

# EN PROCÉS

E. SOLER, V. SZPUNBERG, M. ARTIGAU,  
M. GALÁN, G. CLUA, L. ÁLVAREZ,  
LI. GARCIA, C. CLEMENTE, C. CEDÓ,  
H. TORNERO, S. BELBEL



Publicacions de l'Abadia de Montserrat

ESTEVE SOLER, VICTÒRIA SZPUNBERG, MARC ARTIGAU,  
MARTA GALÁN, GUILLEM CLUA, LALI ÁLVAREZ,  
LLÀTZER GARCIA, CRISTINA CLEMENTE, CLÀUDIA CEDÓ,  
HELENA TORNERO, SERGI BELBEL

## En procés

Estudi, edició i notes de Veronica Orazi

Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
2022

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

Primera edició, gener de 2022

© Els autors, 2022

© Veronica Orazi, per l'edició i la introducció, 2022

La propietat d'aquesta edició és de  
Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona

ISBN: 978-84-9191-200-2

Dipòsit legal: B. 85-2022

Imprès a Gráficas Rey

Disseny de la col·lecció: Jordi Avià i Blanca Hernández

# Índex

Introducció .....	5
Bibliografia essencial .....	31
EN PROCÉS 1 .....	35
Pàtria .....	37
Vis-à-vis .....	45
La peixera .....	51
Traïció .....	55
Constitució .....	67
EN PROCÉS 2 .....	75
Ella .....	77
Només una veu .....	83
Supremacistes .....	89
Capità Mandrake .....	99
You Say You Want a Revolution .....	105
La solitud de l'u .....	111

## Introducció

Recentment, s'ha tornat a qüestionar la relació entre política i literatura i el paper d'aquesta en la societat contemporània (González Blanco, 2019a). Des de tal perspectiva, el concepte de parresia —és a dir, l'expressió franca del que es considera cert— transcendeix el concepte d'isegoria —el dret a parlar a les assemblees públiques de democràcia de l'antiga Grècia— i adquireix una importància fonamental. Malgrat que ambdós termes s'han utilitzat sovint indistintament —i erròniament— com a sinònims, la parresia concreta es basa i té com a objectiu la franquesa i no la persuasió i representa l'instrument amb què els individus cerquen la veritat; una veritat composta pels fragments del discurs dels subjectes que integren la comunitat i que es reconstrueix a través del diàleg entre tots aquells que en formen part. Així doncs, la parresia té un potencial revolucionari i fins i tot resulta perillosa quan expressa una opinió contrària a la dels altres, perquè es converteix en l'instrument per a enunciar una veritat en nom d'una revolució que es pretén propiciar i assolir dins la mateixa comunitat (Foucault, 2011, p. 43).

En el camp literari, la relació entre parresia i dissidència proposa una visió de la política de la literatura com a excés lingüístic i temàtic que acaba pressionant els límits, estretament relacionada amb la combinació de política i veritat (González Blanco, 2019c, p. 53). De fet, atès que la democràcia també és l'espai per a la manifestació de la dissidència, aquesta s'expressa igualment en la literatura, degut al vincle indissoluble entre les pràctiques polítiques i les literàries. D'aquestes reflexions es desprèn que la literatura és permeable a les instàncies polítiques des de perspectives innovadores, rupturistes i trencadores, que van de l'intercanvi

de significats polítics a la relació amb la biopolítica, la relectura d'utopies, noves gramàtiques narratives de temes polítics, cívics i socials, sempre amb un important potencial de dissidència. Es podria afirmar que és precisament aquest el punt d'inflexió polític dels estudis literaris, que fa servir la literatura com a eina discursiva de discrepància, en contrast amb altres modes orientats al consens. De fet, l'acció política defineix les situacions i els seus actors, associa esdeveniments i dedueix d'aquesta relació possibilitats i impossibilitats mitjançant una construcció del pensament i del discurs que té prou punts de contacte amb la 'ficció' —és a dir, amb tot el que no és real en un determinat moment, tot i ser potencialment realitzable.

Tanmateix, la manera en què la ficció activa l'emancipació literària no s'aconsegueix mitjançant l'acció o l'argument sinó gràcies a la imatge i a la descripció a través d'imatges. Per tant, la literatura es converteix en un laboratori per experimentar amb formes de descripció i expressió de l'experiència, i constitueix en cada moment un espai d'igualtat per a la comunitat, donat que s'apropia i re-expressa l'experiència disruptiva que permet a les persones activar-se i inclinar-se cap a una resposta —fins i tot en termes d'acció— igualitària. Per aquesta raó, la ficció permet a través de l'escriptura de replantejar-se un nou temps a l'abast de tothom, el temps indefinit dels esdeveniments (González Blanco, 2019b, pp. 1-2, 4). Tot això es realitza gràcies a la força d'algunes paraules, moments i esdeveniments d'actualitat viscuts en comú als carrers de qualsevol ciutat per qualsevol poble o grup social. És així com una determinada literatura es manifesta com a agent de canvi: en aquestes circumstàncies, la parresia no està representada per una sola imatge completa o absoluta, sinó que es compon de les visions individuals de tots els membres d'una comunitat. De fet, en la construcció de la veritat, tothom hi participa (com a la Grècia clàssica, on aquells que no tenien veu a l'assemblea adquirien el dret a parlar en la tragèdia, com en el cas del cor d'esclaus). Tant és així, que algunes metàfores de l'art contemporani presenten i representen el concepte de "multitud" com a subjecte polític, oposant la "*demos* organitzada" a la "massa amorfa". Aquestes metàfores innovadores, com ara 'primavera', 'marea', 'tsunami', etc., van més enllà de les formes precedents de representar políticament una comunitat i demostren que literatura i política acaben sent eines per a l'expressió

de la dissidència. Ambdues es concreten en el marc de la inexistència d'una situació del tot i apriorísticament determinada, ja sigui anterior o final, i incondicional que, pel contrari, és per la seva mateixa natura esdevenidora i portadora de potencialitats inexplorades (González Blanco, 2019b, pp. 5-8; González Blanco, 2019c; Higuera 2019).

Pel que fa al teatre, cal subratllar que aquest, com la política, és un acte públic en què es representen temes adreçats a una audiència. De la mateixa manera, la posada en escena i la seva eficàcia condicionen la recepció del text/espectacle teatral, que també és un acte col·lectiu, com a qualsevol acte polític, és a dir, la multiplicació de la recepció individual pel nombre d'espectadors. Tot plegat, reafirma que la representació i la recepció teatral són actes públics en què les persones implicades acaben formant una comunitat amb experiència de grup, que consisteix en la suma de les experiències individuals compartides a través d'una experiència col·lectiva.

També s'ha assenyalat que el politisme del teatre rau en la seva capacitat de "transformació", en la seva performativitat: per això, la dramaturgia pot esdevenir el banc de prova de noves formes de convivència social o l'espai en què aquestes es manifesten. L'estètica postdramàtica, doncs, operaria en la categoria de suspensió de l'espectador, no en el model de conciliació: l'actuació suspendria l'hermenèutica del sentit absolut, de la veritat definida com la possibilitat d'interpretació i descodificació definitiva del signe escènic, i desactivaria la viabilitat de la síntesi semiòtica. Així és com la representació postdramàtica, que transcendeix el concepte interpretatiu mimètic, permet que el "real" es concreti a l'escena (González Blanco, 2019b, pp. 10-12; Fischer-Lichte 2019; López Silva 2019).

Un exemple impactant de tot això és *En Procés*, el resultat de la col·laboració de Lluís Pasqual i Joan Yago (Orazi, 2018d; Orazi 2020). Els dos artistes van convidar onze dramaturgs catalans a compondre cadascú una obra breu sobre els fets relatius al referèndum d'autodeterminació de Catalunya de l'1 d'octubre del 2017 (Referèndum de l'1-O 2017), basats en tres principis: deu minuts de duració, cap escenografia i implicació de fins a tres actors. El projecte reafirma el paper social del teatre i renova de forma atrevida el model del teatre d'urgència, capaç d'enregistrar la història i la realitat immediata i sensibilitzar l'audiència. Tan-

mateix, la iniciativa i els seus resultats transcendeixen el context en què s'han concebut i es projecten en una dimensió global, perquè reflecteixen principis socials, humanitaris i polítics universals. Tot plegat resulta absolutament evident a partir de les tècniques i les estratègies dramaturgiques amb les quals cada autor ha interpretat i recreat d'una manera molt personal els episodis que l'han inspirat, posant l'èmfasi en l'estreta vinculació entre societat, identitat, política i teatre.

#### ELS FETS: "EL PROCÉS"

L'expressió "el Procés", és a dir, el Procés independentista català, es refereix al conjunt d'accions i esdeveniments finalitzats a garantir el dret d'autodeterminació i, conseqüentment, la independència de Catalunya, que han caracteritzat la vida i el debat sociopolítics catalans almenys des del 2010 ençà.

L'origen d'aquest Procés s'ha de cercar en el creixement progressiu del moviment independentista català, a partir sobretot de la manifestació sobiranista del 2010, que es va organitzar com a resposta a la sentència del Tribunal Constitucional espanyol. En tal sentència, aquest òrgan va retallar l'Estatut d'autonomia que la ciutadania de Catalunya havia aprovat en el referèndum del 2006. Successivament, el Procés ha crescut gràcies a les mobilitzacions independentistes multitudinàries que van tenir lloc en els anys posteriors i que van coincidir amb la Diada Nacional de Catalunya. Aquestes manifestacions han fet que el tema de la independència de Catalunya es tornés el nucli neuràlgic del debat sociopolític i han contribuït al canvi dels equilibris electorals del país.

Després de la manifestació multitudinària del 2012, es van convocar les eleccions polítiques i els partidaris del referèndum sobre la independència van aconseguir la majoria parlamentària. Així doncs, el Parlament va aprovar la Declaració de sobirania i del dret a decidir del poble de Catalunya i es va constituir un govern pro-referèndum. Aquest va convocar el referèndum el 9 de novembre del 2014 que, tanmateix, no es pogué celebrar com a tal perquè el Congreso de los Diputados espanyol ho va portar al Tribunal Constitucional, que el va suspendre. Per aquesta raó, el referèndum va ser substituït per una consulta popular. De la mateixa manera que el referèndum, també la consulta va ser



impugnada pel govern d'Espanya i suspesa pel Tribunal Constitucional espanyol. Llavors, el Govern de Catalunya la va substituir per un procés participatiu, que també preveia una consulta sobre el mateix tema i que es va realitzar. Tot i les pressions dels governants i les institucions espanyoles, més de dos milions de ciutadans de Catalunya van votar i els vots dels independentistes van guanyar per majoria.

No obstant això, els polítics i les institucions espanyoles es van negar a acceptar els resultats de la consulta i es van convocar unes noves eleccions al Parlament de Catalunya. Tot i que els independentistes no van aconseguir la majoria de vots, sí que van aconseguir la majoria parlamentària. Gràcies a aquesta situació, el Parlament va aprovar la Declaració d'inici del procés d'independència de Catalunya i es va formar un govern independentista. Successivament, el 6-7 de setembre del 2017, el Parlament va aprovar la Llei del referèndum d'autodeterminació de Catalunya i la Llei de transitorietat jurídica i fundacional de la República catalana. Pocs dies després, el Tribunal Constitucional espanyol va declarar aquestes lleis anticonstitucionals i les va anul·lar. Tanmateix, el Govern de la Generalitat va aplicar la primera llei i va organitzar un referèndum sobre la independència, que es va celebrar l'1 d'octubre del 2017: el SÍ va obtenir més de dos milions de vots, que representaven el 46,7% del total de vots de les eleccions al Parlament celebrades un mes i mig després, i equivalien al 36,9% del cens electoral oficial d'aquelles eleccions.

El 27 d'octubre, el Parlament va votar la DUI (declaració unilateral d'independència), que va suspendre tot seguit per a obrir una última porta al diàleg amb l'estat espanyol; conseqüentment el Gobierno de Madrid va decidir l'aplicació de l'article 155 aprovat pel Senado a proposta de l'Executiu central, és a dir, la intervenció de la Generalitat. El President Carles Puigdemont i diversos consellers i conselleres es van exiliar a Brussel·les (Toni Comín, Clara Ponsatí, que juntament amb el President van ser elegits eurodiputats, i Lluís Puig) i a Suïssa (Marta Rovira i Anna Gabriel). Altres van ser imputats de rebel·lió, sedició o desobediència pel Tribunal Supremo espanyol i van ser arrestats i posat en presó preventiva (Oriol Junqueras, Carme Forcadell, Raül Romeva, Jordi Cuixart, Jordi Sànchez, Dolors Bassa, Joaquim Forn, Jordi Turull, Josep Rull). El 21 desembre del 2017 es van celebrar un altre cop les eleccions, de les quals va sortir el nou Govern de

coalició, format per JuntsxCat i ERC i presidit per Joaquim Torra. Alhora, van tenir lloc al Tribunal Suprem espanyol les sessions del judici als líders independentistes imputats. La sentència es va publicar el 15 d'octubre del 2019 i va fixar penes de presó de entre 9 i 13 anys, amb l'acusació de sedició. El 23 de juny del 2021 els nou líders independentistes empresonats des de fa més de tres anys han estat allibertats, indultats pel govern espanyol a conseqüència de les pressions internacionals i de les victòries judicials a Europa.

### *EN PROCÉS 1 I EN PROCÉS 2 (2018)*

*EN PROCÉS* neix de la reflexió sobre el desenvolupament recent del Procés d'independència de Catalunya. Tot i centrar-se en esdeveniments profundament arrelats en una realitat específica, demostra alhora la universalitat d'alguns temes i mecanismes de significat i de representació, perquè —com s'ha dit— tracta temes i principis socials, humanitaris i polítics universals, que també existeixen i han existit en altres àrees del planeta i en diferents moments de la història.

Pel que fa als creadors del projecte, Joan Yago (Barcelona, 1987) és dramaturg, director, adaptador teatral i guionista de sèries de televisió, mentre, Lluís Pasqual (Reus, 1951), dramaturg i director, també va ser cofundador (1976) i codirector del Teatre Lliure, director del Centro Dramático Nacional de Madrid, del Théâtre de l'Odéon de París i de la Biennale Teatro de Venècia.

En el moment del Referèndum de l'1-O 2017 Pasqual era director del Teatre Lliure i en aquella ocasió va destacar que la realitat política de Catalunya va empènyer també i potser especialment els artistes a parlar, al carrer i a les places, però també al teatre, per a reafirmar el paper social de la dramaturgia i renovar el model del teatre d'urgència, capaç de fotografiar la societat en temps real.

Des d'aquesta perspectiva, *En Procés* ofereix una reflexió política i cívica en clau dramàtica i coral: Pasqual va demanar als autors que evitessin posicions maniquees i va afirmar que tenia la intenció de convidar un grup de dramaturgs de Madrid per a donar veu a diferents posicions sobre la qüestió catalana i sobre el Procés. Amb Yago i Pasqual va col·laborar també Iban Beltran,

director i coordinador de les dues sessions del 12 i 19 de febrer del 2018 en què es van presentar les onze peces breus. Els dramaturgs que van participar en la iniciativa van ser: Guillem Clua, Victòria Szpunberg, Esteve Soler, Marta Galán, Marc Artigau, Llätzer Garcia, Cristina Clemente, Clàudia Cedó, Helena Tornero, Lali Álvarez i Sergi Belbel.

*En Procés*, que Lluís Pasqual i Joan Yago van començar a desenvolupar el desembre del 2017, és el resultat d'una reflexió sobre la voluntat d'expressar-se i de prendre posició respecte a fets i esdeveniments sociopolítics de rellevància absoluta en la contemporaneïtat, i va donar lloc a la creació d'onze peces breus impregnades de dramatisme, de poesia amarga però també d'humor, d'ironia, d'absurd i *non sense*, de sàtira i de crítica despietada. Desenvolupant aquest projecte, els dramaturgs implicats s'enfronten a la situació política que caracteritza la Catalunya dels darrers anys, el Procés independentista català i el Referèndum de l'1-O 2017. El resultat són sengles obres breus, presentades com a lectures dramatitzades el febrer del 2018, és a dir, menys de cinc mesos després dels esdeveniments que van inspirar els seus creadors: cinc d'elles, que ofereixen "mirades diverses per a una societat complexa", es van estrenar el 12 de febrer; les altres sis, que expressen "mirades diverses per una societat plural", una setmana més tard, el 19 de febrer. Aquestes onze micropeces impliquen el públic i el transporten als microesdeveniments evocats, activen l'empatia entre autor-actor-espectador i permeten a aquest d'immergir-se en moments plens de tensió i realment viscuts, en primera persona o com a testimoni indirecte.

Aquestes obres breus mostren amb especial eficàcia el paper i els mecanismes de l'experiència i la representació individuals que, fonent-se, donen lloc a una visió col·lectiva, segons es comentava abans. Els límits formals essencials que cada dramaturg havia de complir —10 minuts de duració, cap escenografia i implicació de fins a tres actors— ofereixen una perspectiva subjectiva, que reflecteix la tècnica peculiar per la qual l'experiència de l'individu acaba sent la fitxa d'un mosaic ric, articulat i especialment complex. El resultat de les lectures dramatitzades presentades en les dues sessions va ser l'evocació i la constitució d'un marc polifacètic, per a descriure el perfil d'una demostració col·lectiva organitzada, en contrast total amb la idea de massa amorfa que, en el cas de poble català, queda del tot desmentida i subvertida.

Aquestes onze micropeces, a més, refermen les peculiaritats del subgènere del microteatre, definit i estudiat per la crítica, que es va desenvolupar almenys a partir de la publicació de la revista “Art Teatral” (1987) (Quiles, 1987), dedicada a la difusió d’aquest subgènere teatral i a la investigació al seu voltant. Les característiques fonamentals del microteatre són el format minimalista i —en els darrers temps— la difusió també a través de la xarxa; el desenvolupament d’un discurs mínim, subratllat pel seu caràcter fragmentari, que s’adapta a la dimensió testimonial, generada per la necessitat d’expressar i compartir l’experiència viscuda però també la voluntat d’intervenció social, de propiciar la consciència, la problematització i fins i tot una possible resposta a nivell d’acció; el tractament de temes basats en l’actualitat, de vegades treballats (gairebé) en temps real. Es tracta, per tant, de la producció de microtextos per a microespectacles de vegades transmesos també a través de les xarxes socials. Aquestes microobres reflecteixen la “Mini-poètica del microteatre”, basada en el desig d’aconseguir la màxima densitat, que determina la forma minimalista i la hiperbrevetat; l’ús freqüent del monòleg, sovint amb un sol personatge; el paper estratègic de l’el·lipsi i del silenci, que adquireixen un significat especial i amplifiquen la tensió dramàtica; la intensitat semàntica, la rapidesa i la concisió de l’estil; un llenguatge senzill, essencial i dens, ric en registres expressius força variats. A més, tots els elements suprasedgmentals, com ara l’accent, el to, l’entonació, les pauses i qualsevol altre tipus de codi no verbal, adquireixen una rellevància especial.

Per tant, quan els personatges apareixen en escena, ja estan implicats en la situació i en conflicte des del principi; l’espai en què actuen és únic i el temps es desenvolupa de manera lineal i correspon a la durada real de la representació: és el temps d’una situació. Els continguts són de caire sociopolític i relacionats amb temes d’actualitat, també declinats des de la perspectiva emocional, com ara la dels sentiments de solitud, aïllament, desamor, falta de contacte humà, etc. L’humor, la ironia, la sàtira, l’absurd i el *non sense*, la crítica feroç també hi juguen un paper fonamental, com a eines per superar una realitat negativa i expressar una visió crítica (López Mozo, 2007; Quiles, 2000; Orozco, 2009; Orozco, 2009-2010; Orozco, 2011; Gutiérrez Carbajo, 2011; Montes, 2011; Gutiérrez Carbajo, 2013). Finalment, de vegades els dramaturgs construeixen un inesperat gir final,

que sovint deixa oberta la micropeça, la qual cosa emfatitza la necessitat de participació activa per part de l'espectador; que col·labora concretament en la (co-)creació del significat de l'obra. De fet, el gir final subverteix la perspectiva i permet d'entendre la dinàmica real entre els personatges, potenciar l'efecte del text i de la seva representació, que el dramaturg utilitza per picar l'ullet a l'espectador: aquest haurà d'absoldre les seves criatures, tan humanes i, per tant, vulnerables i contradictòries, atrapades en una vivència inèdita, del tot inesperada, dramàtica i distòpica com ara l'experiència viscuda pels catalans durant el Referèndum de l'1-O 2017 i les seves recaigudes.

Sovint aquestes peces aprofiten el monòleg com a forma discursiva: és el cas de *Vis-à-vis* de Victoria Szpunberg, *La peixera* de Marc Artigau, *Traïció* de Marta Galán, *Ella* de Lali Álvarez, *Només una veu* de Llätzer García. Pel que fa als textos construïts en forma dialògica, en aquests els dramaturgs aprofiten el diàleg per a concretar una oposició neta entre dos personatges, que perfila durant el desenvolupament de la micropeça un *crescendo* que desemboca o bé en actituds violentes o, en canvi, en el *non sense* i en l'absurd, com a sublimació d'aquesta mateixa tensió. És el que passa a *Pàtria* d'Esteve Soler, a *Constitució* de Guillem Clua, a *Supremacistes* de Cristina Clemente. Una mica diferent és el cas de *Capità Mandrake* de Clàudia Cedó, on els dos personatges que apareixen a escena es suporten recíprocament, i permeten desenvolupar un discurs 'coherent', que s'aprofita per descriure la crisi sociopolítica que es delata a través de la conversa, presentada a través de l'humor, el sarcasme i la paròdia.

Són casos a part *You say you want a revolution* d'Helena Tornero, en què apareixen tres personatges que representen sengles 'categories' socials, i *La solitud de l'u* de Sergi Belbel, que, tot i sent protagonitzat per una parella de personatges, acaba concretant una hibridació suggestiva i eficaç de dos monòlegs enfrontats.

El monòleg, doncs, apareix amb una certa freqüència en aquests textos breus i resulta treballat de forma absolutament interessant —segons es veurà—. De fet, tot procés enunciatiu es desenvolupa a partir de la díade comunicativa bàsica Locutor — Destinatari i, en particular, el teatre de text es basa en un estatut dialògic fundat en la paraula, que de vegades assumeix la forma de monòleg o discurs monològic (Orazi, 1996; Sanchis Sinisterra, 2009; Orazi, 2014).

Hi haurà, doncs, un Jo que parla i un Tu interpellat: en algunes circumstàncies, el Locutor (o subjecte monologant) s'interpel·la a si mateix (soliloqui o apart); en altres, el Locutor interpel·la un altre subjecte (un altre personatge o fins i tot un animal o un objecte); o bé el Locutor interpel·la el públic (trencant la quarta paret). Quan el Locutor s'interpel·la a si mateix coincideix amb el subjecte interpellat i es poden produir diferents tipus de monòleg: per exemple, el Locutor es dirigeix a si mateix en primera persona ("Jo") i produeix un monòleg definit del Jo integrat; o bé el Locutor es dirigeix a si mateix en segona persona ("Tu") i crea, doncs, un monòleg del Jo escindit; o encara el Locutor es dirigeix a Jo diferents i ofereix un exemple de monòleg del Jo múltiple. En canvi, quan en un monòleg el Locutor interpel·la un Destinatari (un altre personatge), tan sols és ell que parla i es percep exclusivament el seu discurs. En aquests cas, el Destinatari pot aparèixer a l'escena (Destinatari escènic) o bé no (cas del Destinatari extraescènic, absent). En aquesta última circumstància, la comunicació es realitzarà mitjançant algun element mediador i es podrà desenvolupar en directe (com ara per telèfon, per video trucada, etc.) o en diferit (a través d'un enregistrament, d'una gravació àudio o vídeo, etc.). En aquests casos, les intervencions del Locutor resulten dinamitzades per les rèpliques del Destinatari que es dedueixen de les mateixes paraules del Locutor (com que el Destinatari pronuncia un discurs inaudible).

Aquest tipus de dinàmica discursiva, aquesta peculiar forma de monòleg, necessita un espectador participatiu i deductiu, capaç de reconstruir el diàleg a través de les paraules del Locutor, les úniques que es poden escoltar. Tan sols així es concretarà un circuit de retroalimentació discursiva realment eficaç. El paper actiu del públic, que esdevé el cocreador, tant en el cas de la descodificació del sentit de la peça com de la seva cocreació a través de l'acte interpretatiu o fins i tot de la reacció i participació física en la representació, convergeix amb la idea del paper social del teatre contemporani i del seu arrelament profund en la realitat històrica i sociopolítica de l'època dels espectadors. Això li atorga a la dramaturgia actual un gran relleu a nivell de compromís, que des de fa temps els autors han sabut aprofitar produint peces realment interessants i impactants, com demostren les onze microobres que formen *En Procés*.

En ocasió de l'estrena d'*En Procés 1*, el 12 de febrer del 2018, es van presentar cinc propostes: *Pàtria* d'Esteve Soler, amb Andrés Herrera i Jordi Rico; *Vis-à-vis* de Victòria Szpunberg, amb Txell Bonet; *La peixera* de Marc Artigau, amb Jordi Rico; *Traïció* de Marta Galán, amb Núria Lloansi; i *Constitució* de Guillem Clua, amb Ramon Pujol i Jaume Ulled.

*Pàtria* d'Esteve Soler (Terrasa, 1967), dramaturg i cineasta, proposa una vegada més una fórmula experimentada també en altres obres, és a dir, l'alta comèdia que expressa oposició i dissidència, com en les seves dues trilogies anteriors: la *Trilogía de la Indignación* (2007), que inclou *Contra el progreso* (2008), *Contra el amor* (2009) i *Contra la democracia* (2010); i la *Trilogía de la Revolución* (2017), formada per *Contra la libertad*, *Contra la igualdad* i *Contra la fraternidad* (2019). En aquest cas, la micropeça *Pàtria* vehicula una crítica humorística i en alguns moments també sarcàstica contra l'exageració identitària. Fins i tot es podria definir l'obra com una microcomèdia surrealista basada en una anècdota en què dos veïns disputen sobre qui és més patriòtic a partir de detalls banals i absurds ("certes coses que semblen evidents", "coses que es noten") com la mida de la bandera penjada des del balcó, la facilitat de parla, la manera de caminar o de picar amb les casseroles des del balcó com a expressió de protesta. L'obra destil·la mal humor i una crítica dels extremistes i els extremismes, segons l'estil de l'autor. Mitjançant aquesta situació totalment absurda, Soler ofereix una sàtira descarnada sobre la insensatesa de fixar-se en un fantomàtic "nosequè" patriòtic que en un principi hauria de fer la diferència entre els veritables patriotes i els 'altres' que no ho són prou, perspectiva que pot convèncer ambdues faccions.

Victòria Szpunberg (Buenos Aires, 1973), dramaturga, directora i adaptadora teatral, va presentar *Vis-à-vis* [cara a cara], inspirada en una carta que la seva filla va rebre de Jordi Cuixart, president d'Òmnium Cultural, el qual des del 16 d'octubre del 2017 va quedar a presó per detenció preventiva pendent de judici amb l'acusació d'un presumpte delictes de sedició. L'octubre del 2019, el Tribunal Supremo espanyol el va condemnar a nou

anys de presó, confirmant l'acusació de sedició. La sentència, que incloïa altres presos jutjats (Dolors Bassa, Carme Forcadell, Joaquim Forn, Oriol Junqueras, Raül Romeva, Josep Rull, Jordi Sánchez i Jordi Turull), també va provocar reaccions a nivell internacional (tant per part d'organitzacions, com ara l'ONU, Amnistia Internacional, com per part d'intel·lectuals com ara Noam Chomsky, etc.). El 2018, Cuixart va publicar un article titulat *Un país de lluites compartides* al volum *Referèndum 2017: La clau que obre el pany* (Edicions El Jonc). Finalment, com s'ha dit, el 23 de juny del 2021 Cuixart, juntament amb els altres vuit líders independentistes empresonats, ha estat alliberat, a conseqüència de les pressions internacionals.

El text de Szpunberg, escrit en col·laboració amb Txell Bonet —periodista i esposa de Cuixart—, va ser interpretat per la mateixa Bonet. La peça ofereix la visió personal de Bonet sobre les visites a la seva parella a la presó, evocades pel títol (*Vis-à-vis*) i es podria definir com una docuficció de la vida de Bonet des que el seu marit va ser empresonat. La protagonista que interpreta Txell Bonet és una actriu que es presenta en el càsting d'una pel·lícula sobre el Procés, per interpretar l'esposa de Jordi Cuixart, és a dir, ella mateixa. Des de la dimensió del personatge de ficció, la veritable Bonet explica detalls del guió que li han donat i descriu la duresa de les visites al seu marit: 40 minuts contra hores de viatge, una habitació molt petita, una manta que li va donar un funcionari amable, una cançó de bressol —amb la veu de Jordi Cuixart— per calmar el seu fill: tots detalls molt concrets que descriuen el patiment de la família. Aquesta tècnica genera una suggestiva i original metateatralitat, concretada per un eficaç joc de miralls, en què l'autèntica dona de Cuixart fa el paper de l'aspirant intèrpret d'una pel·lícula que dramatitza la veritable vida de les figures reals que es tornen personatges. D'aquesta manera, la dramaturga produeix un original i eficaç multiperspectivisme que permet al públic de comprendre l'absurda labilitat de la frontera entre realitat i ficció. El resultat és una narració impactant dels esdeveniments passats i actuals des d'una perspectiva privada. La dramaturga construeix la peça en forma de monòleg, en què el personatge, l'actriu que es presenta al càsting, es dirigeix a uns destinataris extraescènics (la producció que ha organitzat les entrevistes). Tot i així, més que deduir el discurs inaudible dels receptors que no apareixen a l'espai escènic, l'autora híbrida



aquesta peculiar forma de monòleg amb el soliloqui, perquè de fet l'actriu que es presenta al càsting també es dirigeix a si mateixa expressant els seus pensaments i les seves reflexions després d'haver llegit el guió.

Marc Artigau (Barcelona, 1984), dramaturg i director, creu que actualment no hi ha una distància suficient per analitzar clarament els fets relacionats amb el referèndum sobre la independència, perquè el component emocional encara és massa fort en les reaccions personals i col·lectives. Per aquest motiu, *La peixera*, una farsa en què el protagonista trenca la quarta paret i s'adreça al públic i l'involucra concretament en l'espectacle, se centra en el tema fent servir l'humor per processar el trasbals individual i col·lectiu originat per l'experiència viscuda en primera persona o bé indirectament. L'autor hi proposa una acció en què el protagonista —un professor de primària— interactua amb un aquari buit i es dirigeix als pares dels estudiants (els espectadors que assisteixen a la lectura dramatitzada), que es troben en una de les escoles on va tenir lloc el referèndum i que la policia espanyola i la guàrdia civil van atacar per apoderar-se de les urnes i impedir la votació. En el seu discurs, el protagonista explica com van reaccionar els alumnes després dels fets de l'1 d'octubre. La micropeça evoca les càrregues policials a l'escola i analitza els fets pocs dies després d'haver-se produït, quan en una aula del seu institut el professor intenta explicar la situació responent a les preguntes dels alumnes sobre els incidents dramàtics i violents ocorreguts el dia de la votació. Tot això és presentat en forma d'exercici creatiu per ajudar els alumnes a expressar les emocions colpidores i dramàtiques que han experimentat i començar a elaborar-les. En aquest cas també el dramaturg construeix un monòleg en què l'únic personatge que apareix a l'escena (el professor de primària) es dirigeix als pares dels nens que en realitat són els espectadors: el protagonista, doncs, parla amb uns interlocutors extraescènics que, tot i així, acaben coincidint amb persones reals, és a dir, el mateix públic present a la sala en el moment de la lectura. A més d'això, quan el professor passa el paper que ha escrit un dels alumnes al seu pare ficcional (algun espectador) perquè el llegeixi, el públic acaba participant realment en la representació i en la mateixa creació (segons la seva reacció, el to amb què llegirà el paper, etc.). Després de l'exercici creatiu que l'escola ha

organitzat perquè els nens poguessin metabolitzar l'experiència que van viure (la narració de les càrregues policials als instituts, la violència, etc.), es produeix un gir imprevist de l'acció i una reacció peculiar: els petits executen el peixet de l'escola, Joan Carles, i després el seu 'substitut' Felip (per això la peixera ha quedat buida) i, encalçats, contenen que han fet una consulta, han votat i els "ha sortit república". En aquest moment, després de la perspectiva pedagògica, de l'exercici finalitzat a l'objectivització i a la superació del trauma, l'acció i el protagonista prenen un gir inquietant, que l'autor realitza d'una manera totalment eficaç: el professor, que abans havia elogiat els estudiants pel seu interès i implicació, ara els castiga pels mateixos motius, canviant d'actitud i començant a fer de policia i de repressor.

Marta Galán (Barcelona, 1973) és dramaturga i directora i el seu teatre és un instrument per al desenvolupament cultural comunitari per l'educació artística. Des d'aquesta perspectiva, des del 2015 col·labora amb el MACBA en programes educatius basats en art d'acció, performance i teatralitats dissidents. La seva producció dramaturgicà és provocativa i rupturista: *Traïció*, la micropeça amb què va participar en la iniciativa, n'és un bon exemple. Es tracta d'una proposta que combina la dimensió performativa i la narrativa, en què la protagonista apareix a l'escenari i comença un discurs, mentre la imatge d'un cavall blanc que cau d'un pont durant la revolució russa es projecta sobre el teló de fons (una escena tretada de la pel·lícula *Octubre* de Sergei Eisenstein). Aquesta imatge s'alterna amb d'altres recordades per la protagonista, totes sobre la guerra i la repressió, juntament amb citacions famoses que relacionen la violència del Referèndum de l'1-O 2017 amb altres fets històrics violents, com ara la segona guerra mundial o la mateixa revolució russa, combinades amb la lluita nefasta per imposar la virilitat, segons la perspectiva feminista de Galán. Aquesta actuació audaç acaba amb la protagonista vomitant un discurs vehement en català quan vota al col·legi electoral el dia del referèndum. Es tracta, doncs, d'un soliloqui, en què la protagonista, l'única figura que apareix a l'escena, expressa els seus pensaments i reflexions dirigint-se a si mateixa. Tota la peça es construeix i desenvolupa a partir d'imatges simbòliques, com ara la del cavall blanc o del cadàver d'una dona, ambdós víctimes del poder de l'Estat. Tot això produeix un *crescendo*

d'imatges simbòliques i records col·lectius d'episodis bèl·lics, en què els elements centrals són la violència, l'opressió, la mort, presentats a partir d'esdeveniments històrics reals. La dramaturga crítica la 'força', element recurrent i responsable dels desastres evocats. Tot això es concreta a través de la projecció d'imatges en una pantalla que hi ha a l'escenari, acompanyada per citacions d'Ortega y Gasset, Vicens Vives, Valéry, Simone Weil, etc. Fins al moment en què, l'1 d'octubre, la protagonista vomita, literalment i simbòlicament, al col·legi electoral, quan per fi s'expressa en la seva llengua materna, el català, increpant.

Guillem Clua (Barcelona, 1973) és un autor versàtil d'obres de teatre polític, drames èpics, musicals, representacions de dansa-teatre, adaptacions de clàssics i comèdies i guionista de televisió. A *Constitució* presenta dos personatges que haurien d'oferir la lectura de passatges de la Constitució espanyola del 1978 i del projecte de Constitució elaborat per un grup d'advocats liderat per Santiago Vidal el 2017. Al principi, el dramaturg confronta els dos textos de manera dialèctica; després, progressivament, el diàleg desapareix, els dos intèrprets aixequen la veu, intenten imposar-se i silenciar-se mútuament i acaben barrejant i confonent els dos textos. Així doncs, de manera simbòlica i alhora concreta, donen pas a la impossibilitat o incapacitat per desenvolupar una veritable dialèctica constructiva, que es converteix en un diàleg —i progressivament en una baralla— entre dos interlocutors que no volen escoltar, o són incapaços de fer-ho, i acaben esborrant-se l'un l'altre, irremeiablement separats per un mur d'incomunicabilitat. És evident que aquest diàleg es converteix aviat en la seva antítesi: no hi haurà cap possibilitat de comunicació i d'intercanvi (d'idees, de perspectives, etc.) entre els dos personatges, sinó tot el contrari; a poc a poc, s'emfatitzarà la contraposició neta entre les dues figures que apareixen a l'escena. Tot i algun moment d'empatia i de racionalitat, durant el qual ambdós recuperen un cert equilibri i equidistància, el que destaca és que el tema —absolutament candent— és viscut de manera tan profunda i emotiva que desemboca sistemàticament en una confrontació tensa.

EN OCASIÓ D'*En Procés 2*, presentat el 19 de febrer del 2018, es van estrenar les restants sis lectures dramatitzades: *Ella* de Lali Álvarez, amb Imma Colomer; *Només una veu* de Llätzer Garcia, amb Ivan Benet; *Supremacistes* de Cristina Clemente, amb Laura Conejero i Júlia Barceló i direcció de Mònica Bofill; *Capità Mandrake* de Clàudia Cedó, amb Alejandro Bordanove i Miquel Gelaber; *You say you want a revolution* d'Helena Tornero, amb Ahmed Hanso, Alicia G. Reyero i Manar Taljo; i *La solitud de l'u* de Sergi Belbel, amb Alejandro Bordanove i Laura Conejero.

Lali Álvarez (Barcelona, 1980), autora d'un teatre amb un fort contingut polític, on reflexiona sobre el poder i les seves estratègies per suprimir la dissidència a l'Europa del segle XXI, amb *Ella* dona veu a les dones, convençuda que "amb menys testosterona les coses haurien anat millor" (Cervantes, 2018). La seva obra se centra en el context social de la política catalana actual i en algunes qüestions transversals realment problemàtiques a l'origen de la situació política actual de Catalunya: en lloc de fixar l'atenció directament en el Referèndum de l'1-O 2017, i la consciència del poder popular després d'aquest esdeveniment, ho fa en les condicions que han portat a la situació contingent, és a dir, que han funcionat com a detonador. En l'obra, la dramaturga elabora el tema del drama dels desnonaments i del dret a un nivell de vida i habitatge suficient, tal com estableix l'art. 25 paràgraf 1 de la Declaració Universal dels Drets Humans. Segons l'opinió de l'autora, aquestes qüestions haurien de ser transversals, independentment de la filiació política i el posicionament subiectiu respecte a la qüestió catalana. A la peça, una dona madura es dirigeix constantment al públic i li demana ajuda: apareix a l'escenari amb una cadira, una motxilla i diverses bosses, que indiquen que està a punt de ser desnonada. D'aquesta manera, la dramaturga construeix un paral·lelisme entre el procés de desnonament i el Procés polític català, basat en trets significatius com ara la solidaritat, la idea que els catalans ho construeixen tot junts, gràcies a la seva capacitat i a l'esperit emprenedor i de negociació i a la consciència de ser un poble. Així doncs, se'ns presenta el monòleg d'un personatge, l'única figura que apareix a l'escena, que es dirigeix a uns interlocutors extraescènics que

tot i així són una audiència concreta: els mateixos espectadors que són a la sala per a assistir a la lectura dramatitzada. Aquestes figures acaben involucrades per l'actuació i el discurs de la protagonista que, constantment, trenca la quarta paret i estableix una comunicació directa amb el públic durant tot l'espectacle. La descripció del que passarà i que tot i així no es mostra a l'escenari (l'arribada de la policia, la irrupció violenta en l'edifici, etc.), recorda l'atac de les forces de l'ordre als col·legis del referèndum i la resposta dels votants per a defensar-se i permetre que es votés. De tant en tant, l'autora cita a la micropeça alguns passatges de les disposicions relatives a l'emergència, a l'àmbit de l'habitatge i la pobresa energètica de la llei sobre els desnonaments i de la nova llei antidesnonaments del Parlament de Catalunya, que el Tribunal Constitucional espanyol va suspendre. Amb un original i eficaç efecte metateatral invers, a la fi de la sessió d'*En Procés 2*, el públic es trobarà Ella a la porta del teatre, amb les seves bosses i la seva motxilla, perquè finalment acaba de ser desnonada.

Llàtzer Garcia (Girona, 1981) és dramaturg, director teatral i adaptador; el seu *Només una veu* comença amb la projecció en el teló de fons d'una citació del poema de Bertolt Brecht titulat *El canvi de roda* ("Sec al talús de la carretera. / El xofer canvia la roda. / No estic bé al lloc d'on vinc. / No estic bé al lloc on vaig. / Per què miro el canvi de roda / Amb impaciència?"). A l'obra, el dramaturg intenta dramatitzar els dubtes que el posicionament polític actual (unionistes o independentistes?) desperta en la gent. Tanmateix, ho fa amb un monòleg, ja que el seu personatge no creu en el diàleg, sinó en la defensa d'un mateix. Concretament, el protagonista reflexiona sobre si posar una bandera al balcó et fa pertànyer a un costat. Començant per aquest element anecdòtic, fins i tot trivial, l'autor qüestiona la democràcia, la llibertat i l'amor per la pàtria. Tot això es desenvolupa de manera força original: en realitat, hi ha tres personatges, dos dels quals no apareixen a escena en la lectura dramatitzada, però que ho podrien fer en el muntatge de la micropeça: la dona i el veí del protagonista. En aquest cas, el dramaturg produeix una hibridació de soliloqui (el personatge es dirigeix a si mateix, en un monòleg del Jo integrat), però després també als altres dos personatges extraescènics (la seva pròpia dona i el veí del pis del costat que, com que no té balcó, ofereix al protagonista —que en

canvi sí que en té— penjar un drap amb la paraula DEMOCRÀCIA). Tot i la absència d'aquests dos personatges extraescènics, no hem d'imaginar les seves respostes per a retroalimentar el circuit comunicatiu, perquè és el mateix protagonista qui cita els diàlegs i reporta als espectadors la conversa que té amb els seus interlocutors. De tot això, emergeix la mandra, la indecisió del protagonista, que mai no ha experimentat quelcom que l'empenyís a prendre posició de manera neta. I és precisament aquest l'element de reflexió que ens proposa l'autor.

Cristina Clemente (Barcelona, 1977), dramaturga i guionista de cinema i televisió, a *Supremacistes*, a través de les dues figures que protagonitzen la seva micropeça, es mostra preocupada pels mecanismes que han radicalitzat la situació del Procés fins al paroxisme. En la seva obra, aprofita un diàleg estret, aquesta vegada entre dues professores de primària profundament afectades pel Procés, que donen veu a les perspectives unionistes i independentistes. Clemente força la situació i transforma els dos personatges en víctima i botxí del que elles mateixes denuncien. A través d'aquest joc de papers, se'ns presenta una revisió dels llocs comuns, de les manies i dels odis unionistes, en un diàleg intens i eficaç, que expressa la dificultat a l'hora d'experimentar empatia per l'altre, respecte a un tema tan visceral, assenyalant que el més difícil és no convertir-se en un pamfletari. Tot això emfatitza la crispació ineludible, produïda per una situació delicada i tensa que impedeix mantenir una certa equidistància, però també denuncia amb claredat la manipulació de la informació, que al cap i a la fi resulta distorsionada i alterada per a alimentar enfrontaments estratègics.

Clàudia Cedó (Banyoles, 1973) és autora d'un teatre inclusiu i des de fa més de deu anys dirigeix precisament un programa d'inclusió social mitjançant la pràctica escènica. A *Capità Mandrake* ofereix una punyent història habitada per personatges còmics, on opta per la sàtira per mantenir el públic allunyat de la vida quotidiana i de Catalunya, tot i afavorint la reflexió sobre el tema gràcies al distanciament que produeix d'aquesta manera. Per tant, fa viatjar els espectadors a un país inventat, Branceslàvia, on una de les seves regions vol independitzar-se. En aquest lloc imaginari, apareix un president en crisi aferrat a la seva

cadira de rodes, ajudat per un assessor que l'actualitza sobre les decisions que ha de prendre. Degut a la situació de crisi que experimenta el president, aquest, que no vol deixar el poder, decideix reorientar l'odi dels ciutadans cap a un altra direcció, és a dir, contra els habitants de la regió que es vol independitzar. Això li permetrà tapar la corrupció del seu govern amb una cortina de fum, fomentar l'animadversió contra aquella part del país i desviar l'atenció de l'opinió pública a través de la manipulació dels mitjans de comunicació i d'informació. Una crítica transparent i impregnada de comicitat amarga de l'actuació d'alguns sectors de la societat i la política, contraris a la causa independentista catalana.

Helena Tornero (Figueres, 1973), en *You say you want a revolution* ofereix una reflexió sobre la revolució basada en la cançó *Revolution* dels Beatles. A l'obra es presenten una dona acomodada, una revolucionària a l'antiga i un immigrant, que donen veu a diferents tipologies de persones que participen en manifestacions independentistes. D'aquesta manera, l'autora es remunta al 1967 per explicar què és una revolució i com la viuen persones que normalment mai no s'hi deixen involucrar (la dona benestant), aquelles que al contrari sempre es manifesten per qualsevol injustícia (la dona revolucionària) i aquells que ho viuen en la seva vida quotidiana (l'immigrant sirí) i estan disposats a arriscar-ho tot. D'aquesta manera, la dramaturga acaba barrejant realitats revolucionàries diferents: la que pertany a la causa de la independència de Catalunya, la que està a la base de la creació de la cançó dels Beatles, la de l'immigrant àrab que al final comença a expressar-se en la seva llengua (i és llavors que apareixen els subtítols perquè el públic el pugui entendre): totes aquestes situacions presenten un denominador comú, és a dir, l'empenta cap al canvi radical i el rebuig d'una situació corrompuda i inacceptable ja.

Sergi Belbel (Terrassa, 1963), dramaturg, director i traductor, director artístic del Teatre Nacional de Catalunya (2006-2013), va presentar *La solitud de l'u*. Un jove policia hi aixeca la porra per colpejar una dona d'uns cinquanta anys a la porta d'un institut el dia del Referèndum de l'1-O 2017. D'aquesta manera, Belbel dramatitza el que passa just en el segon abans que el noi colpegi la dona, donant veu a ambdós personatges, per mostrar què els

uneix i què els separa com a individus. El policia al·ludeix a la pel·lícula *El jove Frankenstein* per a expressar els seus sentiments: “podria ser peor, podria llover”, diu, descrivint amb humor amarg la dramàtica situació en què ha d’actuar; mentre la dona es refereix a *La guerra de les galàxies* i Darth Vader per evocar l’atmosfera de tensió, por i violència que està patint. L’objectiu és reflectir l’odi inexplicable que se li ha inculcat al policia, que —per molt que la dona li recordi la seva mare i per molts dubtes que li provoqui aquest acte— al final la colpejarà, en nom d’una ‘democràcia’ inexistent. Així doncs, l’autor construeix una acció que suspèn el temps i el dilata i té lloc en la dimensió psicològica, en l’instant amplificat i cristal·litzat d’un gest carregat de tensió dramàtica amb una potent rellevància política i civil. De fet, en l’acotació inicial, el dramaturg explicita que el temps de la representació es desenvolupa durant tan sols un segon; és, doncs, un temps psicològic, amplificat i emfatitzat per la vivència extrema dels dos protagonistes. Per tant, tot és desplaçat a la dimensió psicològica i emotiva, a l’experiència individual d’aquest segon llarguíssim, que es prolonga indefinidament, fins que el jove policia colpeja amb la porra la dona. Per a construir la contraposició entre els dos personatges, l’autor els fa expressar cadascú en la seva llengua, en dos monòlegs enfrontats que es queden així i no produeixen cap diàleg, ja que aquest es revela inexistent tant en concret com simbòlicament: el noi parla entre si en castellà dirigint-se de vegades a la seva opositora; la senyora, en català, també quan s’adreça al seu contrincant. La bipolarització entre les dues figures es precisa progressivament: del noi, se’ns diu que ve d’un poble del sud d’Espanya, acompanyat —a l’hora de partir— per *la por ellos* dels seus pares, amics i veïns; en canvi, la dona és descrita com una senyora d’uns cinquanta anys, una professora que el dia del referèndum ha vingut a protegir l’institut en què ensenya, perquè la gent pugui votar i les forces de l’ordre no s’emportin les urnes. Com es deia, l’acció es desenvolupa en un segon, un segon tan sols; però un segon decisiu, perquè, com diu i repeteix la dona, després de tanta agressió, de tanta violència, “res no tornarà a ser com abans”.

De l’anàlisi de les onze micropeces que conformen *En Pro-cés* es detecten alguns aspectes especialment interessants, tant a nivell de tractament temàtic com de construcció dramàtica. Les



lectures dramatitzades sol·liciten el públic de diverses maneres, a partir de la consciència de la situació de crisi general que ha conduït a les circumstàncies descrites, però també a través de la crítica dels mecanismes d'acció i oposició entre unionistes i independentistes. Així apareixen qüestions com el dret a manifestar-se pacíficament i la seva criminalització; o bé l'empatia (o la seva falta) i la reacció emocional (positiva o negativa) respecte als esdeveniments dramàtics que cada obra presenta, tant per part dels que els van viure en primera persona com dels que no els van presenciar i tan sols els van experimentar indirectament; o encara les repetides referències a la manipulació dels mitjans de comunicació i d'informació, adreçats a despertar sentiments negatius envers els que volen la independència de Catalunya; i també la incapacitat o la manca de voluntat de diàleg, que produeix una discussió anecdòtica i aparentment ximple sobre detalls risibles —amplificats fins al paroxisme— i que acaten en la incomunicabilitat; finalment, la denúncia de la violència física perpetrada per la policia i la guàrdia civil contra els votants pacífics en ocasió del Referèndum de l'1-O 2017, i molt més. De vegades, aquests temes són presentats per un o més personatges que trenquen la quarta paret i es dirigeixen directament al públic, implicant-lo de manera encara més forta i absolutament eficaç i emfatitzant d'aquesta manera l'empatia despertada per la representació i els temes tractats en les obres analitzades.

#### *EN PROCÉS: L'ESCENIFICACIÓ DE LA POLÍTICA*

És evident, per tant, que el paper de l'audiència és un element clau en l'anàlisi d'*En Procés* i en la definició de la seva essència. De fet, el teatre postdramàtic defineix un nou espectador; la percepció de l'acció escènica del qual no es basa en la racionalitat lògica d'un públic que descodifica una trama sinó en la intuïció, en l'emoció i en la natura fragmentària, oberta i difosa de la realitat i del viscut personal i col·lectiu, amb el seu significat líquid. Això també implica una conseqüència política, que s'origina de la mateixa reformulació total del teatre i del seu paper en la societat, que també té com a objectiu la revitalització de la comunitat com a organisme actiu (López Silva, 2019, pp. 214-215).

Recentment, també Jacques Rancière ha tornat a afirmar que es necessita un teatre on el públic aprengui en lloc de deixar-se seduir, on els espectadors esdevinguin participants actius i abandonin definitivament el seu paper d'observadors passius. En realitat, i més enllà d'això, el filòsof veu la comunitat com una manera d'ocupar un espai i un temps, com un cos en acció, un conjunt de percepcions, gestos i actituds que precedeixen i pre-estableixen tant les lleis com les institucions polítiques, oposades al simple aparell de lleis. Des d'aquesta perspectiva, la reforma del teatre significa restablir la seva naturalesa com a assemblea i cerimònia comunitària; perquè el teatre concreta una dimensió i un espai compartits en què la gent pren consciència de la seva situació i discuteix els seus interessos —com afirmaven Bertolt Brecht i Erwin Piscator—; i també és un ritual purificador en què la comunitat s'adona de les seves energies i en pren possessió —segons Antonin Artaud—. Per tant, si el teatre involucra el públic, concreta la seva essència d'acció comunitària (Rancière, 2010, pp. 11, 13-14): de fet, el concepte i el model de 'distinció' identifiquen una nova pràctica de recepció teatral, que té conseqüències tant en termes de relació entre societat i teatre com pel que fa a les implicacions polítiques de l'art escènic (Bourdieu, 1998). Es tracta, doncs, d'afavorir el naixement i la consolidació d'un espectador lliure i capaç d'interpretar el que veu i escolta, perquè participa en un espectacle que l'obliga a fer-ho. Així doncs, l'espectador es converteix en un subjecte l'experiència del qual com a persona i com a ciutadà servirà per autoorganitzar la pròpia experiència i el procés de recepció. Des d'aquest punt de vista, es pot afirmar que hi ha una intel·ligència de creació i una intel·ligència de recepció, que s'uneixen en aquest tipus d'expressió artística que trenca amb la mimesi que ha determinat la relació —i, per tant, la distància— entre teatre i públic des del Renaixement fins a l'arribada del teatre postdramàtic. Aquesta forma de dramaturgia, doncs, activa un procés de democratització, que pot expressar modes peculiars de dissidència, com a forma de subjectivització política. En conseqüència, l'activació d'un espectador lliure d'interpretar el significat de l'obra respon a la necessitat de donar visibilitat als subjectes de l'acció civil, que d'aquesta manera adquireixen i expressen alhora el sentit de comunitat activa. Aleshores, l'espectador esdevé un subjecte l'acció democràtica del qual prové de la dissidència, que s'origina

en la seva pròpia capacitat individual d'interpretació autònoma i, en conseqüència, en la llibertat de judici social. Des d'aquesta perspectiva, el component polític del teatre no s'ha d'entendre com una reproducció de la política, sinó com la seva interrupció, precisament des del punt de vista de la dissidència (López Silva, 2019, pp. 218-219), com ja s'ha dit anteriorment.

A més d'això, segons Hans-Thies Lehmann, el progressiu desplaçament del teatre cap a l'espai marginal de les minories ha provocat un allunyament del seu sentit polític original. Tot plegat, l'ha convertit en un instrument per a l'enfortiment mimètic de les identitats, un mecanisme de cohesió comunitària, orientat a donar suport a la definició de l'Estat a través del concepte de "teatre nacional". Llavors la dramaturgia s'ha convertit en una mena de ritual de confirmació per a persones ja convençudes, quelcom molt allunyat del concepte d'espai per a una profunda reflexió comunitària, amb un fort caràcter emancipador, democratitzador i revolucionari (Lehmann, 2002, p. 274). Al contrari, la dimensió política del teatre consisteix en la capacitat de fer que l'espectador assumeixi un paper polític, realment llibertari i democràtic, en forma de consciència (i dissidència), postura i fins i tot acció.

Pel que fa a la qüestió del "teatre nacional", el teatre postdramàtic, reformula el concepte d'identitat, de manera que l'espectador pot redefinir el seu propi concepte de comunitat. Aquesta perspectiva està lligada als mateixos processos sociopolítics que qüestionen les estructures d'interpretació del real, com ara el concepte d'Estat-nació: el drama, doncs, es converteix en un producte de l'Estat-nació modern que crea les seves pròpies institucions culturals per establir un ordre cultural dirigit a mantenir una cohesió d'identitat basada en part en elements fortament simbòlics, com el llenguatge comú, però també les tradicions, la història, etc. Així doncs, el model del "teatre nacional" apareix com un vector de símbols nacionals, capaç de definir cohesió, identitat, sentit de pertinença, ideologia comuna i polítiques d'autoorganització, amb una forta consciència de l'alteritat. Per aquestes raons, el teatre dels estats moderns ha construït un discurs capaç de crear "imatges nacionals" (López Silva, 2015; López Silva, 2019, pp. 221-222).

Tanmateix, el cas del teatre català és molt diferent i subverteix aquests pressupòsits: factors històrics que es remunten a segles enrere mostren que aquesta àrea s'enfronta —per emprar un eufemisme— precisament amb dos estats-nació consolidats a l'època moderna (l'espanyol i el francès). L'àrea catalana, per tant, ha estat objecte d'una forta opressió sociopolítica i d'una dura censura artístic-cultural (amb els Decretos de Nueva Planta de principis del segle XVIII, les dictadures de Miguel Primo de Rivera primer i després de Francisco Franco en el segle XX) i, com a resultat, fa segles que lluita per concretar un espai democràtic propi per a la convivència civil i política. En aquest context, no es pot parlar de “teatre nacional”, tal com podríem fer-ho per al teatre nacional espanyol o per al francès. Tampoc es tracta d'una de les nacions que s'han definit “de segona o tercera generació”, perquè la nació catalana és —com és ben sabut— una nació sense estat, que des de sempre necessita salvaguardar-se. De fet, l'existència d'una institució anomenada Teatre Nacional de Catalunya reflecteix una operació de recuperació cultural i identitària i no el desig d'establir una institució cultural que doni suport a la nació política. Més aviat, en aquest context, s'ha produït un fenomen molt interessant, que realitza la convergència d'impulsos globalitzadors, característics de les societats contemporànies, i la forta adhesió als elements locals percebuts com a propis de la identitat catalana. Aquestes dues tendències es contaminen mútuament: allò que es percep com a component d'una identitat precisa —la pròpia— enforteix la consciència de la importància dels mateixos elements en altres cultures, en promou la comprensió, el respecte mutu i la salvaguarda. Per tant, els elements identitàris de l'Altre són reconeguts, respectats i salvaguardats en un sentit global, precisament perquè es té consciència de la importància dels propis. Es tracta d'un mecanisme molt actual, resultat de la globalització, que en aquest àmbit la comunitat ha sabut fusionar, amb un gran sentit cívic, amb aspectes propis i locals, característics de la identitat catalana. Pel que fa a la producció cultural i, en particular, teatral, l'èxit de la dramaturgia catalana contemporània confirma aquest fenomen, tant pel que fa al públic i la recepció crítica, com pel que fa a les representacions a l'estranger i les traduccions a altres idiomes, que concreta una potent projecció nacional i internacional. Un exemple interessant d'això és la *Trilogia sobre la identitat catalana* de Jordi Casanovas, que inclou

*Una història catalana* (2011 amb una nova versió en 2013), *Pàtria* (2012) i *Vilafranca. Un dinar de Festa Major* (2015) (Orazi, 2018a; Orazi, 2018b; Orazi, 2018c).

Aquestes experiències acaben fusionant els dos components, el postdramàtic (global) i el 'nacional' (identitari) i projecten els elements locals en una dimensió universal, emfatitzant la identitat també mitjançant l'ampliació de la perspectiva que implica una realitat absolutament extensa, sense fronteres ni particularismes. El perfil de la comunitat que sorgeix d'aquestes produccions esdevé supranacional, precisament perquè combina el particular amb el general, sobre la base de drets i principis igualment universals. Així doncs, els aspectes que constitueixen els referents identitaris de la comunitat catalana s'amplifiquen fins a originar una visió global, que inclou l'alteritat en lloc d'excloure-la. És així que el nou teatre català arriba fins i tot a transcendir el discurs nacional i aconseguir crear un discurs postnacional o transnacional, en el qual els codis i els significants es reinterpreten políticament però en un sentit menys ideològic, per emmarcar-los en una perspectiva de dissidència llibertària.

*En Procés*, aquesta atrevida proposta col·lectiva, concreta tot això i ofereix reflexions suggestives i profundes sobre els esdeveniments relacionats amb el Referèndum de l'1-O 2017: el drama dels presos, dels exiliats i de les seves famílies, l'ús de la violència desfermada contra els votants, d'una banda un discurs polític altisonant però buit i de l'altra la crítica al poder, i molt més. Tot plegat ha donat lloc a una visió coral, formada per les diverses perspectives i experiències individuals dels protagonistes anònims de la realitat històrica i social; és a dir, tota la gent de Catalunya, independentment de la seva posició subjectiva, que d'una manera o de l'altra s'ha vist inevitablement afectada pels fets en què s'han inspirat els onze dramaturgs que han participat en el projecte.

*En Procés* implica el públic i el transporta als microesdeveniments ficcionalitzats, activa l'empatia entre autor-actor-espectador, permet que aquest s'immergeixi en moments plens de tensió i realment viscuts, en primera persona o com a testimoni indirecte. Demostra que el teatre pot enregistrar i recrear en escena la contemporaneïtat sociopolítica i històrica, tot i la proximitat dels fets reals que tracta, gairebé sense una solució de continuïtat

entre la vida real (sociopolítica) i la ficció (sociopolítica). Perquè, al final, ambdues són components fonamentals del nostre món i del nostre temps. Una parresia molt contemporània i potent.

Lluís Pasqual i Joan Yago van convidar onze dramaturgs catalans a compondre cadascú una peça breu sobre els fets relatius al referèndum d'autodeterminació de Catalunya de l'1 d'octubre del 2017, basats en tres principis: deu minuts de duració, cap escenografia i implicació de fins a tres actors. El projecte, en què van participar Esteve Soler, Victòria Szpunberg, Marc Artigau, Marta Galán, Guillem Clua, Lali Álvarez, Llätzer Garcia, Cristina Clemente, Clàudia Cedó, Helena Tornero i Sergi Belbel, reafirma el paper social del teatre i renova el model del teatre d'urgència, capaç d'enregistrar la història i la realitat immediata i sensibilitzar el públic. Tanmateix, la iniciativa i els seus resultats transcendeixen el context en què s'han concebut i es projecten en una dimensió global, perquè reflecteixen principis socials, humanitaris i polítics universals.

ISBN 978-84-9191-200-2



1 6 5 2 2



9 788491 912002

522

BIBLIOTECA

SERRA

D'OR