat de cop amb el seu envelliment com a institucions i una menor rellevància dins la societat, i per tant s'han començat a veure qüestionats en la seva essència. La realitat d'un país que disposa d'una envejable xarxa de més de 140 teatres públics, i on quasi cada ciutat, per molt petita que sigui, disposa d'un centre escènic finançat amb diners públics amb prou potencial econòmic per mantenir una companyia estable i produir diversos espectacles cada temporada, és molt complexa i diversa. Des d'aquí intentarem analitzar-ne uns pocs exemples que ens han semblat significatius i que ens poden ajudar a entendre algunes de les tensions que anunciàvem.

La renovació: Shermin Langhoff

Durant el període 2008-2012, lluny dels grans escenaris de la capital on noms tan celebrats com Frank Castorf, Thomas Ostermeier o Michael Talheimer, continuaven aixecant les seves luxoses produccions de repertori amb alguns dels grans intèrprets de l'escena alemanya, al sempre bulliciós districte de Kreuzberg es portava a la pràctica un programa innovador que acabaria tenint una enorme influència en l'actual fisonomia del panorama teatral alemany. A Naunyustrasse, un carrer estranyament tranquil a pesar de la seva proximitat amb el centre del barri, en una antiga sala de ball reconvertida en centre cultural i en teatre, la directora artística d'origen turc Shermin Langhoff (1969) posava en marxa un escenari dedicat al que va batejar com a *Postmigrantisches Theater*. Conscient de la dificultat en la integració a la societat alemanya dels immigrants de segona i tercera generació, Langhoff va apostar per una escena on tinguessin l'espai per poder explicar les seves històries i realitats, a través de la col·laboració amb altres artistes més consolidats. L'èxit de la proposta va ser tal, que el 2013 Langhoff va fer el salt, nomenada pel senat de Berlín, a la direcció del Maxim Gorki Theater, un dels cinc grans teatres públics de la capital alemanya. Un nomenament simbòlic per partida doble, ja que Langhoff va ser la primera dona i la primera persona d'origen turc al capdavant d'un teatre públic a la capital alemanya. Des d'aleshores, Langhoff ha continuat desenvolupant la línia ja esbossada a la Ballhaus Naunyustrasse, però adaptant-la a la realitat d'un espai amb molt més pressupost (uns 15 milions d'euros l'any 2019) i amb una ressonància molt major en la vida cultural de la ciutat.

Sense renunciar del tot al repertori clàssic, Langhoff va decidir renovar la companyia estable del teatre perquè els intèrprets fossin representatius de la diversitat del país (bona part dels membres de la companyia són ara d'origen turc, afroalemany, o de l'est d'Europa), va augmentar l'interès en la dramaturgia contemporània, especialment la relacionada amb temes de diversitat i gènere, i va obrir les activitats del teatre a la ciutat. Al voltant del 40% de les activitats del teatre (aules i tallers per a joves, sessions de discussió i debat, o projectes escènics en escenaris urbans) no tenen lloc als escenaris del Gorki. El 2014 i de nou el 2016, els crítics van escollir el Gorki com a *Teatre de l'any*. El posicionament del Gorki ha obligat els altres grans teatres públics a assumir la seva responsabilitat amb una realitat que fins aleshores havia estat invisibilitzada, tot i que en general ho han fet amb certa timidesa i un caràcter més aviat epidèrmic.

Casos com el de l'actor Ron Yiamu, que va denunciar públicament insults racistes patits com a membre de la jove companyia del Düsseldorfer Schauspielhaus, un dels altres grans escenaris del país, han obligat al debat públic sobre un tema, el del racisme institucionalitzat i la integració de les minories, que s'havia elidit de manera sistemàtica i que sembla demostrar la necessitat de projectes com el del Gorki, en un país on una quarta part de la població és d'origen estranger. Els èxits artístics de Langhoff i la seva renovació com a directora del Gorki fins al 2026 s'han vist qüestionats per les acusacions, aparegudes a la premsa alemanya, de maltractament cap als treballadors, i de la generació d'un clima de por i un entorn laboral tòxic dins la institució.

El debat sobre la integració dels immigrants ha anat adquirint a Alemanya un major protagonisme a l'esfera pública, sobretot arran de la crisi dels refugiats de l'any 2015 i la política d'obertura que el govern de l'excancellera Angela Merkel va acabar imposant amb l'acollida de més d'un milió i mig de demandants d'asil només en el període 2014-2017. Aquestes xifres van polaritzar la política nacional i expliquen en part el creixement dels partits d'extrema dreta. Els teatres públics alemanys, la gran majoria dels quals han assumit posicions polítiques crítiques i de caràcter progressista, s'han enfrontat al creixement d'aquest extremisme de dretes amb el minoritari partit AfD (Alternativa per a Alemanya) al capdavant. L'AfD ha aprofitat la seva representació parlamentària per qüestionar el finançament públic d'alguns d'aquests espais, acusant-los de convertir els alemanys en minoria dins del seu propi país.

La gosadia: Mathias Lilienthal

En paral·lel a aquesta pressió parlamentària, grups de radicals de dretes s'han dedicat a boicotejar diversos actes i representacions, inclosos l'enviament d'amenaques de mort anònimes via correu electrònic i falsos avisos de bomba, com el que va obligar a desallotjar el Friedrichstadt-Palast de Berlín el 2017. Però aquesta pressió política sobre els teatres també ha començat a exercir-se per part d'altres partits polítics que fins ara havien respectat el caràcter independent de l'escena. Exemple d'aquesta ingerència política en el món de les arts escèniques és la retirada de suport de la CSU (la Unió Social Cristiana de Baviera) a la direcció artística de Mathias Lilienthal (1959) al Münchner Kammerspiele, pel suport mostrat des de la institució a les polítiques d'acollida dels refugiats.

Lilienthal, amb una llarga i exitosa experiència com a director artístic i ideòleg del HAU de Berlín entre 2003-2012, havia arribat a Munic el 2015, on va redissenyar de dalt a baix la programació del Kammerspiele. El va convertir en un centre de creació on convivia el teatre de repertori amb propostes experimentals de directors convidats nacionals i internacionals, i nombrosos espectacles de grups de l'escena independent que integraven en les seves produccions membres de la companyia estable, així com iniciatives com el *Welcome Café*, o el projecte artístic *Open-Border-Ensemble*, que maldaven per incorporar els refugiats arribats a la ciutat a la vida i al projecte artístic del teatre. Després de donar suport a l'organització d'una manifestació contra les polítiques de la por i el gir polític cap a la dreta que s'estava produint a Baviera, Lilienthal va decidir renunciar el 2018 a prorrogar el seu contracte amb el Kammerspiele, que va finalitzar el 2020 en plena pandèmia. Els premis al *Teatre de l'any* 2019 i 2020 obtinguts pel Kammerspiele s'han d'entendre en aquest context com una mostra de suport per part de la crítica a la seva gestió.

La tensió: el cas de la Volksbühne

Aquesta tensió entre el model de teatre públic alemany i la tensió de renovació va tenir segurament el seu episodi més popular en la fallida renovació de la mítica Volksbühne berlinesa. Durant 25 anys, entre 1992 i 2017, Frank Castorf (1951) havia convertit el mític teatre de la Rosa-Luxemburg Platz en un referent a escala nacional i internacional amb la seva aposta per un teatre experimental que bevia de la tradició escènica de la RDA, amb un caràcter punk, excessiu, pretensions i desenfadat alhora. El senat berlinès va anunciar que a partir de l'any 2017 el nou director seria el comissari d'art belga Chris Dercon (1958), que fins aleshores havia dirigit la Tate Modern de Londres, dedicada a l'art contemporani. Dercon va arribar amb la idea de convertir el teatre en un centre de creació escènica internacional amb una programació més propera a un festival que a un teatre estable, i amb un menyspreu poc dissimulat pel caràcter patrimonial dins l'escena berlinesa que havia adquirit la Volksbühne en els darrers anys.

Les protestes no es van fer esperar i Dercon va ser rebut amb tot l'equip del teatre en contra, dimissions a dojo, i una forta oposició per part del públic berlinès, inclosa l'ocupació del teatre per part de col·lectius joves que volien convertir la Volksbühne en un centre contra la gentrificació i la globalització que el projecte de Dercon simbolitzava. Aquesta oposició no deixa de ser paradoxal, perquè durant els darrers anys de Castorf el teatre

havia patit un important descens d'espectadors i s'havia convertit gairebé en un reducte de nostàlgia cap a un passat més gloriós, tot i que alguna de les seves darreres produccions com el meravellós *Faust* de set hores amb que es va acomiadar del teatre el 2017 poguessin fer-nos pensar el contrari. Incapaç de gestionar la convulsa situació, Dercon va dimitir només vuit mesos després d'haver iniciat el seu mandat i va ser substituït de manera interina per Klaus Dörr (1961), provinent de la Schauspiel Stuttgart, fins que el govern de la ciutat va nomenar René Pollesch (1962) com a nou director artístic a partir de la temporada 2021-22. El curt mandat de Dörr a la Volksbühne serà més recordat per les acusacions d'abús de poder i assetjament sexual presentades per deu treballadores del teatre, que el van forçar a dimitir pocs mesos abans de l'arribada de Pollesch, que per les seves propostes artístiques.

René Pollesch, que havia crescut com a creador dins de la Volksbühne de Castorf, sembla una opció molt més acord amb la realitat i idiosincràsia d'un teatre al que gairebé ningú no negava, ni tan sols els seus més acèrrims defensors, que li calgués una renovació. L'arribada de Pollesch com a nou director artístic és encara massa recent per poder extreure'n gaires conclusions, però sembla en aparença una figura molt més capaç de connectar els reptes de renovació de la institució amb l'esperit i el llegat escènic que el teatre acumula.

Penso que aquests tres casos ajuden a exemplificar aquesta tensió que comentàvem a l'inici. Lluny de creure que el model de teatre públic alemany sigui caduc, inútil o inviable, probablement en aquests moments és més necessari que mai com a punt de trobada d'una societat cada cop més complexa i sovint contradictòria. Tots som conscients que la societat avança sempre molt més ràpid que les institucions que la representen i per tant la renovació d'aquestes institucions és un deure necessari i ineludible. El repte majúscul és aconseguir tirar endavant aquesta renovació d'una manera orgànica, sense deixar-se dominar pels cants de sirena de la dictadura de la novetat i l'esnobisme, i sense perdre pel camí les moltes fites aconseguides fins ara.

Angélica Liddell: admirada pels seus companys

The Scarlett Letter, Grec 2020 / *Liebestod*, Grec 2021 / *Dämon*, Grec 2024

La carrera d'Angélica Liddell és de les més personals, arriscades i reeixides de l'escena espanyola contemporània. Fa anys que va decidir treballar a fora i les seves visites, amb comptagotes, són celebrades per la munió de fans que posseeix a Catalunya. Molts artistes d'aquí la tenen com un referent indiscutible. I hem volgut parlar amb alguns d'ells perquè ens expliquin què els agrada del seu teatre i per què és tan important.

Àlex Rigola

Director d'escena

“Primer de tot, m'agrada la seva escriptura. És una molt bona escriptora i una poeta en allò visual. En els últims anys, a més, hem vist la transformació d'aquesta poeta visual en filòsofa. Sabem que la poesia arriba a llocs on l'assaig no ho fa. En temes com, per exemple, la mort. I ella ens ha parlat de l'amor, de l'espiritualitat, a través de preguntes que es fa a ella mateixa: On soc? On pertanyo? On és el meu amor? Liddell em fa reflexionar moltíssim i, alhora, trobo bellesa en la seva escriptura, en la plasmació dels seus pensaments.

Ha trobat un llenguatge molt particular. Sempre parla en primera persona, s'obre en canal i t'ensenya què té a dintre. Et mostra les seves ferides. Unes ferides que tots tenim, en menor o major quantitat”.

Aina Tur

Dramaturga i directora

“Vaig veure a Madrid *The Scarlett Letter* i, en sortir, vaig dir-me: aquesta dona no m'ha agafat l'ànima, sinó que me l'ha rebregat, l'ha rebotat i me l'ha tornat a posar. Sap reflectir veritats emocionals molt dures d'una manera preciosa.

Admiro molt el seu compromís a l'hora de crear. El seu compromís amb ella mateixa, perquè no desvincula la creació de la seva vida.

És una artista incòmoda. El creador és algú que posa la lupa i ella el que fa és amplificar la incomoditat per tocar l'espectador, que mai no queda indiferent. Treu les coses que amaguem sota la catifa. Quan veig les seves obres, a més, no tinc cap necessitat d'anàlisi intel·lectual, només puc contemplar-les. Sap sublimar el seu patiment amb la creació escènica i estètica”.

Àlex Serrano

Director d'escena

“El que més m'agrada d'Angélica Liddell és que sap portar a escena una manera de fer i un relat molt íntim, que converteix allò visceral en un fet escènic. Tot ho porta cap a ella. Per això la seva gran virtut és fer teatre amb la seva biografia i no perdre mai aquesta intimitat. Perquè quan no parla directament d'ella també està parlant d'ella.

Recordo molt especialment *La casa de la fuerza*, on no parava de beure cerveses i córrer, i un 'levantador de pesos' va aixecar un cotxe. En ella tot és sempre molt dur i molt bonic. Sap combinar escabrositat i bellesa.

Si Proust aconsegueix en la literatura que la diferència entre l'obra i l'autor s'esborri, crec que ella fa el mateix en el teatre. La seva personalitat és indissociable del seu teatre”.

Tanya Beyeler

Directora i dramaturga

“La seva feina és única, només ella la pot fer. Això és un handicap quan fa servir altres intèrprets, ja que aleshores té gust de poc. Sempre vols veure-la a ella, com diu el text, com utilitza el seu cos... És molt autèntica. Les seves posades en escena són el que menys em captiva d'ella. Ve de l'off i sempre ha treballat igual i, quan treballa en espais grans, li costa. Però s'ha de dir que la poses a ella sola a l'escenari del Liceu i l'omple tot. No li cal res més.

Nosaltres, a El Conde de Torrefiel, som als antípodes d'ella. No ens assemblen ni en la manera d'escriure, ni en com portem el text a escena. Però sí ens assemblen en el caire existencialista de les peces, tot i que des d'un altre lloc.

Connecto molt amb ella perquè cada obra que fa té molt a veure amb el moment de la seva vida. I el millor és que està per sobre de les tendències conjunturals. No respon a cap moda”.

Helena Tornero

Dramaturga

“Té una escriptura molt rotunda, amb molta bellesa. I es nota que té molt bona base, que té volada. Parla molt del sacrifici, de l’individualisme i jo soc més del col·lectiu. Ha explotat molt la dramaturgia del jo, de l’exposició personal, i en cert sentit és una precursora de tot això: la nostra societat s’ha tornat molt exhibicionista.

Busca un tipus de teatre que és als marges i sempre ha lluitat molt per fer-se camí en aquest sentit. I té una gran capacitat per crear imatges a través de les paraules”.

Peter Brook i el seu llegat barceloní

Tempest Project, Grec 2021

L'arribada de Peter Brook a Barcelona a primers dels anys 80 va ser una revolució. Els més veterans recorden perfectament aquell *Mahabharata* al Mercat de les Flors de 1985. Els més joves el van estudiar a l'Institut del Teatre o el van llegir, simplement, perquè *The Empty Space* i *The Open Door* són encara avui referències teòriques indefugibles per a qualsevol artista que vulgui dedicar-se al teatre. Hem parlat amb diferents directors barcelonins sobre Brook.

Oriol Broggi

Director

“Peter Brook ha estat per la meua generació un referent. Per molts, a seguir i l'hem seguit, i per d'altres, a sobreposar o no seguir, però crec que sempre un referent. Per la llibertat que aportava a l'escena, i la manera d'enfocar-la. Un referent que podia barrejar-se amb l'estètica, o només amb el tractament de les escenes dels personatges i dels actors. Jo vaig veure una *Tempesta* seva que em va atrapar per sempre. I la seva idea de realitat a l'escena a partir de pocs elements: la realitat no calia que fos tractada de forma naturalista. Per crear el que ell anomena una guspira, una 'espurna de vida' que s'esdevé davant nostre, només calien alguns elements que ens la facin possible.

Brook parla de la simplicitat de l'acte teatral, fet que és a la base que l'acció cultural pugui ser molt complexa. Simplicitat en la base de la complexitat. I simplicitat en la figura i la dimensió humana com a mesura de totes les coses.

Per a mi la terra –a vegades l'anomenem sorra, però sempre parlem de terra–, la catifa i la cortina han sigut elements que m'han permès anar a buscar el meu propi llenguatge a partir de les imatges –entre d'altres– que m'han arribat del seu teatre... El ritme. El ritme de l'actor a escena. L'elegància. La veritat i la llibertat. La trobada de cultures, materialitzades

en els rostres i les parles dels actors. I la barreja de llenguatges, posats clarament a escena”.

Silvia Ferrando

Directora i dramaturga

“Peter Brook m’acompanya des que vaig començar a estudiar i vaig llegir *El espacio vacío*. Però hi ha una frase seva que he introduït en tots els projectes i en gairebé tot el que he fet: ‘Posa dalt d’un escenari allò que trobis a faltar a la vida’ Per què? Perquè quan poses això dalt d’un escenari la gent recorda que allò existeix i aleshores, potser des d’altres utopies, des d’altres imaginaris, podem utilitzar la fantasia i la imaginació com a forma de resistència al poder, o als discursos imperants, o a aquella realitat que no concorda amb nosaltres. També per plantejar altres mons possibles i més diversitat”.

Ivan Benet

Actor i director

“Per a mi, la figura de Peter Brook ha suposat moltes coses, com per moltes generacions teatrals. En el meu cas, el vaig descobrir l’any 94 tan bon punt vaig entrar a l’Institut del Teatre i teníem com a material de lectura obligatòria *La puerta abierta*. Aquell llibre va canviar la meua manera de veure el teatre, em va fascinar com comunicava els seus pensaments teòrics sobre el teatre, com els transmet al lector, com es preocupa especialment per la tècnica actoral i inculca una certa mística del nostre ofici.

El 2002 vaig tenir la sort d’anar al seu teatre, al Bouffes du Nord de París, a veure *Far Away* de la Caryl Churchill on en Julio Manrique hi va fer d’actor. Poder compartir d’alguna manera l’experiència viscuda pel Julio durant el procés de creació d’aquell espectacle del Brook, va ser per mi un privilegi. I, sobretot, les lliçons teatrals del Brook que el Julio ens ha trasmès, aquesta idea suau i exigent de fer teatre des d’una perspectiva respectuosa i col·lectiva.

El seu llegat és immens, innegable, tothom n’ha extret alguna cosa, dels seus espectacles, del camí que ell ha emprès, de les seves teories teatrals. De com ha visitat els clàssics i els ha rellegit. Però el que per a mi el fa únic en el món del teatre és la llavor multicultural de les seves històries, amb repartiments que aglutinen actrius i actors de tot el món i la profunditat del treball actoral que supuren els seus espectacles. En definitiva,

Peter Brook llega una idea de teatre transformadora, el teatre com a camí vital, com a eina empàtica envers la diferència. El teatre com a celebració mística del debat. Un espai buit on el temps s'atura”.

Queralt Riera

Dramaturga i directora

“Peter Brook, com a creador i pensador constant de les arts escèniques és una font d’inspiració i exemple. És un dels grans dramaturgs i teòrics que han trascendit i han deixat un llegat comú en el que molts ens reconeixem. A mi, en particular, em va marcar la seva experiència africana, reduint l’espai escènic a una catifa al terra (*The Carpet Show*). No cal res més, el fet artístic és així de poderós... El seu tractament i concepció de l’espai escènic ha tingut una influència directa en mi.

Des de *The Empty Space* fins a *The Open Door*, la senzillesa i el sentit comú a les seves reflexions l’han convertit en un teòric que escriu a partir de la pràctica. És de to universal: tot el teatre actual és pot referenciar a partir de la seva obra”.

Katie Mitchell, la reina d'Anglaterra (a l'exili)

Ombra (parla Eurídice), Grec 2018

Si hi va haver un espectacle del Grec 2018 que va ser especial, no és altre que *Ombra (parla Eurídice)*, una producció de la Schaubühne de Berlín dirigida per la directora anglesa Katien Mitchell a partir d'una obra d'Elfriede Jelinek, premi Nobel de literatura 2004. I diem que va ser especial perquè es tractava de la primera visita a casa nostra d'una directora singular que fa molts anys que es troba entre els millors d'Europa i que, per desgràcia, no havíem tingut l'oportunitat de veure mai.

La reina a l'exili

Els mitjans britànics qualifiquen Mitchell com “la reina d'Anglaterra” a l'exili o “la millor directora d'escena viva”. Poca broma, doncs. Jo la vaig descobrir a primers del segle XXI amb el muntatge que va fer de *Atemptats contra la seva vida* de Martin Crimp al National Theatre londinenc. Mai no havia vist res com allò, amb vídeo en directe recreat en escena, diferents accions alhora, tota la tecnologia posada al servei del teatre. Brutal. En els últims anys, però, ha visitat poc el seu país. I potser té a veure a com li deien: la “vàndala” del teatre. “Això passava fa deu o quinze anys, quan treballava allà. Però ara hi vaig molt poc i aquells crítics no deuen haver vist el que he fet en tot aquests temps. Al Regne Unit, els agraden més les interpretacions conservadores dels materials clàssics, ja que necessiten reconèixer-se en el passat”, assegura la directora. El cert és que gairebé la totalitat de la seves produccions presents, ara mateix, són entre Alemanya, França i els Països Baixos.

De la generació de Calixto Bieito

La conversa amb Mitchell va ser per telèfon. Ella era a Anglaterra i nosaltres a Barcelona. Tenia ganes que es veiés *Ombra* al Grec, ens diu. Manté una molt bona relació amb alguns barcelonins que també volten per Europa, com Calixto Bieito, amb qui va coincidir d'estudiant a Estocolm. Tots dos són “eduardians”, és a dir, austers en la manera de vestir-se i moure's.

Tot dos, també, tenen molt a veure en la concepció de la posada en escena com un artefacte artístic, en la seva radicalitat. I en no ser gaire estimats a casa. “Allà [a l’Europa continental] volen que el teatre s’enfronti a la realitat quotidiana i no veuen el text de l’obra com el més important”, afirma Mitchell. Alhora assegura que a Alemanya, per exemple, estan més interessats en el concepte, en el que hi ha per sobre, el per què, cosa que al seu país, diu, no els interessa gens. Bieito, segurament, estaria molt d’acord en això.

Els clàssics s’han de reescriure

Tot i una certa preeminència pels clàssics, la carrera de Mitchell està molt lligada als grans dramaturgs del nostre temps, com el mateix Crimp, de qui ha muntat mitja dotzena d’espectacles, Simon Stephens o Peter Handke. Però ha estat a partir dels clàssics del teatre (Txékhov, sobretot) i de l’òpera amb qui s’ha fet un nom. Al Grec, de fet, vam veure la versió que Jelinek va construir al voltant del mite d’Orfeu i Eurídice. Ella creu que, “a l’hora de fer els clàssics no hi ha regles”. “Una cultura sana ha d’entomar els clàssics com si s’haguessin escrit avui dia: les interpretacions de manera conservadora no valen, aquells textos escrits fa tants anys s’han de reinterpretar”, dispara Mitchell.

Feminisme, abans que res

Nascuda el 1964, Mitchell és una de les poques dones de la seva generació que estrena regularment als principals teatres d’Europa. I ho sap. No és casualitat, doncs, que el seu nom esclatés a nivell internacional amb la versió de *Les ones* de Virginia Woolf. O que hagi treballat amb Jelinek, així com abans ho va fer amb Herta Müller, premi Nobel de literatura 2009. Sarah Kane, Alice Birch, Charlotte Perkins Gilman, Friederike Mayröcker o Lucy Kirkwood formen part del seu repertori, així com la senyoreta Júlia, les tres germanes, les troianes, Ifigènia, les criades i Dido. “Sempre, des del principi, m’he preocupat pel rol de l’experiència femenina en el món, tinc una gran responsabilitat com a artista dona”, diu. I aclareix: “Les meves obres són actes polítics que es dirigeixen a les dones joves que venen darrere meu”. Creu que vivim temps molt emocionants per a les dones, ja que es replantegen molts temes, com la identitat de gènere, la diversitat... “Cada obra meva és una conversa amb el moviment feminista”, indica. Assenyala, a més, que està molt a sobre del que fan les dones joves d’avui, de qui ha après moltes coses, com les noves mirades sobre la identitat de gènere.

Cinema dins el teatre

Ombra, sí, neix de les ganes de Jelinek d'actualitzar la figura d'Eurídice, però Mitchell va treballar el text més enllà de les paraules de la premi Nobel austríaca, ja que, amb Alice Birch, en va escriure un guió cinematogràfic. D'aquesta manera, els espectadors van veure una pel·lícula en escena. Fa molts anys, quan va fer *Les ones*, la directora va haver d'enfrontar-se al problema que havia de traslladar a escena una novel·la on els personatges no parlen, sinó que pensen. "El vídeo em permetia fer-ho a través de plans curts, podia arribar més lluny, podia mostrar els detalls, que el pla general del teatre no et deixa veure". A més, podia afegir una forta càrrega de subjectivitat. I és que el teatre de Mitchell trenca convencions, gèneres i, sobretot, molts prejudicis. Crea espectacles totals on els límits només els posa l'espectador.

Alexander Zeldin:

“Passo el 80% del meu temps donant-me cops de cap contra la paret”

The Confessions, Grec 2023

Hi ha un artista britànic que és en boca de tothom: Alexander Zeldin. Criat al Regne Unit, de pare rus i mare australiana, va formar-se entre el seu país natal, Rússia, i sota la mirada atenta de Peter Brook i Marie-Hélène Estienne a París. És director associat del National Theatre de Londres i artista associat de l'Odéon Théâtre de l'Europe parisenc. La seva primera visita a Barcelona va ser al Grec 2023, amb *The confessions*, una peça que parla de la seva mare.

Crec que aquest *Les confessions* és el retrat d'una dona inspirat en la vida de la teva mare. Per què has decidit fer aquest espectacle ara?

La idea de l'espectacle era posar-nos cara a cara amb l'experiència de tota una vida. Com tota la meva obra, creix amb una sèrie d'intuïcions que he covat durant anys. Durant la pandèmia, tot es va precipitar quan vaig veure quantes vides es reduïen a un simple número a la pantalla. Vaig tenir clar que una de les oportunitats del teatre, quan pogués tornar a fer-se, seria donar dignitat a una sola vida simple i ordinària. A més, cada vegada m'interessa menys fer creure i el que vull és començar cada obra des d'una font que provingui de la vida real. I, encara més, d'una vida que em sigui propera. Fins i tot d'una manera transgressora... Crec que en aquesta obra hi ha una cosa que parla directament amb la nostra època. Què és una persona avui? Com podem imaginar la vida d'una persona avui? Què és la dignitat avui? Encara que estigui situada en el passat, crec que ens porta al present a través d'un sentit profund del lloc d'on venim.

Qui va ser la teva mare?

Has de venir a veure l'espectacle. Crec que l'important és que no és una persona pública o algú que puguis dir que ha tingut una vida ja descrita com a excepcional. No està morta, encara viu... Ma mare va ser algú com molta altra gent. Va néixer a mitjan segle xx i va intentar crear-se

ella mateixa, definir la seva vida contra la violència social del seu temps. Aquesta lluita per l'emancipació individual espero que, d'alguna manera, es vegi a la nostra obra com una emancipació col·lectiva.

Com portes la història a escena?

Si sabés la resposta, no tindria la necessitat de tirar endavant la producció. El teatre sempre és un viatge cap a les preguntes, no cap a les respostes. La pregunta està més viva que la resposta. El que tinc clar és que no intento explicar tota una vida, sinó que explico la història d'una vida a través de diversos moments clau, diversos punts d'inflexió. Si penso en la meua estructura dramàtica, crec que hi ha dos punts que poden ajudar: el primer, la vida de sant Francesc explicada a través d'actes i punts d'inflexió diferents que la doten d'universalitat; el segon són les set edats de l'home enunciades per Jaques a *Al vostre gust*, de Shakespeare, que estructurèn la vida d'una manera universal. Hi ha quelcom que contempla la vida i que ens porta al significat de la dignitat. Al meu cap, crec que la dignitat és la raó per la qual fem teatre.

***The confessions* està connectat amb les teves obres anteriors, com *LOVE*, per exemple?**

Totalment. Malauradament, a Espanya no s'ha vist *LOVE*. A les dues, hi ha una cosa comuna: apropar-nos a coses ocultes de la vida per veure-les amb una altra intensitat. Per fer-ho hem treballat en el temps real i hem intentat trobar un estil interpretatiu que tingui a veure amb la densitat de l'experiència, per sobre de tot, l'experiència sota la pressió de les circumstàncies del nostre temps. A *LOVE*, tenim una família que és desnonada per Nadal i intenta trobar un nou lloc on viure. Expliquem això no a través de llargs discursos i informació didàctica, sinó més aviat a través de textures que tenen a veure amb estar asseguts en una habitació havent de fer front a circumstàncies límits. Per a mi, el protagonista central del teatre no és l'autor, el director o els dissenyadors sinó l'actor. La pregunta que em faig sempre quan començo és: què li puc dir a l'actor que faci perquè estigui viu?

Vas treballar amb Peter Brook durant anys. Què en vas aprendre?

Hi ha parts de la vida que el millor que pots fer és mantenir-les en secret. La meua vida amb en Peter és difícil de resumir en una entrevista. Tanmateix, el que porto amb mi cada dia no té res a veure amb

el que em va dir a mi o a altres persones, perquè no vaig ser l'únic que va col·laborar amb aquest gran home i amb Marie-Hélène Estienne. Avui el recordo dient que, per a ell, tot tenia a veure amb un cop de cor informe i amb la confiança en la intuïció. En Peter treballava des de la creença. I jo crec que el teatre pot ser infinitament misteriós i infinitament estimulant. Ell va ser capaç de meravellar-se pel teatre com un nen. I crec que em va transmetre aquesta idea, a mi i a molta gent. Però porto més coses seves a sobre, com ara una certa manera de mirar el món. Mai no vaig prendre nota de les converses que vaig tenir-hi. Més aviat pensava en l'empremta que deixaria en mi, com petjades en la sorra.

Quina importància té París en la teva carrera?

No sols en la meva carrera sinó en la meva vida. Va ser allà, el 2018, gràcies als esforços immensos de Didier Juillard i Stéphane Braunschweig, de l'Odéon, i al National Theatre britànic, que vaig poder fer el meu debut europeu al Festival de Tardor de París, convidat per la directora d'aleshores, Marie Collin. Aquesta invitació va suposar l'inici d'un nou capítol a la meva vida, que em va portar a crear la meva pròpia companyia i a tenir l'oportunitat d'actuar per tot Europa. París, històricament, ha estat una ciutat que ha convidat artistes de fora a obrir nous camins en la seva obra. I així va ser per a mi i la meva parella mentre vivíem a París.

He llegit que, per mor de la teva experiència operística a Rússia, quan portes una obra a escena, sempre penses en la música.

Com és això?

Una de les coses més remarcables de l'òpera és que hi ha música arreu. Dit d'una altra manera: podries dir que la música descriu el silenci. Això va renovar el meu interès per l'arquitectura del silenci, perquè en el silenci puc escoltar música.

Quina importància té el procés d'escriptura en les teves obres?

Passo el 80% del meu temps donant-me cops de cap contra la paret intentant escriure diàlegs i construir la dramaturgia de les meves obres. Setmanes i setmanes enmig del no-res, només intentant escriure desesperadament. És un viatge sense fi que durarà molts i molts anys fins que pugui arribar a entendre què és. És clar que em veig com un director escriptor. En teatre, practiquen millor l'escriptura les persones que

actuen o dirigeixen o gent relacionada amb el teatre. Perquè l'escriptura teatral no són només paraules sinó imatges, sons, silencis, cossos en l'espai, la relació amb el públic. Per tant, l'escriptura teatral no acaba en la solitud de l'estudi, sinó que agafa noves formes quan arriba als intèrprets a la sala d'assaig, quan interroguen el material i s'hi fiquen dins. En aquest punt, l'escriptura esdevé col·lectiva.

Tot assajant *Kind*

Peeping Tom a Barcelona

Kind, Grec 2019

La companyia belga Peeping Tom va assajar al TNC la producció de 2019, *Kind*, que es va poder veure al Grec. Gabriela Carrizo i Franck Chartier ens van explicar què fan a Barcelona i per què, després de *Vader* i *Moeder*, van decidir ficar-se dins la ment d'un infant, en l'acte final d'una trilogia sobre la vida.

Gabriela Carrizo i Franck Chartier seuen darrere una taula de so i de llums, amb l'ordinador a tot drap, mentre els seus ballarins improvisen. Se'ls hi acosten, els proposen una idea, suggereixen una música, i s'hi posen. La parella que executa l'acció s'ho pren molt seriosament, mentre la resta, als marges de l'escena, rumien què fer, potser furguen entre les burres plenes de roba, o les lleixes farcides de *cosetes*. Dues hores més tard, ens asseiem en una terrassa propera al TNC, on estan assajant *Kind*, espectacle coproduït pel Grec que vam poder veure l'estiu de 2019, muntatge final de la trilogia que van engegar amb *Vader* (Grec 2014) i van continuar amb *Moeder* (Mercat de les Flors, 2017). Ens endinsem en el seu univers.

Obertura conceptual

Fins aleshores ens explica Chartier, sempre havien treballat amb “un quadre tancat”, en llocs definits, com l'espai atapeït de rulots de *32 rue Vandenbranden* (Grec 2012) o el geriàtric de *Vader*. A *Moeder* van obrir-lo una mica, però en aquesta ocasió salten al buit amb una escenografia totalment oberta, que podríem definir com la clariana d'un bosc, amb arbres a una banda (l'espai de la imaginació) i un penya-segat (el topall de la vida), a l'altra, on “tot és possible”.

El refugi

També va ser el primer espectacle de Peeping Tom concebut en un espai obert. I sense cap sostre. En un primer moment, ens expliquen, havien pensat col·locar una cabana a la clariana, un refugi, però de cop van passar a l'extrem oposat i van deixar l'espai buit. Ara mateix, estan fent servir

una tenda de campanya com a punt de referència. “Als contes sempre hi ha la caseta amagada al bosc, però després, a la vida, te n’adones que no hi ha estat mai”, matisa Carrizo. Chartier ens descriu la imatge que té al cap per interpretar els personatges que veurem en escena: “La gent que marxa durant molt de temps, potser en un món apocalíptic, i els veus amb un nen en braços, protegint-lo, protegint-lo com si fos un déu”.

Nens en escena

En escena, a cada ciutat que visitin, tindran nens. Van provar amb adolescents, però aviat van comprovar que els petits eren millor. I ho van veure gràcies a un taller que van impartir a l’Institut del Teatre, on nois i noies van poder *jugar* lliurement amb totes les andròmines que arrosseguen. “Tenien moltes coses per jugar”, diu Charier, que va quedar parat davant la confirmació del tòpic: els nens agafaven les armes i les nenes, no. Ells, el que pretenien, era saber “quina visió tenen del món, com pensen, quines són les seves perspectives”. I han certificat, per exemple, que la ment de l’infant treballa en un altre temps, assumeix els espais d’una manera més natural i la memòria no té tanta importància.

El mite de la infantesa

Amb *Moeder*, apunta Carrizo, van voler desmitificar la maternitat. Chartier, per exemple, recorda un vídeo fet en *stop motion* d’una dona just en el moment de donar a llum, en el qual només es veu la cara d’ella, que passa de l’alegria total al pànic. Carrizo parla de “la metamorfosi de les coses” i Chartier de “com canvia la realitat a través dels nostres ulls”. Tots dos estan convençuts que, de gran, tothom mitifica la infantesa. “Què els diem, als nens? Alerta, que cauràs i moriràs; i no ens adonem del mal que els podem fer, les psicosis que els podem crear sense voler-ho”, afegeix Chartier.

La història

Les peces de Peeping Tom són obres totals que barregen moviment, dramaturgia, teatre físic... I sovint hi ha una història al darrere que lliga tots els caps. Mai no és el primer amb què topen. “Pot ser que al final sorgeixen diferents històries”, explica Carrizo. “Seria l’ideal”, rebla el clau Chartier, que deriva la conversa cap a una teoria d’aparença junguiana que parla dels fantasmes que reapareixen en les famílies al cap de sis o set generacions, espectres de la Primera Guerra Mundial que treuen el cap en els nostres dies. Bergman la subscriuria... Són tabús, coses no

dites. I els nens en solen ser les víctimes per mor de la seva fragilitat i que “és molt fàcil fer-los creure moltes coses”.

La tragèdia

Els dic que els espectacles de Peeping Tom que he vist són foscos, inquietants. “Ens agrada la tragèdia”, certifica Chartier. “Busquem la paradoxa de la contradicció que ja existeix en el treball físic dels intèrprets: la teatralitat ja és allà, en el moviment”, afegeix Carrizo. La seva parella va més enllà: “A la vida, busques la felicitat, però el que trobes és drama”. I ho intenta arreglar: “Per arribar a la felicitat has de passar pel drama”. De fet, Carrizo ens confessa que el punt de partida de *Kind* eren els nens que han perdut la família. “Voliem eliminar els referents, amb nens sense pares, ja que si tens pares, tens expectatives a la vida i sovint oblides que els pares han viscut abans que tu, que han tingut una vida, que són individus”, indica.

Barcelona

Que els Peeping Tom estiguessin assajant al TNC no és cap casualitat. El 2017, en Franck i la Gabriela van decidir venir a viure a Barcelona, a Gràcia, concretament, amb la una filla adolescent, que els havia d'ajudar amb *Kind*, però, com ja esperaven, va preferir dedicar-se a les seves coses. *Kind* és el primer espectacle que creen fora de Brussel·les i per ells, asseguren, comptar amb una sala d'assaig com la del Nacional és tot un luxe. Quan acabin el procés d'assajos, hauran treballat dos mesos a la ciutat. Després, se'n va a Brussel·les. I posaran punt final a l'espectacle a Luxemburg. “Tanmateix, la meitat del temps de creació ens el passem investigant”, diu Chartier. A la sala, donen espai als seus ballarins-creadors per a què aportin idees. “Quan la feina ve del creador, hi ha més veritat en el que fa”, indica Chartier. Ells busquen la ductilitat dels intèrprets, que siguin versàtils, a fi d'aixecar “un espectacle que estigui viu”.

Milo Rau:

“Fer clàssics de manera literal és la mort del teatre”

L'assaig. Històrie(s) del teatre (I), Grec 2018

A primers de 2018, el director suís Milo Rau es va asseure a la poderosa cadira del NT Gent, un dels teatres més dinàmics d'Europa. I hi va ser per canviar les coses, per sacsejar-les, com fa amb el seu teatre, que està revolucionant el continent. Després de *Hate Radio* (Grec 2013) i *The Civil Wars* (Grec 2015), Rau va tornar al festival amb la primera part de la seva història del teatre, *L'assaig*, una peça que recrea un crim a la Bèlgica valona.

Per què et vas fixar en l'assassinat d'un homosexual a Lieja per construir una obra de teatre?

Vaig caure en el cas per casualitat. Buscava un crim, un *fait divers*, que en diuen en francès. Un cas que no conegués tothom. I va resultar, a més, que un dels meus actors és de Lieja. I que era molt fàcil parlar amb gent implicada en el cas, com els pares de la víctima, els experts, fins i tot amb els assassins. Podia arribar a molta gent. Però, per a mi, el més interessant del cas és la qüestió de la coincidència, perquè el crim no va ser premeditat: una sèrie de persones es troben, per casualitat, davant d'un club nocturn i, al final, una mor assassinada. No hi ha un per què.

T'has sentit com Truman Capote a *A sang freda*?

Hi ha alguna cosa d'això. A diferència de Capote, que s'obsessiona amb els assassins, nosaltres agafem la història des d'un punt de vista més obert. Però seguim el mateix procés que ell a l'hora de reconstruir la història, ja que ens veiem obligats a omplir buits que no coneixem.

Al final, però, la teva obra parla sobre com es fa teatre.

L'assassinat és la coartada. Quan el que jo volia era representar la violència, que els espectadors veiessin com es representa la violència. Una mica com a *Five Easy Pieces*, que va del cas de Marc Dutroux.

Aquesta és la primera obra d'una sèrie.

I jo en soc només el curador. Volia fer com Jean-Luc Godard: mentre ell va fer *Histoire(s) du cinéma*, jo faig *Histoire(s) du théâtre*. La segona part la farà el coreògraf i director congolès Faustin Linyekula, en la qual combinarà la seva història personal i la de la dansa a l'Àfrica. La tercera anirà a càrrec d'Angelica Liddell. L'objectiu és mostrar les diferents maneres d'utilitzar el teatre en escena. L'acostament al tema sempre serà distint, però sempre des del que és actual. La pregunta que ens fem és: què és el teatre avui?

Ara ets al capdavant del NT Gent, a Bèlgica, i tot just assumir el teu càrrec vas fer públic un manifest, una mena de Dogma del teatre del segle XXI. Quin objectiu persegueixes?

Crec que hem de canviar les coses. Hem de canviar l'estructura del teatre. I vaig pensar que només podia fer-ho si tenia una estructura teatral al darrere. Per això vaig acceptar el càrrec a Gant. A més, a diferència de França i Alemanya, Bèlgica és un país molt avantguardista pel que fa al teatre, a la manera que tenen de fer-lo i de rebre'l. M'agradaria unir els dos sistemes.

Al decàleg dius que queden prohibides les adaptacions literals dels clàssics.

Fer clàssics de manera literal és la mort del teatre. Fa 130 anys que repetim les mateixes obres, sense parar. Per què no escrivim nous clàssics?, em pregunto. El teatre s'assembla cada vegada més a l'òpera, amb els mateixos textos que es van repetir a un lloc i un altre.

També dius que en cada producció hi ha d'haver almenys dos actors no professionals.

Això ve de la meva experiència a Alemanya, on hi ha dues escoles d'actors molt potents: la professional i la no professional. I jo vull ajuntar-les. L'intercanvi entre totes dues és molt bo. Vull obrir el teatre a tothom.

Assegures que si una producció no va a deu localitats i a tres països diferents, és un fracàs. Aquí ens costaria molt arribar a això...

Doncs no crec que sigui una fita molt difícil d'assolir. Aquestes grans produccions que es fan només deu dies... és una mica absurd, trist.

Crec que *L'assaig* té molt a veure amb *The Civil Wars*, que vam veure al Grec fa uns anys. Els actors, per exemple, són els mateixos.

De quina manera ha evolucionat el teu llenguatge?

No sé si de manera qualitativa, però aquí el que intento és valorar la qüestió de com es construeixen els personatges, com és això de ficar-se en la pell d'algú, ser algú altre que, a més, és real. Com es fa d'un assassí que va existir realment i després imaginar-te a tu mateix assassinant algú. Fabian Leenders, un dels actors amateurs de l'obra, que és de Lieja, em va dir que ell podria haver estat l'assassí, perquè podria haver estat en aquell lloc, haver estat al cotxe que va agafar aquell noi que va acabar mort en una cuneta.

Com han de ser els teus actors?

Un, un dia, em va dir: "Normalment, una obra mai no saps quan acaba, en canvi, amb tu, no saps mai quan comença"... Els meus actors han d'estar oberts a fer servir material biogràfic propi, fer recerca, ser capaços de deixar enrere el rol típic de l'actor.

Sasha Waltz:

“Intento ser receptiva,
sensible, al temps present”

Beethoven 7, Grec 2023

Sasha Waltz es va estrenar al Teatre Grec el 2023 amb una de les seves peces més ambicioses, *Beethoven 7*, un espectacle que va fer sencer, amb orquestra, per primera vegada a Barcelona. La coreògrafa de Karlsruhe va acceptar un encàrrec per enfrontar-se al geni de Bonn a Delfos, el 2021: va interpretar dos dels quatre moviments de la *Simfonia núm. 7*, però es va quedar amb les ganes d'abraçar-la sencera, fins que ho va aconseguir. Va enrolar tretze ballarins i el músic xilè Diego Noguera. Si la va obsessionar tant la composició de Beethoven és pel fet que parla, precisament, de la llibertat.

Què és per a tu la llibertat?

Com a artista, diria que la llibertat és una utopia que no es pot assolir del tot. Però que s'ha d'intentar assolir, almenys des del punt de vista creatiu. I potser aquesta és la qüestió de per què soc una artista. Des que era nena que tinc aquesta dèria, sobre la llibertat d'expressió, de triar... Com a persona, expresso la meva opinió, tinc la meva opinió, puc triar el país on vull viure. Crec que tinc el privilegi de viure en un país democràtic, en un sistema on almenys puc participar més o menys en molts temes que tenen a veure amb les nostres condicions vitals. A Alemanya, cada vegada més, l'opinió de la gent és molt important. El Govern ha de posar el focus en les coses que vol la gent. Tanmateix, sovint em sento limitada, perquè veig limitacions arreu. La llibertat no es percep fora d'aquestes limitacions.

De quina manera expressa tot això a través de la dansa?

Aquesta sempre és la gran pregunta: com es poden traduir aquestes idees tan abstractes en alguna cosa que incorpora el moviment i quan el moviment, a més, és efímer, ni tan sols existeix. És una combinació estranya entre una cosa material i una altra que no existeix, la dansa.

Et puc dir com m'hi vaig acostar jo, a això. Vam començar amb una sèrie d'entrevistes amb els ballarins, de dos en dos, en les quals els feia les preguntes que em fas ara. Vam parlar mitja hora, sense interrupcions, com un corrent de pensaments. Vam prendre notes. I tothom de la producció va participar-hi. Aleshores, vam començar amb improvisacions que incorporaven algunes de les idees que havien sorgit a les entrevistes. Vam recrear un llenguatge individual, tots junts, i vam desenvolupar una mena de vocabulari: què vol dir per a nosaltres la individualitat? Què vol dir per a la societat?

I què vols dir?

Hi ha una idea central, per a mi: la llibertat individual només es pot assolir si la llibertat de tothom està garantida i tothom es pot expressar. A partir d'això vam crear una imatge: tot individu és lliure però ha d'estar connectat... La llibertat no és una cosa sòlida, sinó que s'ha de renegociar tota l'estona. Es transforma. S'ha de repensar segons l'època i les necessitats... Hem arribat a una mena de distopia.

Què representa per a tu *La setena*?

El procés de creació d'aquesta peça ha estat molt llarg. Ha estat un gran repte. Puc sentir com tot el meu cos hi ha lluitat. Ha estat un procés creatiu molt intens. Però n'estic molt satisfeta perquè crec que he trobat un lloc que funciona de manera independent de la música, i alhora la té molt en compte. He treballat durament l'estructura musical, que és molt abstracta...

Tot va començar a Delfos, oi?

Quan va ser el 250è aniversari del naixement de Beethoven, vam rebre l'encàrrec de crear una peça a Delfos i vaig dir que d'acord, que podia tractar el segon moviment de la simfonia, perquè m'agrada molt. Ho vam fer davant del temple d'Apolo. I vam enfrontar-nos, també, al quart moviment. Ho vaig deixar, però veia que necessitava continuar amb aquesta música. El problema era que el primer i el tercer moviments són molt dinàmics. Era un gran repte. Tots tenen un món a dins i vaig acabar creant quatre peces, una per a cada moviment. Cadascun d'ells necessita una aproximació particular. Per això vaig fer entrar el músic electrònic Diego Noguera i la seva part es diu *Llibertat/Èxtasi*. Necessitava algú que portés l'esperit de Beethoven al present. La música de Beethoven em parla en present, està viva, és universal,

és contemporània. Però és interessant veure com aquests dos mons musicals interactuen.

De quina manera es barregen, aquests dos mons?

Al principi no sabia com connectar-los i vaig decidir col·locar un descans entre ells. De vint minuts. És una peça molt exhaustiva. La part de Beethoven és molt exigent físicament, molt ràpida, demana molt als ballarins. La primera part, la de Noguera, dura vint minuts i és extremament física. Després ve la de Beethoven. Aquí cada moviment està lleugerament relacionat. No parem del tot, com en un concert, al final de cada moviment. Entre el segon i el tercer i entre el tercer i el quart, la música para, però manté un eco en la dansa... No estic segura de si mantindré aquesta estructura a Barcelona. El Teatre Grec és a l'aire lliure i no sé la llum que hi haurà. Hi hauria d'haver molta foscor. La primera part, quan la fem en un teatre, necessita negror i hi ha molt de fum. Recrea un espai molt il·lusori. A la part de Beethoven, en canvi, tot està obert, nu, no cal res, la llum ve de fora. Potser canviï l'ordre. A Delfos, només amb Beethoven, vam passar del blau del cel a la foscor, i va estar molt bé.

No és la primera vegada que fas una coreografia a partir d'una peça clàssica. Com relaciones la companyia i l'orquestra?

Has d'escriure una partitura extra, una pista més que corri al costat de la música. De vegades, van juntes, de vegades se separen, però sempre dialoguen. No has de reproduir la partitura exactament, perquè no necessito fer-ho. Hi ha d'haver aire, enmig. Es crea un debat obert entre la dansa i la música i això fa que l'espectacle estigui viu. A Delfos, va ser una mica estrany, perquè l'orquestra no estava amb nosaltres: era al teatre, per sobre nostre, i nosaltres érem al temple, a baix. No estàvem a prop. La sentíem. I només al final del quart moviment ens ajuntàvem. Quan vam estrenar l'espectacle sencer, així com vindrà a Barcelona, vam treballar amb un enregistrament. D'aquesta manera, a Barcelona serà la primera vegada que el fem amb una orquestra en viu. Estic molt excitada, però també nerviosa.

Com a coreògrafa, t'has relacionat amb l'escultura, l'escriptura, la música... Com t'ho fas per travessar fronteres?

El que m'importa és el contingut. Per exemple, ara estic amb Beethoven, amb *La setena*, i vaig pensar com podia arrodonir el programa,

potser amb una altra peça de Beethoven, o alguna altra cosa d'aquella època, amb una altra instrumentalització. Però, per al contingut, per a mi era important afegir una altra veu, alguna cosa que reflectís en quin moment vivim ara, també pel que fa a creació musical, quina seria la discussió entre Beethoven i Noguera. No només entre jo i Beethoven, o jo i Noguera. És un triangle creatiu diferent. És molt inspirador, perquè hi ha confrontació. Hi ha fricció. La majoria de les vegades no és una cosa òbvia, o còmoda, desafiar la nostra percepció. Però a mi em permet anar més lluny. Si he de ser honesta, estava una mica espantada. És molt extrem. La música de Noguera és molt desafiant, també físicament. És *hardcore*. És un tecno físic que entra dins teu. Volia proposar una cosa des d'un altre angle, una cosa nova. Són dos universos que la peça abraça. I el mateix passa amb l'escultura. I amb el vestuari. Tot això m'obliga a trobar una solució i he d'estimular la meva creativitat.

De quina manera et podem veure en les teves peces?

D'alguna manera, intento veure el món a través dels meus ulls i, d'altra banda, intento veure'm com a representant de la societat. Visc ara. Intento ser receptiva, sensible, al temps present. Les meves obres són jo i també les preguntes del nostre temps. Em sento una mena de mèdium. Però també agafo moltes coses de la meva experiència, dels meus dubtes, de les meves pors. Tot va per aquest filtre, tot i que també crec que has d'anar més enllà de tu mateix.

No són genis

El teatre contemporani polonès a través de Lupa i Warlikowski

Per Paula Blanco Barnés. Actriu i investigadora

Elizabeth Costello, Grec 2024

L'any 1989 significà un punt d'inflexió per a la història, la política, la societat, la cultura i el teatre polonesos. Amb la celebració de les primeres eleccions parcialment lliures, Polònia es va convertir en el primer país democràtic del bloc de l'Est.

La inauguració d'aquesta nova era va tenir un efecte doble en la realitat teatral polonesa: d'una banda, va suposar l'explosió d'una onada de llibertat creativa, acompanyada de la creença que s'encetava una etapa en què es podria arriscar artísticament i, de l'altra, l'aparició del teatre comercial. Això va comportar la proliferació de propostes destinades a complaure i entretenir l'espectador, una figura que, amb la incursió del capitalisme, va passar a ocupar un nou rol. De manera cada vegada més habitual, el teatre va esdevenir un lloc on passar-s'ho bé després de la jornada laboral, una activitat més d'oci i consum.

Durant la dècada dels noranta, doncs, es va produir la fi del que podríem anomenar *teatre polític*, o sigui aquell teatre que s'havia enfrontat des de –com a mínim– el segle XIX, de manera més o menys explícita, als diversos règims que havien mantingut Polònia primer repartida entre diversos imperis i, més endavant, privada de llibertat sota l'ocupació nazi i la dictadura comunista. Tanmateix, en un context polític i cultural com el polonès, el teatre ha estat històricament un espai de resistència i, malgrat les transformacions enormes que ha experimentat el país des de finals del segle XX fins l'actualitat, una part important dels artistes ha decidit desafiar les pressions del capitalisme i mantenir les seves creacions al marge del mandat del consumidor confiant que el seu art té una funció que va més enllà de l'esbarjo.

Una de les figures més destacades que va sorgir durant aquest període de transició i que s'ha mantingut com a referent artístic tant en l'àmbit nacional com en l'internacional és Krystian Lupa. Aquest creador va irrompre en l'escena teatral polonesa als anys setanta amb muntatges que expressaven la seva preocupació per qüestions existencials i un estil absolutament diferent en relació amb el que s'estava fent aleshores. Probablement per això no va gaudir de reconeixement entre els crítics i més aviat va ser tractat amb hostilitat, però la seva persistència i singularitat el van convertir en un dels pocs directors preparats per afrontar artísticament l'era postsoviètica. Lupa aposta per un teatre lliure de mentides per fer front a una nova realitat —el voraç capitalisme liberal— que expulsa tot allò espiritual de l'art i el pensament, concep el teatre no com un espai per passar una bona estona o per anar-hi a cercar diversió, sinó com un lloc perillós per a l'espectador, on s'hi han de plantejar reptes intel·lectuals i ètics, un espai per al ritual, fora de la quotidianitat i les seves distraccions. Aquests principis també afectaran la seva concepció del treball de l'intèrpret, que no ha de “fer veure”, sinó que haurà de “viure”.

Es considera Lupa com el “pare fundador” d'una nova generació de creadores i creadors que començaran a dirigir durant els noranta i la primera dècada del segle XXI. El teatre de Lupa esdevindrà fonamental per a la història del teatre polonès, però el seu llegat va més enllà de les seves produccions, ja que, a més de director i escenògraf, Lupa ha estat mestre i professor de diverses generacions d'estudiants de teatre. Entre els seus deixebles s'hi compta Krzysztof Warlikowski. Podem parlar de certes característiques que formen part del teatre dels que van seguir la “línia Lupa”, tant des d'un punt de vista estètic com temàtic. En les seves posades en escena, la música, l'escenografia, la il·luminació i l'audiovisual estan entreteixits de manera molt significativa amb la feina dels actors, són un element més del joc dramàtic i no funcionen només com a eines per donar-li suport. La figura del dramaturg, d'altra banda, pren una gran rellevància, i les propostes teatrals comencen a barrejar sense complexos textos escrits per a l'escena amb adaptacions de textos clàssics o provinents de la narrativa. Al mateix temps, sovint es treballa amb material generat a partir de teatre documental. La barreja i la dissolució de límits entre gèneres esdevenen clau en aquest nou teatre. Així mateix, també hi ha una voluntat de dissoldre la frontera entre els temes de les obres i les experiències personals d'actors i espectadors. L'escena és tractada com un espai que requereix el coratge de despullar-se, no només físicament, sinó

íntegrament, en què l'actor a vegades pot arribar a trencar-se. L'espectador és sovint portat al límit de la incomoditat. No es defuig l'avorriment, sinó més aviat al contrari, es considera una part indispensable de qualsevol procés que comporta un estat de veritable trànsit. El teatre –tant pel que fa al recinte com a la vivència– és un lloc per al perill i, per tant, busca ser incòmode i desagradable, provocar desassossec en l'espectador per tal de trencar amb els seus patrons de pensament.

Fa dècades que el públic de la Península està avesat al teatre polonès i que celebra l'arribada de les seves produccions omplint les platees i lloant el talent dels seus artistes, freqüentment qualificats de "genis". Si obviem el context i les condicions en les quals aquest teatre es desenvolupa, el que fem és tractar les obres i les persones que les creen com a excepcions sense tenir en compte que estan inscrites dins d'un marc determinat que en permet i fomenta el creixement. Polònia ha sabut protegir el seu teatre de les xacres del liberalisme i mantenir –tot transformant-lo i adaptant-lo a les necessitats de cada època– un teatre de la resistència i antiburgès, que no estableix una relació de complaença amb el seu públic, sinó de desafiament i provocació.

Cal festejar l'ocasió de rebre en un escenari com el del Teatre Nacional l'última producció de Warlikowski, però és urgent demanar-se què estem fent des de les institucions per defensar un ecosistema cultural que no es regeixi per resultats econòmics per tal que a aquí també hi floreixin els "genis".

Dimitris Papaioannou:

“No vaig darrere de grans obres mestres, sinó que les identifico”

The Great Tamer, Grec 2017
Transverse Orientation, Grec 2021
Ink, Grec 2023

Dimitris Papaioannou és, segurament, l'artista escènic grec més conegut arreu del món. Va dirigir les cerimònies d'obertura i clausura dels Jocs Olímpics d'Atenes 2004 i s'ha guanyat una consolidada reputació com a gran poeta escènic. A Barcelona, curiosament, va poder estrenar la seva primera peça a la desapareguda biennial de joves artistes del Mediterrani. Corria el 1987 i Papaioannou tenia 21 anys. No ha tornat a la nostra ciutat des d'aleshores. Però el 2017 ens va visitar, madur, amb una obra preciosa sobre el temps, *The Great Tamer*.

De *The Great Tamer*, m'ha sorprès l'ús que fas d'*El danubi blau* de Strauss...

I a mi! Normalment no faig servir música en els meus espectacles. Però aquesta peça, en un moment determinat, va impressionar-me, tot i anar en contra dels meus manaments. I vaig decidir experimentar amb ella a través d'una versió alentida.

Deixes que t'influeixin coses que no són, *a priori*, del seu interès?

Em deixo influir per tot. De vegades, hi ha coses que he de fer encara que vagin en contra meva. La consciència no és sempre la millor consellera, en qui has de tenir més confiança.

Qui és *The Great Tamer*, el gran domador?

El temps. Segons la vella mitologia grega, és qui controla les forces per crear la vida.

Ets tu, doncs, qui controla el temps?

Si pogués veure'm des de fora, no faria la majoria de les coses que faig. Jo soc al mig, com un pintor. No sóc coreògraf. I no només necessito ballarins per fer les meves obres, sinó que també busco actors, acròbates... M'agrada crear llocs silenciosos on el cos humà interactua amb el seu entorn amb l'objectiu de crear moments poètics molt simples.

Qui és el teu poeta de referència?

El poeta sufí Rumi [segle XIII], la poesia del qual ha estat sempre una guia per a la meua vida. El vaig descobrir als 18 anys. Té infinitud de capes que fa que no te l'acabis mai i sempre sigui al teu costat, tinguis l'edat que tinguis.

Has dit que no ets coreògraf. Com treballes?

Sempre començo alguna cosa sense saber què faré. Primer, tinc una idea abstracta, general. I després faig audicions a artistes de diferents terrenys. Els trio segons les seves habilitats i el que els demano és que m'he d'enamorar d'ells. Aleshores, poso en marxa un viatge caòtic sense saber cap a on em portarà. Soc un servent de la meua obra.

Això és molt arriscat, ja que tens molts números de fracassar?

Sí, però és la manera de sentir-me viu i arribar a un estat d'allucinació.

D'on provenen les imatges dels teus espectacles?

De la meua enciclopèdia personal. Em mou l'art humà, la natura, la llum... tot el que recordo. Normalment, quan assaigo, trio un moment, un moviment, que ha fet un dels meus intèrprets i l'aïllo, perquè em recorda alguna cosa que he vist, normalment d'un gran mestre de la pintura. I li dono la benvinguda. No vaig darrere de grans obres mestres, sinó que les identifico... En la vida quotidiana hi ha moltes obres mestres que passen per davant de nosaltres sense que ens adonem. I jo intento capturar-les. Ara mateix, que soc a Amsterdam, he pogut veure el quadre de Vermeer *Dona de blau llegint una carta* i és increïble de veure com treballa els objectes dins aquest quadre. Em toquen moltes coses.

A Barcelona, podràs veure grans obres mestres de Miró i Picasso, per exemple.

Els he visitat tant, aquests museus. I penso portar els meus intèrprets a fer un tour!

Com has viscut, personalment, tots aquests anys de crisi grega?

Vam passar dels falsos anys daurats dels Jocs Olímpics d'Atenes 2004 a l'època actual de crisi. Estic envoltat d'amics que no tenen feina.

És terrible. Però, alhora, estem vivint un gran moment en el terreny

artístic. La gent està descobrint els nostres artistes. El focus està

damunt Grècia i ens estan mirant. Fa uns dies, per exemple, vaig poder

veure l'estrena de *Titans*, d'Eurípides Laskaridis, que també serà a

Barcelona. I farà la volta al món. És fantàstic.

Un teatre sense passat

El nou teatre portuguès

Poc o res en sabem, del que passa a l'altra banda de la península Ibèrica. I si parlem de teatre, encara pitjor. Però en l'última dècada el teatre portuguès ha agafat posicions a Europa i, ara mateix, Lisboa ja és un dels pols creatius a tenir en compte. Els artistes portuguesos recorren els principals festivals europeus despertant admiració, interès, per mor d'una manera de fer pròpia, que conté una poètica allunyada del *mainstream* continental. Autèntic? Potser aquesta no és la paraula. Al Grec, hem pogut veure el seu màxim exponent, Tiago Rodrigues, actual director del Festival d'Avinyó.

A primers de 2019, els lisboetes Teatro Praga van aparèixer del no-res a la Sala Hiroshima. Ho van fer amb una peça de Pedro Penim anomenada *Before*, amb un dinosaure en escena que era interrogat per un psicoanalista. Ens van deixar bocabadats. Com és que no havíem vist mai res d'un col·lectiu tan bo, tan original, que fa més d'una dècada que corre món? El mateix podríem dir quan Tiago Rodrigues va passar per Temporada Alta 2016 amb *António e Cleópatra*. I al Grec 2019 va venir a Barcelona amb *By Heart*, on ell mateix puja a escena.

Un teatre autèntic

“La diversitat del teatre portuguès és fortíssima en els últims vint anys. Hi ha una generació d'artistes i programadors que han obert les institucions i ara els autors tenim més suport que mai i molt bona relació amb l'exterior. Tenim al davant un bonic horitzó d'esperança”. Qui diu això és el mateix Rodrigues. Ell sap de què parla. Va dirigir el Teatro Nacional D. Maria II de Lisboa, va treballar molts anys a Bèlgica i ha viscut en carn pròpia el boom.

Però, en què consisteix tot això? Continua Rodrigues: “Portugal és un país perifèric del gran circuit europeu, cosa que ha fet que predomini un teatre molt proper a les urgències dels autors. No és un teatre segregat per les modes, pel que segur que agradarà als grans festivals. Això ha fet que el teatre portuguès sigui autèntic. I que tingui una gran vitalitat personal. En l'última dècada, a més, s'ha fet un gran treball sobre la

memòria i la nostra història. Tenim un teatre molt inclusiu, amb moltes dones i molts artistes negres que estan fent una feina magnífica com a autors. La relació amb l'Àfrica lusòfona parteix d'una mirada contemporània molt lliure”.

La ‘saudade’

Abans d'actuar a Barcelona, el febrer de 2019, vaig parlar amb Penim, que em remarcava la mirada enrere que està centrant bona part del treball artístic de molts directors i autors portuguesos. Ell, de fet, creu que el passat està sobrevalorat, sobretot si parlem de teatre. “El passat és com els filtres d'Instagram, que no són sempre reals”, diu. I la *saudade*, aquella nostàlgia dels temps passats tan tòpica dels portuguesos, no és, segons ell, res més que una manera de “justificar el mal de viure el present”.

Com a aquí, la crisi econòmica a Portugal ha estat catastròfica, cosa que ha provocat, diu Penim, “una relació molt esquizofrènica amb la *saudade*”. “Ens ha crescut el sentit de l'humor i ens fan gràcia les pròpies desgràcies: vivim drames postdramàtics”, remata. Té clar, tanmateix, que riure els ha permès tirar endavant: “No et deixes matar tan fàcilment”.

Són difícils de definir, els Teatro Praga, ja que canvien d'estètica sovint, en cada espectacle (són a més un col·lectiu). Però sí que tenen certes línies mestres, afirma el director: inspiració en les arts visuals i el cinema més un llenguatge no formalista i introvertit. “Mirem de mesclar la forma política de fer teatre amb una estètica molt determinada”, afegeix.

Sense una gran tradició

Els artistes portuguesos et remarquen constantment que ells no han tingut el recurs de poder anar a Shakespeare, Calderón, Molière o Goethe. Que sí, que tenen grans autors si parlem de poesia o de narrativa —no oblidem els insuperables Eça de Queirós, Pessoa, Saramago o Lobo Antunes—, però de literatura dramàtica no van sobrats. Ens ho diu Rodrigues: “Contràriament al que es podria pensar, això ens ha ajudat moltíssim. No tenim al damunt aquest pes lapidari; en teatre, tot està per inventar. I això resulta alliberador. Segurament, ens ha limitat, però ens ha permès, als artistes d'ara, escriure el nostre camí”.

No disposar d'un passat esponderós també ha provocat que els teatres portuguesos i els seus festivals facin una clara aposta pel teatre contemporani. Sí, fan Txékhov o Shakespeare com nosaltres, però sempre el passen pels ulls d'ara. La prova d'això era l'*António e Cleópatra* de Rodrigues, en la qual reduïa la peça a una sola parella d'amants, vestits de carrer, que es xiuxiuejaven el nom constantment, prova d'una passió intensa i devota.

A banda de Teatro Praga o Rodrigues, hem de parlar d'Inês Barahona, Miguel Fragata, Vera Mantero, Mónica Calle, Marlene Monteiro Freitas, Tânia Carvalho, Joana Craveiro i Nuno Carinhas. Poca broma amb aquesta tropa.

Blai Mateu:

“Riure i plorar et permeten tocar de peus a terra”

Là, Grec 2018 / Falaise, Grec 2019 / Qui som, Grec 2024

Si hi ha un artista català que ens ha deixat astorats en els últims anys, algú que ens ha fet creure que “el més difícil encara” no és una frase feta, un tòpic tronat, que no hi ha límits entre els arts, aquest és Blai Mateu i el Baró d’Evel Cirk cie. que comparteix amb la seva parella Camille Decourtye. Fa anys que viuen a l’Alta Garona i que presenten tots els espectacles nous a Barcelona, amb el festival Grec com a punt de referència. El 2018 ens van meravellar amb *Là*, primera part d’un díptic, finalista als premis de la Crítica al millor espectacle de 2018, que van completar el 2019 amb *Falaise... Là sur la falaise*, allà al penya-segat.

Vas néixer aquí, però et vas formar a França, vius allà, treballes molt allà... Com es veu Barcelona des del país veí?

És molt diferent. Aquí hem arribat a tenir prestigi abans que allà, tot i que hi treballàvem molt més. Aquí hem pogut fer trobades artístiques molt potents, com la de Frederic Amat, que allà no s’han produït... Són altres circuits, però nosaltres hem fet espectacles molt diferents que encaixen en un circuit o un altre. *Bèsties* no ha girat als mateixos llocs que *Là* o *Mazùt*. Cada producció ens obre una mica un món, allà. Aquí, no. Sempre hem estat lligats al Mercat de les Flors i ara al Teatre Lliure. Aquí és més petit. Encara que hi ha un festival d’Àustria, La Strada, a Graz, on les hem fet totes, així com a Lilla.

Aquí teniu el prestigi i a França, els mitjans?

Tot es mou així com es mou el nostre llenguatge. Vam començar amb festivals de carrer, després vam fer teatres petits, carpes... Aquí vam tenir el reconeixement ja amb *Le sort du dedans* i amb les portes que ens va obrir el Mercat de les Flors, que ens van anar molt bé allà.

Com us etiqueten? Tu sempre reivindiques el circ...

El reivindico com a art noble. No sento que faig més circ que dansa, o més dansa que teatre, o més música que dansa... El que és modern és fer-ho. Com amb el mòbil, que ho tens tot allà.

Quan heu de fer front a un espectacle, ja mireu enrere?

La gent que té ganes de trobar coincidències entre espectacles les hi pot trobar. Intentem anar cada cop més lluny.

La gent amb qui collaboreu, defineix els espectacles?

Amb els col·laboradors, marquem un camí. Ens ajuden a fer-los, però qui té la responsabilitat de tot això som la Camille i jo.

D'on neixen els espectacles?

Bèsties venia després de *Mazùt* i la trobada amb els Mal Pelo, on vam tenir la sensació de renovar l'esperit artístic. Deixar la *performance* per anar a una altra manera de fer. *Bèsties* va ser voler tornar a la carpa amb aquest nou univers plàstic, de moviment. Cada espectacle és una reacció a l'anterior. En acabar *Bèsties* teníem claríssim que volíem fer una cosa més lleugera amb la Camille, de retrobar la sala, de poder continuar avançant. El fet de no voler parar el treball de *troupe* ens va portar al díptic, a *Falaise*. Fer dues feines paral·leles en una sola recerca.

Teniu cada vegada més pressió a l'hora de crear o ara que teniu més recursos la cosa ha minvat?

Sempre hi ha el mateix pànic, de moment. A *Falaise*, com que és més gros, tenim més càrrega, però també podem portar més pes. És un gran repte.

Com és aquest penya-segat?

El penya-segat és el sentiment de buit abans d'avançar cap a alguna cosa desconeguda. En el terreny del circ és una cosa molt present... Recordo quan era a l'escola: et poden ensenyar moltes maneres de fer un mortal, teòricament, però al final t'has de deixar anar cap a alguna cosa que desconeixes. És el buit. Tothom ha de fer un pas, des del primer dia del parvulari. Tothom l'ha de fer per anar progressant. També ens agradava la idea de pensar sobre cap a on està anant el món, quina passa s'ha de fer que no acabem de trobar. Si *Là* pot ser una

mena d'Adam i Eva postapocalíptic, *Falaise* ens l'imaginem gairebé com una última o primera societat.

El circ està associat al risc. Jugueu amb això?

Fem coses que sabem fer. Ja no ens posem en risc com quan érem joves. No ens agrada patir... Nosaltres no tenim la sensació de risc, però potser algú que no ve d'allà on nosaltres venim, la té. A nosaltres ens interessa la vibració, l'emoció.

Però sí que aposteu per “el més difícil encara”.

Ens agrada jugar amb tot això. I tenir la sensació que anem progressant i que ens descobrim. Mirem d'inventar la singularitat que som nosaltres en tot moment.

Què és per a tu l'emoció en escena?

Amb la Camille, el que ens interessa són els intersticis, com passem d'un punt A a un punt B, la transformació, com passem d'estar aquí a allà. Això és el que pot emocionar, algú que canvia d'estat i els porta tots a dins. Com a les pel·lícules, on veus gent amb qui t'hi identifiqués. I ho fas des de la complexitat, perquè la vida dona moltes voltes. Aquests punts entre dos llocs és on hi ha la teca, això que no pots anomenar amb una paraula concreta, perquè és la màgia, és l'amor, la fragilitat... Quan sents l'eco de la teva infantesa i alhora penses en una cosa molt actual. Té a veure amb les arrels dels arbres.

Heu trencat els límits a nivell estètic?

Això té a veure amb el circ. A l'escola no érem dels millors. Ho tocàvem una mica tot i ens hem forjat així.

Has aparcat el pallaso?

Està molt arrelat a la nostra feina. La inspiració del pallaso, que és el moment present, el fet de saber reaccionar, de posar-te a flor de pell, l'utilitzem moltíssim com a eina de treball. No tinc la sensació d'haver-ho abandonat, tot i que en la forma final anem cap a altres llocs. I si la gent riu en els nostres espectacles és perquè intentem no donar gaire importància al que fem. Riure i plorar et permeten tocar de peus a terra.

Com treballeu els silencis, en escena?

A nivell rítmic. Les escenes demanen un temps de depressió, de pausa, un temps on puguis entendre l'espectacle.

Els animals, us ajuden?

La justesa que es busca molt en el teatre, el ser i estar ara i aquí, els animals ho tenen per ells mateixos. Quan estàs amb ells, no pots penjar-te a una mena de mecànica que et porta a repetir un espectacle. Ells el mantenen viu sí o sí, perquè són així. Has d'estar-hi connectat. Fins i tot la relació que tenim els humans quan hi ha animals, canvia: te n'has d'ocupar. Quan hi ha nens passa el mateix: tothom ha d'adaptar-se i moure's del seu lloc.

Sempre sou en escena, tu i la Camille. Com us ho feu per muntar els espectacles?

La Camille i jo anem sortint. Després quan ve la dramaturga, i el Pep Ramis i la Maria Muñoz, anem fent. Ens perdem molt, dubtem molt, fem i refem. Acceptem l'error. Equivocar-se és bo. No és fàcil crear...

Si baixem al teatre, sou més beckettians que altra cosa?

Beckett és un referent sense haver-lo estudiat. El punt que té a veure amb Beckett passa per la fragilitat de la persona i el dubte, el fet de donar importància al no saber. És la manera com enfoquem el teatre.

Quan us veurem dirigint una òpera? Us veieu com a directors d'escena?

Podria ser excitant. Són reptes que vindran després. De moment, els que tenim ara són tan potents que no hi pensem gaire. *Falaise* té un punt operístic important. Sobretot perquè és de gran format, per a sales grans, i això no ho hem fet mai. Poder passar d'una cosa a l'altra ens manté vius.

Us queden terrenys per conquerir?

Hi ha moltes coses a fer, no? Després hi ha les possibilitats que se'ns presenten. Saber no fer és una altra de les coses que hauríem d'aprendre a fer en la vida.

Quina relació artística mantens amb el teu pare, en Tortell Poltrona?

Sempre hi ha una mirada bona, ens donem retorns del que fem. Aquesta faldera de fer me la van ensenyar els meus pares. La porto de família.

A *Falaise* tens l'Oriol Pla, que també ve de família circense.

Va ser una trobada important. Ens vam trobar a Venècia, quan Àlex Rigola dirigia la biennal de teatre. Hi ha una germanor que ve de lluny. L'educació que he tingut jo és molt propera a la seva. Hi ha tota una sèrie de dinàmiques on connectem molt. És més jove i més talentós que jo.

Què et diuen els teus pares quan veuen els vostres espectacles?

Ell veu que estem fent el nostre camí. Em parla de moments que l'han tocat... Hem tingut moltes èpoques. Quan venia de l'escola, que feia molta dansa, es quedàvem astorats. Després vam passar a fer carrer. Des que vam crear Baró d'Evel que ens segueixen. Ma mare em diu sempre que hem estat molt valents. Això, per a mi, és una floreta que ens ajuda a continuar creient en el que fem.

De *Voronia* a *Pasionaria*

Marcos Morau en 8 respostes

Pasionaria, Grec 2018

El 2015, La Veronal va inaugurar el festival Grec amb *Voronia*, una baixada als inferns que s'ha vist a mig món i que molts vam veure com el final d'una etapa de la companyia barcelonina liderada per Marcos Morau. D'aleshores ençà, l'explosió de Morau al món ha estat total, amb el coreògraf embrancat en mil projectes a tot arreu, de Pequín a Copenhaguen. Hem pogut gaudir de *Kova. Geographic Tools* (SAT, 2016), de *Bologna: Pasolini* (Fira Tàrrrega, 2017) i d'*Equal Elevations* (Temporada Alta, 2016), però de res tan gran com *Pasionaria*, que es va estrenar el 2018. Més tard, vindrien altres espectacle, com *Sonoma* (Grec 2020), que va arribar fins al Palau dels Papes d'Avinyó, o *Firmamento* (Grec 2023). De Grec a Grec, Morau sempre torna a Barcelona per engegar un nou cicle per a la companyia, una altra clau volta en el seu llenguatge.

Un nou llenguatge

“Al Grec 2015, vam arribar en un moment en què havíem refinat molt el llenguatge. Sabíem qui érem, on érem. Han passat tres anys i m'adono que allò que es va generar aleshores és un sostre. No és que no hi ha hagis res més, sinó que hem de mirar d'arribar a un altre lloc... Jo conec un llenguatge i faig filigranes amb aquest llenguatge. Allò era *Voronia*. Ara estic per sobre d'allò i deixo que el moviment em traspassi. El ballarí no fa les coses així o així, sinó que és al mig del moviment. És una qüestió de maduresa”.

Les emocions

“Les emocions són una cosa que sempre m'han interessat molt. Tant que a *Pasionaria* he intentat parlar d'aquesta manca d'emocions. Quan arribes a un punt expressiu corporal... La dansa és expressió i encara que jo estigui sempre bloquejant l'emoció de la ballarina, jo treballo amb el cos a nivell formal i a la superfície em sento molt còmode. La forma

i el contingut s'han de relacionar molt. Jo intento bloquejar l'emoció. No és que els meus espectacles siguin emocionals, sinó al contrari. L'emoció surt cap enfora, cap a l'espectador. Possiblement, si parles amb els ballarins, ells no pensen en cap emoció, no són portadors de res. Hi ha ballarins a qui els interessa molt. Evidentment, no són màquines. Quan arriben a l'assaig, porten moltes coses a dintre. I, quan surten a escena davant de 500 persones, també. Jo mai no els he dit què són. Els he explicat moltes coses. Però no treballem l'emoció”.

Les no històries

“He intentat no explicar cap història. Quan s'alça el teló, l'espectador intenta pujar al tren de la muntanya russa i baixar. Costa molt fer una no història. De seguida és: ¿i on és la lògica? ¿I on és la trama? ¿On és la dramaturgia? Si us plau, desendreci's una mica. La dramaturgia, de vegades, està per a què no hi hagi dramaturgia”.

L'intèrpret no està per sobre de l'espectador

“És una lluita que tenim uns quants directors. El ballari és el portador del missatge, el qual ha d'arribar a l'espectador. A *Pasionaria* està present perquè està absent. És com la llum a Caravaggio, que hi és perquè no hi és. Aquí passa el mateix. Juguem amb la carcassa de l'emoció, amb l'expressivitat, però tot és mentida. És una al·legoria del futur. O no, perquè ja som així”.

Nous ballarins

“És necessari que entri gent nova. Jo ho necessito sempre. Si no, es genera una mena de família que, per una banda m'agrada i, per l'altra no. M'agrada que entri gent de qui puguem aprendre coses... Les ballarines que han entrat ara són gent que va haver d'exiliar-se i amb qui he treballat quan altres companyies m'han convidat a treballar amb elles. Àngela Boix era a Galles, Núria Navarra era a Noruega... Jo les vaig portant a casa. No com l'Arca de Noè. És gent que vol tornar a casa”.

Nou coreògraf

“No entenc així la companyia. No és un col·lectiu on van entrant creadors. No és una companyia nacional ni de repertori. És una companyia d'autor”.

El futur de Marcos Morau

“Europa va a una velocitat i jo no puc anar a aquesta velocitat. Ara estic feliç perquè ara decideixo què vull fer. No puc fer-ho tot. Des de la modestia, necessito saber què vull fer... L'òpera és el que està trucant a la meua porta. Ara faig *Carmen* a Copenhaguen. Després faré *Orfeu i Eurídice* a Lucerna. Ja comencen a venir coses. Tinc un projecte al Real de Madrid. M'he de provar. També em ve de gust no fer res. Sempre viatjo per treballar, a Zuric, a Seül...”.

La Veronal a l'òpera

“Ho hem de fer a poc a poc. No ens veig encara al Liceu. I mira que he treballat a teatres grans d'Europa. Però no oblidó que van xiular Pina Bausch”.

Rocío Molina vs Israel Galván

Una història del flamenc contemporani

Rocío Molina i Israel Galván són, segurament, els dos ballarins i coreògrafs de tradició flamenca que més impacte han produït a Barcelona i arreu d'Europa en l'última dècada. L'una, malaguenya. L'altre, sevillà. La seva relació amb el Grec ha estat constata i fluïda. I aquí, a la ciutat, hem pogut veure com es convertien en dos monstres del ball, sols o en col·laboració, amb Sílvia Pérez Cruz, El Niño de Elche, Akram Khan, l'Escolania de Montserrat o Marlene Monteiro Freitas. Els separen deu anys, però hi ha una cosa que tenen en comú: una força mutable.

“Quan ets jove, tens menys força perquè no saps aplicar-la bé”, diu Galván. I afegeix: “Abans em podia permetre fer-ho malament. Ara en soc més conscient. És bonic veure com marxa el virtuosisme, com deixes de ser un esclau del virtuosisme”. Molina també ha fet evolucionar el seu gest: “Ara treballo des de la fragilitat, no des de la força. Trec la força abaixant els braços, però amb passió, amb el record del cos així com és”.

Molina creu que “dins el cos hi ha totes les paraules”. “Si no ballés, emboiria encara més”, afegeix. Diu que necessita el seu cos. I, de fet, la *Trilogia sobre la guitarra* neix d'una crisi, de la crisi del cos al qual li costava moure's, que “volia desaparèixer, esvair-se, perquè en brotés un de nou”. “En un moment, vaig haver d'entomar una productivitat molt gran i volia destruir-ho tot, m'havia ficat en una inèrcia imparabile, i i havia de parar”, apunta. D'aquí va néixer, també, *Carnación*, que va passar pel Grec 2023. “A *Carnación* descobreixo les cures a través de l'escolta, de seguir la teva ànima. M'he arribat a entendre més”, indica.

Galván, en canvi, creu que ha anat canviant amb el temps. “Sempre he intentat tenir un altre cos, un cos que m'ha ajudat, i una altra ment”, afirma. “És com una mena de germà bessó que balla, a qui has de seguir alimentant perquè no s'avorreixi”, afegeix. Ballar amb altra gent, fins i tot de tradicions que no tenen res a veure amb el flamenc, li ha obert moltes portes, tant a nivell professional com mental.

“N’aprenc molt, dels duets: per exemple, vaig aprendre molt amb el que vaig fer amb Akram Khan, com ara, que estic aprenent coses de la Marlene Monteiro Freitas”, diu el sevillà. *Ri Te* és l’espectacle que ha fet amb la ballarina i coreògrafa de Cap Verd (Grec 2024). Galván visita periòdicament el Grec des que l’any 1999 hi va presentar *¡Mira! Zapatos blancos / Zapatos rojos*, al qual van seguir *La edad de oro* l’any 2011; *La fiesta*, el 2017 i, el 2022, *Seises*, una coreografia espectacular que implicava, entre altres, els cantaires de l’Escolania de Montserrat. “Quan faig aquesta mena trobades, em fan molt servei, perquè ja no soc jove i no vaig a cursets, que és el que feia abans”, riu Galván.

El sevillà, diu, balla “amb molta gent al cap”. I afegeix: “El que passa és que, per a mi, el ball és una transformació. No es tracta de ballar bé o malament, de fer coreografies avantguardistes, antigues o clàssiques. La clau és la transformació. Intento que es produeixi alguna cosa. I no t’eres a veure amb la persona que soc. Quan ballo, intento ballar amb molta gent al cap. M’hi ve molta gent que ja no balla. És com tenir una antena que va emetent imatges que després et surten pel cos”.

Per a Molina, quan aixeca un espectacle, l’equip que el forma és el més important. Per això afirma que “s’hauria de parlar de l’art de fer un equip”. “Per a mi, no són artistes als qui demano una cosa o una altra, sinó que necessito que hi siguin, que es facin seu el projecte”, apunta. Tot sorgeix de manera molt humana, de la necessitat de reunir-se amb gent, de trobar-se, d’intercanviar idees. Així ha estat amb el Niño de Elche o amb Juan Cruz. O amb Carlos Marquerie, amb qui fa anys que col·labora. Al Grec, per exemple, la vam poder veure el 2018 amb Silvia Pérez Cruz a l’escriuidor *Grito pelao*. Un espectacle que, aquell any, també va passar pel Festival d’Avinyó.

La relació de Molina i Galván amb França és professionalment molt rica. Ell ha estat artista associat al Théâtre de la Ville i ella, a Chaillot, tots dos a París. Indrets que els han permès arribar a tot el continent europeu com a grans de la dansa contemporània, no només del flamenc.

Quan va començar, diu Galván, “tot era descoberta”. “Després t’adones que sense ballar, pots ballar”, assegura. Ara és conscient del gest mínim: “Abans ja n’era. Però ara és una psicologia del ball que fa que es noti molt quan vens per mostrar els passos, les idees, en lloc de saber estar. Ara m’interessa més saber estar que ballar”.

Molina diu que intenta fer visible l'invisible. “Molta gent, per exemple, parla del temps, però gairebé ningú no sap què és el temps”, apunta. De vegades, creu, és difícil posar paraules al que està fent, sobretot quan té a veure amb l'espai místic, espiritual. “I més quan tens en compte que, si parles del desig, tot l'imaginari que tens al voltant és molt violent”, assegura.

I de Barcelona, què en queda en tots dos? Ella sempre hi ha tingut un peu. I ell va tenir-hi un dels seus primers contractes professionals, al Tablao Cordobés de la Rambla, on sentia, quan ballava, el ressò de les pel·lícules pornogràfiques que es projectaven als cinemes X del costat. “Barcelona significa llibertat, i tots els mestres que hi ha i que hi ha hagut, com Cesc Gelabert o Carles Santos”, recorda.



Ajuntament
de Barcelona