

Xerrada entre Davide Carnevali i Carles Batlle

(17 de gener de 2018 a l'Auditori de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Arran de la presentació del llibre de Carnevali, *Forma dramàtica y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*, Institut del Teatre / Paso de Gato, Ciudad de México / Barcelona, 2017).

NOTA BIOGRÀFICA DE DAVIDE CARNEVALI: Autor, teòric i traductor, doctor en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. És professor de Dramatúrgia i Teoria a l'acadèmia Paolo Grassi de Milà i imparteix tallers a diversos teatres i institucions d'Europa i l'Amèrica Llatina. Les seves obres dramàtiques han rebut diversos guardons i han estat traduïdes a 13 idiomes.

dc.teatro@libero.it

Carles Batlle: Tinc el plaer de presentar-vos Davide Carnevali, probablement un dels autors dramàtics italians actuals amb més repercussió internacional. La seva impecable trajectòria com a dramaturg no desmereix, d'altra banda, una inquietud teòrica remarcable. En aquest sentit, ara ja fa uns anys Carnevali va fer la seva tesi doctoral a Barcelona (a l'antic programa de Doctorat en Arts Escèniques de l'IT i de la UAB). Enguany, el mateix Institut, en coedició amb l'editorial mexicana Paso de Gato, publica la investigació *Forma dramàtica y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Amb motiu de l'aparició del volum, proposem una conversa amb l'autor.

Faig una breu introducció abans d'entrar en matèria... En un primer moment, Davide Carnevali es va formar teatralment a Itàlia. Més tard, va arribar a Barcelona, on va completar els seus estudis en el context del Doctorat en Arts Escèniques. Va estudiar amb professors com ara José Sanchis Sinisterra o Hans-Thies Lehmann. També, en l'inici dels cursos internacionals de l'Obrador de la Sala Beckett, va assistir a seminaris de dramaturgs com ara Martin Crimp, Biljana Srbljanović, John von Düffel o, més recentment, Simon Stephens. L'obra amb la qual es va donar a conèixer internacionalment va ser *Variacions sobre el model de Kraepelin*. Aquest text va ser premiat al Theatertreffen de Berlín el 2009, va guanyar el premi Riccione el 2009 —premi nacional de nova dramatúrgia a Itàlia— i ha tingut muntatges en països com ara Argentina, França, Estònia o Romania, a més d'estrenar-se a la Sala Beckett de Barcelona. Les obres de Carnevali han estat traduïdes a més de deu llengües. En destaca algunes. El 2012 va estrenar *Sweet Home Europa* a la Schauspielhaus Bochum; el 2013 va repetir el premi Riccione amb *Retrat de dona àrab que mira el mar*; l'any passat (2017) al Teatre Nacional de Catalunya va estrenar una obra basada en *Teorema* de Pasolini, *Actes obscens en espai públic*, dirigida per Albert Arribas. En un altre àmbit, amb l'editorial italiana Gran Via, ara fa uns anys, va curar una edició de dramatúrgia catalana contemporània que contenia textos de Lluïsa Cunillé, Victoria

Szpunberg, Jordi Galceran i també un de meu. Carnevalli també ha traduït a l'italià obres de Josep Maria Benet i Jornet. Per acabar, cal dir que també està vinculat al Consell de Redacció de la revista *Pausa* de la Sala Beckett i al de la revista *Estudis Escènics* de l'Institut del Teatre.

Hola, Davide, com estàs? Ara fa uns anys l'Anna Pérez Pagès et va fer una entrevista a *Pausa*. Entre d'altres, et plantejava dues preguntes que em sembla oportú tornar a repetir, potser perquè amb el temps sospito que la resposta pot haver canviat: «Com et situes com a autor dins del panorama europeu?» i «Com valores la relació entre la formació teòrica i la pràctica de la dramaturgia?»

Davide Carnevalli: Abans que tot, gràcies per convidar-me a venir. És un honor estar aquí. Jo m'he format en aquesta casa, a Barcelona, i el Carles és el primer mestre que vaig tenir. Per mi ha estat molt important la trobada amb certa gent d'aquí i poder tenir accés a textos dramàtics i teòrics a Barcelona, perquè aleshores a Itàlia no es publicava tant teatre, no hi havia tanta difusió de teatre contemporani. De fet, vaig entendre que hi havia una dramaturgia contemporània europea interessant aquí, gràcies al Carles, que em va passar textos com *Attempts on her Life* de Martin Crimp o *Far Away* de Caryl Churchill. Aquí se'm va obrir un món que desconeixia. Per això vaig decidir quedar-me uns anys a Barcelona. Després va venir Hans-Thies Lehmann a fer un curs al programa de doctorat que també havia engegat el Carles. D'altra banda, en aquella època venien molts muntatges alemanys a la ciutat, quan l'Àlex Rigola era director del Lliure. Gràcies a Barcelona vaig entendre que el teatre alemany era una cosa interessant per descobrir. Vaig anar a Berlín i allà vaig completar la meva formació, però la part essencial va ser aquí, a l'Institut del Teatre, a la revista *Pausa* i a l'Obrador de la Beckett. El que m'interessava era precisament aquesta relació (que existia aquí i que a Itàlia no és tan habitual) entre teoria i pràctica. Llavors a totes les activitats artístiques de la Beckett, als cicles de dramaturgia —Schimmelpfennig, Crimp—, podies veure tots els muntatges, o escoltar les obres si en feien una lectura dramatitzada, però també venia l'autor i podies confrontar-t'hi, o fer un curs amb ell. Es creava tota una documentació teòrica a partir de les obres, i això sempre em va semblar molt interessant. Sempre he tingut aquest model: poder ser creador i alhora teòric sobre el que creava. Crec que aquestes dues coses s'han anat retroalimentant l'una a l'altra i han sigut essencials per a mi. Les obres que em van ajudar a crear-me una carrera dins del món dramàtic com a autor —*Variacions sobre el model de Kraepelin* i *Sweet Home Europa*— neixen de l'exigència d'investigar en la pràctica un problema teòric: la desestructuració del drama contemporani. Mentrestant, jo anava estudiant i anava procurant aplicar la teoria que estudiava a la creació dramàtica, o ja no dramàtica. Tot això em va servir de molt. Una cosa que potser té menys a veure amb el nostre món artístic, però que té a veure amb nosaltres com a persones en general, és la necessitat de capbussar-te en totes aquelles coses noves que descobreixes. A Itàlia, em semblava que estava tot molt estancat. I aquí em semblava que

s'estaven fent coses interessants. I a Berlín també, i a Buenos Aires, que són les ciutats on he anat a viure en algun moment de la meua vida. En definitiva, tot el que faig té molt a veure amb una percepció de la realitat que t'obliga a sortir d'una situació on estàs còmode i et fa anar cap a una cosa que no ho és tant. Això és important.

CB: Sí, crec que no podem entendre la teua obra sense la reflexió teòrica que la provoca; i al revés, l'experimentació dramàtica genera conflictes i dificultats que demanen reflexió. De vegades, a més, acabes completant tot això amb una activitat pedagògica.

DC: D'aquí també ve la necessitat de posar-me a prova com a pedagog. Després d'haver après tant i haver estudiat tant, provar d'explicar aquestes coses i fer classes també t'ajuda a alimentar la reflexió. Quan tens la necessitat de transmetre unes informacions, prens consciència de l'elaboració d'un discurs. Però no hem d'oblidar que aquest discurs té un punt d'artificial. És l'«artificialització» d'una experiència; una formalització de l'experiència que, al mateix temps que ajuda a transmetre-la, també la tanca en una forma definida. I això fa que ens perdem algunes coses. I cal tornar a qüestionar...

CB: Entrem a parlar del llibre. Fixem-nos en el títol. Per què «forma dramàtica» i per què «representació del món»? Hi ha una relació important no només entre la forma dramàtica i la representació del món, sinó també entre faula —el concepte d'història—, forma dramàtica i representació del món. Llegeixo un parell de paràgrafs teus per situar-nos:

Una buena forma de definir fábula podría ser la siguiente: el conjunto de los acontecimientos que integran una historia en su relación y sucesión, dispuestos de acuerdo con ciertas reglas estructurales para formar un todo unificado y coherente en cuanto al cumplimiento de la acción y su sentido. La fábula aristotélica es concebida de acuerdo con aquellos mismos parámetros derivados de la lógica clásica a través de los cuales podemos leer e interpretar la realidad.

Els mateixos paràmetres amb què construïm la faula serveixen per interpretar la realitat:

Esta coincidencia de reglas entre la construcción e interpretación de la fábula y la construcción e interpretación de lo real es la que justifica la homología estructural entre la forma dramática y nuestra imagen del mundo y, por tanto, la que fundamenta el paralelismo drama-vida.

Per tant, la faula —el fonament i l'estructuració clàssica de la història— serveix per comprendre el món. Però què passa quan la forma d'entendre el món no es pot basar en una idea de progrés, o de causalitat, o de final (que són idees que van associades a la història)? Si la forma dramàtica serveix per expressar el món i entenem o construïm el món gràcies a la forma dramàtica, què passa quan aquest lligam entra en crisi? Crec que

aquí tenim una de les primeres qüestions que suggereix el teu títol, però encara podem anar més enllà.

Peter Szondi deia que fins a finals del segle XIX la forma atemporal del drama s'adapta als continguts de cada moment, de cada època. És a dir, que hi ha una forma ahistòrica, una forma fixa, que d'alguna manera reproduïx l'esquema de la història o del drama. En el pas del segle XIX al XX, es produeix una crisi del drama. Als nous continguts —pensem en les avantguardes, el simbolisme, el naturalisme, l'expressionisme, etc.—, els calen noves formes. Hi ha d'haver una nova dialèctica entre forma i contingut. Més enllà d'aquesta idea, la tesi que aporta el teu llibre és que aquests continguts, tot i el trencament que puguin comportar, sempre s'expressen de manera racional. Així doncs, si bé d'una banda cal que trenquem la forma clàssica del drama per adaptar-nos als nous continguts; de l'altra sembla evident que no acabem d'aconseguir sortir d'una concepció històrica de la realitat. Conclusió: cal fer un pas més; copsar la dialèctica entre forma i contingut com un tot orgànic que cal posar en relació amb la visió de la realitat que la forma expressa. No podem escriure sense enfrontar-nos al món. Hi ha d'haver una relació dialèctica entre escriptura i visió del món. Però, com podem lluitar —si és que hem de lluitar-hi— contra aquesta tendència que tenim d'entendre, d'interpretar la vida, la realitat, com a història: com una cosa que comença i acaba i que té un projecte, un progrés, una evolució, uns objectius, un final, una causalitat? És frustrant. Sabem que tenim una realitat incomprendible —o molt complicada d'entendre—, però ens costa resistir-nos a l'impuls d'interpretar-la de manera dramàtica. Com evitar-ho?

DC: Cal acceptar aquesta frustració. És cruel, com deia Artaud. Hem de lluitar? No hem de lluitar? Depèn del que vulguem, de si ens interessa analitzar la realitat o si ens interessa més viure la realitat sense necessitat de formalitzar-la en una forma definida. El llibre neix d'aquesta problemàtica. Per mi era fonamental reelaborar tota la teoria de Szondi i veure com podia anar més enllà a partir d'unes experiències dramaturgiques que Szondi, evidentment, no coneixia perquè són d'aquests últims vint-i-cinc anys i que tenen molt a veure amb la desestructuració de la forma lògica de la realitat. Tota la problemàtica de Szondi i Hegel —perquè realment el que fa Szondi és reprendre l'estètica de Hegel en el concepte de drama que neix en el Renaixement com a expressió de les relacions humanes entre els subjectes— es quedava en l'àmbit de la lògica, com és normal en el concepte hegelianista de filosofia, que és l'apoteosi de la lògica occidental. Llavors, què ve després? Tinc la influència de les lectures de la filosofia postmoderna —Lyotard, Baudrillard, Foucault— que em serveixen molt per començar a plantejar-me una idea diferent de realitat i de visió del món. Tot això com es pot traduir en la pràctica dramaturgica? Doncs començant a «lluitar» contra el concepte d'història. Quan parlo d'història vull dir una formalització lògica de l'experiència. És clar que en alguns moments de la nostra història política i social el concepte d'«història» ens ha servit molt. No és que sigui inútil o l'haguem d'oblidar. Però la idea

mateixa d'entendre la realitat es desvia del que realment és l'experiència vital. L'experiència vital no té a veure amb la formalització intel·lectual, és una altra cosa. Tota operació intel·lectual que fem sobre la realitat és un abús sobre la realitat mateixa i sobre nosaltres. En aquest sentit, sí que m'interessen les experiències teatrals de teòrics com Artaud, John Cage, o totes les experiències del segle xx que es defineixen com alternatives al teatre dramàtic o textual. Però m'interessava fer-ho a partir del text, perquè bàsicament sóc un autor dramàtic. M'interessava desestructurar el concepte mateix de drama partint del drama, no partint d'una alternativa que deixi el drama a banda. El concepte de faula és el concepte fonamental per dur a terme aquesta operació. La faula és, de fet, la construcció lògica que hi ha a la base del drama, per tant per tocar aquesta idea de drama com a formalització lògica del món calia tocar la faula i, sobretot, el concepte aristotèlic de disposició dels esdeveniments —la disposició lògica, cronològica, causal dels esdeveniments—. Obres com *Variacions sobre el model de Kraepelin* o *Sweet Home Europa* parteixen d'aquí, d'aquesta necessitat de qüestionar la història, el concepte mateix d'història, i també el concepte de memòria, i veure com tota memòria és una construcció artificial del nostre passat. M'ha servit molt interessar-me per qüestions de matemàtiques, de física i física quàntica (en el ben entès que no sé res de matemàtiques, la meua aproximació no és gens teòrica-matemàtica, sinó filosòfica o intel·lectual). Si estudies física quàntica acabes veient que no hi ha un passat i ni un futur. Hi ha esdeveniments que passen i que nosaltres ordenem com ens convé per fer anàlisis estadístiques sobre la realitat.

CB: Hi ha tot un capítol al llibre en què, contra aquesta idea del temps com a projecte, com a evolució «cap a», com a temps lineal amb una idea d'acabament, parles força de la filosofia de la història i de la temporalitat en Walter Benjamin. Benjamin teoritza que hi ha la possibilitat de rellegir el passat, d'anar a esdeveniments del passat i tractar-los com fets que, en la mesura que s'actualitzen, tornen a existir; si ho relacionem amb les teories científiques esmentades, potser podem entendre que el temps no és una cosa que transcorre linealment, sinó que sempre és simultani. S'inspiren en Benjamin els teòrics de l'estètica de la recepció, que parlen d'aquesta constant reactualització o etern retorn o, si voleu, actualització del passat. Això trenca la disposició històrica, la linealitat i la causalitat, però sobretot ens porta a considerar que el passat és dinàmic. A vegades sembla que el passat ha de ser el més estable i que el que és canviant i imprevisible és el present i, sobretot, el futur. Però no, el passat és dinàmic. I tot això es debat en un moment en què s'està parlant de la recuperació de la memòria, tant de la memòria individual com de la memòria col·lectiva. En *Variacions sobre el model de Kraepelin* crec que aquesta reflexió parteix d'una imatge explícita, però també metafòrica: l'Alzheimer. Un cas que, tot i concret (individual), té una dimensió col·lectiva: si la memòria és tan fràgil, com reconstruir l'herència històrica d'una determinada comunitat? Quina aposta fas a *Variacions sobre el model de Kraepelin* sobre

la formalització de la recuperació de la història a partir del tema de l'Alzheimer?

DC: Tot això té molt a veure amb el concepte hegel·lià d'història com a desplegament racional de la realitat i dels esdeveniments. Vaig descobrir Walter Benjamin gràcies a Juan Mayorga, quan vaig ser aquí d'Erasmus, en una classe de «Historia del teatro español» amb Manuel Aznar a l'Autònoma, i a partir d'aquí vaig descobrir que hi havia un autor que es deia Juan Mayorga que s'havia ocupat de la filosofia de Walter Benjamin. I vaig començar a interessar-m'hi (també gràcies a la Victoria Szpunberg, que és una gran coneixedora de la filosofia de Benjamin). Estudiant la filosofia de Benjamin en contraposició al concepte hegel·lià d'història vaig trobar que allà hi havia material per treballar. El que diu Benjamin, bàsicament, és que el passat no està tancat, que el passat es pot tornar a obrir a cada moment. Aquesta reobertura del passat, que depèn de la mirada de l'historiador, fa que l'historiador tingui una responsabilitat política enorme. Benjamin és jueu d'origen i formació, marxista hegel·lià d'esquerres, i fa tota aquesta reflexió abans de l'holocaust. Mayorga també la recupera en la seva obra. El text de *Variacions...* neix d'una experiència personal. El meu avi patia una malaltia que, al començament, els metges ens van dir que era Alzheimer, però que després va resultar que era demència senil. Em va interessar molt el que estava passant i també ho vaig patir molt (de l'experiència del patiment neix la necessitat d'expressar formalment alguna cosa). La seva idea del temps no tenia res a veure amb la meua. La idea que tenia del que era la seva història personal no tenia res a veure amb la que tenia jo. Per exemple, recordo que hi havia moments en què el meu avi em reconeixia com al seu nét i, al mateix temps, hi havia la meua mare al seu costat i creia que la meua mare encara no s'havia casat. Això era molt interessant perquè et portava a estar al mateix temps en dos llocs diferents i en dos temps diferents. Això no té a veure només amb la degeneració de la capacitat mental d'una persona. És un exemple extrem, però nosaltres, en la nostra experiència vital, sempre experimentem moments en què sortim de la nostra història, de la nostra identitat, perquè tot això té molt a veure amb la formació de la identitat: quan estem enamorats, quan tenim molta por, quan experimentem paranoia, o durant el procés artístic, o processos místics, religiosos. En totes aquestes ocasions sortim d'una idea racional de la realitat i descobrim que la vida és una cosa diferent. L'obra va ser una manera d'elaborar tot això. En un moment vaig pensar que seria molt interessant vincular aquesta experiència personal i veure com es traduïa en l'experiència col·lectiva, allò que li pot passar a un poble, o a un país, o a Europa. Com es construeix la identitat d'Europa era un tema molt interessant per a mi. Aleshores m'havia traslladat a Berlín, venint de Barcelona i reflexionant molt sobre com s'ha format aquest país que és Europa i que ens permet viatjant tant, de conèixer gent d'altres nacionalitats, d'enamorar-nos de gent d'altres nacionalitats i de conèixer. I, és clar, va tornar a ser un problema personal. Ja no era un problema del meu avi, era meu, però també

es fusionaven les dues coses, com es fusionen les identitats. Quan no tens la possibilitat de formalitzar la història, no només a nivell cronològic, també perds la possibilitat de formalitzar-te a tu mateix com a persona. Jo em preguntava: quina idea deu tenir el meu avi de si mateix com a persona?

CB: El tema de l'Alzheimer crea una gran metàfora —hi ha obres contemporànies que han explorat l'amnèsia, també—: proposa una nova concepció de la temporalitat en l'individu contemporani, de manera més o menys conscient. Com si aquest individu fos un malalt que ja no té la capacitat de retenir la seva identitat o idiosincràsia, de saber qui és exactament. Es desconstrueix en la memòria, i no només individualment, també col·lectivament, com a país o comunitat. El filòsof Paul Ricoeur parlava de la necessitat d'una «identitat narrativa». Com que no podem retenir qui som i la memòria és fràgil, discontinua, sintètica —seleccionem fragments, recordem el que vam recordar l'última vegada i no el que vam viure realment—, finalment l'únic recurs que tenim per reconèixer-nos és recrear-nos en un relat, i en aquest relat construïm una identitat que dona sentit a la nostra vida, als nostres actes. Una causalitat, fins i tot una moralitat. I també podem reconstruir la vida i la realitat de la nostra comunitat. Sovint, quan parlem d'experiències de reconciliació en comunitats que han experimentat situacions traumàtiques, el que es fa, de manera terapèutica, és reordenar (potser teatralment), donar una coherència i un sentit, a l'experiència del passat per poder-lo assimilar, per poder-lo entendre. Així doncs, per una banda tenim que la dramaturgia contemporània ens demana una forma que expressi la desestructuració de la realitat —també d'aquesta percepció de la memòria, de la identitat i de la temporalitat— i, per altra banda, per reconfortar-nos, per guarir-nos, hem de recórrer constantment a la història. Quan Ricoeur parla d'«identitat narrativa» està parlant d'història (necessitem dir «Això va començar el dia que... i va acabar el dia que... i es feia per aquesta raó i amb aquest objectiu»). Quan ho vivíem les coses no havien començat així ni acabat així ni responien necessàriament a aquesta causalitat. Tot això ens ho inventem després... Com podem compatibilitzar la necessitat del drama contemporani d'establir una dialèctica formal potent amb aquesta necessitat atàvica que ens torna cap a la història?

DC: Penso que no sortirem mai de la necessitat de crear històries i ficcions. Quan parlem de memòria històrica no hem d'oblidar que també estem parlant d'un relat. Llavors hi ha dos relats que es contraposen. Com ens en sortim? Benjamin diu que allò fonamental és el compromís ètic de l'historiador, o també el nostre compromís ètic quan tornem a llegir el passat o quan, com a creadors, creem una ficció o «art». Quina és la relació entre el nostre «producte» i la societat? Aquí rau el problema. D'altra banda, penso que és útil començar a treballar en contra del concepte de coherència orgànica de la història, perquè tot i que una formalització lògica és molt útil per moure'ns pel món, a vegades també és molt útil saber-ne sortir —deixar-se anar, deixar de pensar, sentir més, percebre.

CB: Has mencionat l'ètica que ha de tenir l'historiador, segons Benjamin. Últimament en fòrums i debats també es parla de la responsabilitat i el compromís del dramaturg. Al llibre dius que cal distingir entre un teatre interessant i un teatre reconfortant. M'agrada aquesta distinció. Em fa pensar en altres categories similars, com Howard Barker quan parla del «teatre de la catàstrofe». Barker distingeix entre aquest teatre —que provoca, desestabilitza, posa interrogants, no dona missatge, deixa que l'espectador marxi pertorbat cap a casa— i el «teatre humanista» —que afirma, que reconforta, que dóna missatges i consignes, i que és potser un teatre més dramàtic o convencional. També em fa pensar en Giorgio Agamben, que defineix la idea de contemporani com a intempestiu. Per tu, el teatre interessant és el teatre intempestiu. Tot això ho expliques clarament al llibre, amb la plena consciència que el 90 per cent del teatre que es veu al país o Europa és un teatre que continua sent dramàtic. La responsabilitat té a veure amb aquesta idea de fer una dramaturgia que no afirmi, que no emmiralli necessàriament coses que ja estan admeses per la societat, que ho qüestionari tot constantment, que ens permeti ser provocadors, o provocar noves mirades sense donar consignes (no som ningú per donar consignes). Això sí, responsable no vol dir avorrit. Com podem fer que el teatre sigui intempestiu i que, al mateix temps, no sigui avorrit? O fins i tot, pot arribar un moment en què hi hagi un teatre que sigui intempestiu i alhora reconfortant?

DC: El teatre del que tu en dius intempestiu és un teatre que qüestiona una idea del món que s'ha imposat com a hegemònica. Ara mateix és evident, per al nostre sistema social i econòmic, que la nostra idea del món és molt lògica. El capitalisme es funda en la idea hegeliana de progrés històric, és a dir, treballar per una plusvàlua futura. El marxisme no surt d'això tampoc. Són lectures molt lògiques de la realitat. Sacrifiquem el present pel futur. D'aquí ve la crítica de Benjamin, tant al hegelisme com a l'ortodòxia marxista. Per mi treballar contra el concepte lògic o progressiu d'història té molt a veure amb lluitar contra una visió del món en què t'hagis de justificar tota l'estona dins del nostre sistema social i econòmic. Llavors, tornant a la pregunta, es pot ser intempestiu i reconfortant alhora? Podria passar en el moment en què la intempestivitat esdevingués la forma hegemònica de veure la realitat. Però de moment això no passa. Recuperant la idea d'Agamben, el que és interessant per a la nostra feina de creadors és que el més contemporani és aquell que surt de la contemporaneïtat i pot veure la contemporaneïtat des de la distància, començar a anar-hi en contra i anticipar una contemporaneïtat futura. Sortir d'una visió hegemònica de la realitat. Això és l'essencial per mi. I fer entendre que hi ha la possibilitat de veure les coses d'una altra manera. Aquesta és l'esperança que podem donar a l'espectador, o almenys és el que m'agrada pensar que estic fent amb la meua obra. Proposar maneres diferents de veure la realitat. Com fer-ho? No és suficient que això s'expressi en el contingut de l'obra, en el tema, sinó que sobretot s'ha d'expressar a través de la forma. És a dir, en la manera com jo estic parlant d'aquestes coses.

El teatre és polític no tant perquè parli de política, sinó perquè fa una reflexió sobre les formes de parlar de la societat, sobre la manipulació del llenguatge —que és un problema molt greu—, sobre la creació —què significa crear un relat, què significa entrar a manipular la consciència dels teus espectadors a través de la manipulació dels fets, de la consciència de les eines de creació de les ficcions. Això és el compromís ètic per a mi.

CB: Una gran virtut del llibre és que és al mateix temps profund i amè. Per explicar la desestructuració de la forma dramàtica en el drama contemporani hi ha un moment en què utilitzes la imatge de tres relats populars que donen una idea molt precisa d'allò que estem parlant: la història de Teseu i el Minotaure, la d'en Nap-Buf (o Polzet) i la d'Alícia —tant la d'Alícia al país de la meravelles com la d'Alícia a través del mirall. Ens ho pots explicar una mica?

DC: He agafat tres relats per explicar tres visions de la realitat, tres maneres diferents de construir una ficció. En el relat de Teseu i el Minotaure, el desplegament del fil d'Ariadna, que marca el recorregut de Teseu al laberint, ens dona una idea visualment molt clara de com funciona un relat coherent que es va desplegant i en què els esdeveniments estan lligats l'un a l'altre sense que es plantegi cap problemàtica per a la persona que està desplegant el fil —visió lògica de la realitat. En Nap-Buf fa una cosa semblant, però amb una diferència important: no té fil i ha de fer servir el seu enginy. Va deixant pedretes pel camí. Llavors, per reconstruir el seu recorregut ha d'utilitzar l'intel·lecte, ja que prèviament haurà hagut de deixar les pedretes a una distància adequada l'una de l'altra (sempre ha de poder veure la pedreta següent des de l'anterior). Això li permet reconstruir el recorregut d'una manera molt coherent, ja que només hi ha un camí cap a casa. En canvi, el recorregut d'Alícia al país de les meravelles em sembla més proper a la meua visió de la desestructuració del drama pel que fa a la faula, ja que el problema d'Alícia és que no pot reconstruir cap camí de tornada a casa. El món del país de les meravelles no funciona amb coherència lògica. A més, lingüísticament, Lewis Carroll també treballa amb fusions de significats de paraules, jocs de paraules i difumina el significat del llenguatge —tant com es difumina aquest món on es mou Alícia, que és un món que no pot ser *mapejat* ni té punts de referència concrets ni estables. La nostra necessitat de construir relats té molt a veure amb el concepte d'estabilitat, i amb la por que ens fa no tenir estabilitat en qualsevol camp de la nostra existència. Construir-te un relat de tu mateix, de la teua identitat, de la teua història, de la teua memòria, té molt a veure amb la nostra por atàvica a aquest abandó. En canvi, Alícia està abandonada, és un pur vagarejar. I aquest és precisament el sentit de l'experiència, el que fa bonica la seva no-història dins del país de les meravelles.

CB: En el primer relat hi ha un fil conductor. En el segon hi ha una idea de restitució de la història per part del subjecte, que en un moment determinat ha d'omplir espais buits per anar d'una pedra a l'altra (és probable que

hagi de fer alguna giragonsa). Això ens fa pensar en una dramaturgia a la qual estem acostumats que, tot i parlant de dialèctica entre forma i contingut (tot i desestructurar la forma, doncs), tot i jugar amb una fragmentació desendregada cronològicament, tot i presentar el·lipsis profundes, sempre parteix de la necessitat de restituir la història per part del receptor. Per tant, no és tan diferent del primer relat (Teseu i el Minotaure). Moltes vegades quan es parla de drama contemporani es posen al mateix sac —perquè formalment tenen una aparença semblant— els productes que responen al plantejament del Nap-Buf i els productes que responen al de l'Àlícia. El que passa és que en el cas d'Àlícia no hi ha una història per restituir. No es tracta de quin és més o menys contemporani, sinó de fer una distinció que fins ara no s'havia fet. Per exemple, Jean-Pierre Sarrazac, quan parla de rapsòdia, posa al mateix sac el segon i el tercer.

DC: Perquè sempre tenim tendència a intentar reconstruir.

CB: Àlícia en el fons busca la història. Busca un camí lògic dins la seva «terra de meravelles». És a dir, ens emmirallem en l'Àlícia que busca una història, però no la troba. De debò no hi és?

DC: Umberto Eco tampoc fa aquesta distinció. A *Opera aperta*, quan diferencia entre diversos tipus de faules, tancades i obertes, posa al mateix sac el segon i el tercer cas. No es qüestiona el nucli lògic de la faula. Però quan comences a veure obres en què no hi ha una faula darrere, sinó una idea de desestructuració de la mateixa faula, t'has de plantejar aquest problema. En el segon cas, el que tens és una trama que no és coherent, que t'enganya, que et porta a un altre lloc, però tens una faula que sí que és coherent i llavors tu, lluitant contra aquesta trama que no és coherent, tornes a la coherència de la faula. Què passa quan a darrere no hi ha aquest concepte coherent de faula? Llavors sí que hem de fer una distinció entre el problema de l'Àlícia i el del Nap-Buf.

CB: Hi ha un últim capítol on parles del postdramàtic —definit fa uns anys per Hans-Thies Lehmann— i de l'estètica del performatiu de l'Erika Fischer-Lichte. Segons com es llegeixi, pot semblar que hi plantegis una evolució del text dramàtic. Per aquest ordre: Teseu, Nap-Buf, Àlícia i, finalment, la necessitat per part del performatiu de negar la representació, de dir «això està passant aquí directament i el text ja no és l'eix central sobre el qual es construeix l'espectacle» (la idea de representació entra en crisi). En definitiva, que el performatiu sigui com l'última baula d'una cadena per la qual passa el drama contemporani. Entenc que no és així i que el que estàs defensant és l'existència d'una línia paral·lela en què, per una banda, hi ha propostes performatives coherents amb aquesta filosofia, però per altra banda hi ha un drama contemporani perfectament viu que no està constituït per textos materials, sinó que defineix partitures que s'han de traduir escènicament (encara que no parlem de representació). Com podem llegir aquest capítol en el context del llibre?

DC: Sí, no hem de confondre les dues coses. Hi pot haver un teatre que no parteixi d'un text, que neixi de la improvisació o de l'experiència del

creador en escena i que al mateix temps proposi a l'espectador una visió coherent o que el convidi a reconstruir de forma coherent el que ha vist a l'escenari. Això no ens fa sortir d'aquesta visió lògica i hegemònica de la realitat.

CB: Per exemple, a alguns autors que tu tractes com ara Martin Crimp, Sarah Kane, Caryl Churchill, Roland Schimmelpfennig o Juan Mayorga, de vegades se'ls anomena «postdramàtics» en diversitat de textos, programes, diaris, etc. Et sembla adequada aquesta etiqueta?

DC: És molt còmoda, però no arriba a explicar realment quin és el problema. Hi ha autors que sí que parteixen d'un text, però van en contra d'aquesta lògica. El problema no és tant teatre textual o teatre no textual, sinó com el teatre, l'espectacle o la creació es posen a disposició o en contra de la visió hegemònica de la realitat. Hi ha molts espectacles de Jan Lauwers que no neixen d'un text, però que inclouen el text per crear un fil conductor, un recorregut dins de la dishomogeneïtat de signes que tenim a l'escenari —que és molt bonica i ens fa somiar—, una línia narrativa que està treballant en contra del que estem veient però que s'hi harmonitza d'alguna manera. Per això m'encanten els primers espectacles de Jan Lauwers, de la Needcompany: *The Deer House*, *The Lobster Shop*, *Isabella's Room*.

CB: Hi ha una relativament nova tendència en la reflexió teòrica, en la crítica, sobretot a Alemanya, que posa en qüestió el concepte de postdramàtic. Es parla del postespectacular, també del teatre impossible, del retorn a la ficció, del nou realisme... Aquesta idea de postular un retorn a la ficció posaria en dubte el plantejament que fas sobre la història al teu assaig?

DC: No, desplacen el problema a una altra banda. En el tipus de teatre que plantejo, la ficció també té un paper molt important. És el referent contra el qual treballa. El concepte hi és, no puc eximir-me de considerar-lo. En molt teatre contemporani que entra dins del concepte de Lehmann de postdramàtic, el concepte de ficció segueix sent fonamental. I ho és: no podem viure sense ficcions. Després depèn de com vols viure amb la ficció i quin ús en fas. Totes aquestes teories són molt còmodes. La teoria ens serveix per explicar-nos lògicament alguns conceptes que probablement no tenen intrínsecament aquests atributs que nosaltres els posem. Però fer teoria és això: forçar alguns significats, donar-los forma i veure com es connecten amb altres significats, com formen una xarxa, com creen una forma. Però no oblidem que cada cop que fem teoria també fem que se'ns escapin algunes coses sobre les quals estem teoritzant. Tenir consciència d'aquesta pèrdua és molt interessant.

CB: Parles de l'autonomia de la literatura teatral, de la vigència del concepte de literatura. El text també és per ser llegit. En diversos llocs he trobat debats sobre aquesta idea: «per què escrius aquestes acotacions tan difícils de representar?». Es tracta de fer equilibris amb una escriptura que deixa espais buits que permeten la co-creació i la construcció de l'imaginari del receptor i, al mateix temps, ser comprensible per a qui després

agafarà aquest text i el muntarà. Ens pots explicar una miqueta aquesta vigència del valor de la literatura dramàtica —en el sentit que ja no estem parlant d'un drama en el sentit clàssic?

DC: Quan estic creant treball les dues coses, tant la literatura teatral com el teatre. Perquè l'obra tingui una forma s'ha d'acabar en algun moment, posar-hi la paraula «Fi», i ha de poder circular sota aquesta forma. Després el que surt a l'escenari és diferent, és una mediació, una traducció d'aquest document literari a un altre codi, juntament amb altres codis. Per mi, en la meua història d'autor italià, conscient que si només hagués treballat a Itàlia no hauria pogut viure només fent d'autor, i que he anat a viure a altres països —Alemanya hi juga un gran paper—, la cosa interessant era la circulació dels textos. Però havia de crear un text que fos interessant també, un cop llegit, per atraure potencials directors, actors o productors. El text havia de ser un element autònom que pogués anar sol, sense mi. A més, fins fa poc no m'havia plantejat mai posar en escena els meus textos. Ara començo a treballar també el procés de creació, però amb un tipus d'obres molt diferents de les que escrivia abans. El que passa és que quan el text circula sol, has de donar pistes als lectors —i al primer lector, que és el director. Tot el tema de les acotacions, que si són o no complicades de posar en escena, no tenen tant a veure amb una traducció «literària» del que jo he escrit a l'escenari, sinó més aviat amb una traducció de l'atmosfera que el text està creant dins de la teua lectura com a director. El que vull és que el director sigui capaç de transportar a l'escena el seu astorament i la seva preocupació respecte al que està llegint. Les coses que escric, i les acotacions en formen part, contribueixen a formar una atmosfera i això és el que m'interessa que estigui a l'escenari. No tant les paraules, sinó el que han provocat en el primer lector —el director— o en els actors, esclar. En aquest sentit, la dimensió literària del text dialoga amb la seva dimensió efímera de ser no-res, de desaparèixer a l'escenari. El grau en el qual el text desapareix a l'escenari em sembla un concepte molt interessant d'estudiar. Veure com el text desapareix però es manté l'esperit del text. Moltes vegades per mantenir l'esperit del text has de mantenir les coses que diu el text, però no és sempre al cent per cent així.

CB: Obrim el torn de preguntes. Podeu preguntar sobre qualsevol tema: sobre el llibre, sobre el fet d'escriure ara i aquí, a Europa, sobre qualsevol qüestió personal...

DC: ...Sobre el Barça...

CB: ...Sobre el Barça.

[Ningú no pregunta.]

DC: Parlaré jo sobre el Barça. Vaig veure el dia que el Messi va debutar. Era el Barça de Rijkaard, molt físic, molt lleig de veure, però en algun moment surt Messi i penses «aquest tio és bo, farà alguna cosa». La prerrogativa que tenia Messi era que realment veia la realitat al camp d'una manera

diferent dels altres. Té a veure amb un concepte d'espai i de temps que és diferent. La seva visió de la realitat, que al camp de futbol es limita a un rectangle, sortia de la visió hegemònica dels altres jugadors. Això era molt evident quan jugava al Barça de Guardiola: era un Barça molt tàctic i molt quadrat, molt geomètric, però hi havia un element que s'escapava d'aquesta geometria i això feia que fos una experiència extraordinària, en el sentit etimològic del terme. Això té molt a veure amb algun aspecte del teatre. Sobretot quan ets autor i construeixes una geometria, una estructura a partir del text i després l'has de portar a un escenari concret —camp de joc o escenari teatral—. Llavors necessites aquell element que s'escapi, perquè si no, no funciona. Me n'estic adonant ara treballant amb uns actors, tant aquí com a Milà.

CB: En una entrevista parles d'un gol de Messi que vas veure a Menorca, i deies «escriure no sobre el gol, sinó com el gol».

DC: És això. El 2015 estava a Menorca escrivint *Actes obscens* i hi va haver la final de Copa contra el Bilbao. Messi va fer un gol espectacular, va driblar sis jugadors i va marcar l'u a zero. Vaig pensar «aquí estàs veient algunes coses extraordinàries. Com parles d'aquest gol?». A la penya on veia el partit em van dir «Tu ets escriptor, pots escriure sobre això». També vaig viure una temporada a Buenos Aires quan vam guanyar el triplet de Guardiola amb un gol de Messi al Bernabéu i, esclar, escoltava els narradors sud-americans, que són molt diferents dels d'aquí, i deien «Bueeee-eno, ¿cómo puedes explicar eeeeso?» [*Imita l'accent argentí*]. No, és que no pots explicar-ho, i això és precisament l'interessant: com tots aquests fenòmens s'escapen del llenguatge. El tema no és escriure sobre el gol de Messi, sinó com el gol. No és només un problema de contingut, sinó de forma. Com puc expressar algunes coses?

Pregunta del públic: Eres un europeo, italiano, que además te has ido a vivir a Berlín, y siempre los dos —Carles y Davide— habláis de ejemplos de teatro europeo, como confiando demasiado en una visión que cuestiona, pero desde una posición hegemónica. Es como un cuestionamiento desde el propio problema. Sobre todo por la crisis sistémica que vive hoy Europa. Entonces mi pregunta es: ¿cómo es tu vínculo con Suramérica? Eres un gran conocedor del teatro de Argentina, México, Uruguay. Estas sociedades que viven en una precariedad, en una improvisación casi institucional, ontológica, en un presente eterno, de crisis política... ¿Qué relación encuentras entre el teatro que ves y vives aquí, en Europa, sobre todo en Alemania, y el teatro que ves en Suramérica? Si encuentras algún tipo de esperanza en las formas no institucionalizadas y periféricas del teatro latinoamericano.

DC: Sí, segurament. La tesi parla del teatre europeu perquè havia de crear un marc i no podia parlar de tot el que voldria parlar. El teatre de Spregelburd és molt interessant, o el de Daulte o Fabio Ruano. El meu és un doctorat europeu, també he fet un període d'investigació a Berlín. Havia de trobar una manera de dir «fins aquí». Però l'experiència de Buenos Aires,

de viure allà, treballar amb gent d'allà i veure el teatre d'allà va ser fonamental. Crec que és un model. Hi ha dues qüestions. Una és la qüestió centre-perifèria, de com en un moment determinat el referent cultural d'Amèrica Llatina és Europa, s'agafen moltes formes i s'assumeixen com la forma normalitzada de presentar la realitat. Hi ha un text de Spregelburd molt bonic en aquest sentit que es diu *Apátrida*. Parla de com els pintors argentins del segle XVIII i XIX anaven a Europa per copiar els pintors europeus i tornar perquè el problema del nou estat argentí era la formació d'un *arte patria*. Aquest «*arte propio*» era una còpia de l'europea. En canvi Spregelburd reivindica la importància de la perifèria d'aquesta hegemonia. Què està passant ara? El model de teatre argentí —que per mi és molt interessant— de construcció de l'espectacle, de maneres de produccions que s'escapen de les maneres productives d'aquí, vinculades a problemes econòmics, ens serveixen molt ara en aquest moment de crisi i poden representar un model del qual nosaltres som la perifèria —perquè el centre són ells. És molt interessant el que podem aprendre. Crec que s'ha fet evident a Barcelona com aquests models argentins han influït en la creació de les noves generacions. Des de quan venien Veronese, Spregelburd o Daulte fins ara, que és molt complicat trobar produccions, que ens hem d'inventar formes productives diferents, espais diferents. Allà la proliferació d'espais teatrals, que no vol dir la proliferació de sales, és fantàstic. Vas a Buenos Aires i tens 350 llocs teatrals actius. Clubs esportius, botigues, qualsevol espai està bé per fer teatre. Té molt a veure amb la italianitat dels *porteños*. Són *tanos*, són napolitans. He vist molts paral·lelismes entre el Teatro de Eduardo de Nàpols —Eduardo de Filippo, la teatralitat napolitana— i la teatralitat *porteña*.

PP: La meua pregunta també anava relacionada amb les formes de producció. Quan qüestionem les formes, estem parlant de les formes d'escriptura. Per exemple parles de Needcompany i podríem parlar de la producció que envolta les obres d'aquesta companyia i que té a veure amb cossos preciosos, molts diners... Per què et centres en la forma textual?

DC: Aquest és un llibre de teoria del drama, no de l'espectacle. Has d'acotar. Si no, encara ara estaria escrivint la tesi. Ja vaig trigar molts anys. Però la qüestió sobre quins són els models de producció també m'interessa, sobretot ara que he començat a experimentar amb la creació no només textual, sinó escènica. I també com es relacionen els models de producció amb la societat. Una cosa molt interessant del teatre llatinoamericà, o del teatre mexicà, és tota la qüestió del *teatro social*. Què significa fer teatre en llocs on arrisques la vida cada cop que vas a fer teatre? Perquè realment et maten. Les companyies es formen i van canviant de membres perquè maten gent de la companyia. Els maten perquè van a treballar amb nens del carrer i els narcos no volen que els nens treballin i surtin d'aquell sistema. O vas a barris on la gent no surt de casa després de les sis de la tarda perquè saben que no poden sortir. Què significa fer teatre, quina importància té l'estètica en aquest tipus de teatre? És clar que no podem jutjar aquest teatre amb els paràmetres amb què jutgem

Needcompany o el teatre d'aquí. L'any passat vaig estar a la *Muestra Nacional de Teatro de México* on es veien els cinquanta espectacles més interessants de diferents estats. Venia gent de Chihuahua o Ciudad Juárez que t'explicaven aquestes coses. Veies l'espectacle i pensaves «Bé, sí, és una mica més que amateur, però aquí això no quadra, o la dramaturgia és dèbil», però la gent hi va per una raó per la qual jo no faria teatre. Aquesta gent cada vegada que surt de casa pot perdre la vida. I hi van per ajudar altra gent que no passi pel mateix. Vaig estar parlant amb una noia de vint-i-cinc anys que tenia una filla de dos anys i que explicava com havien matat companys seus, o els havien segrestat. I jo li preguntava per què ho feia, tenint una filla de dos anys, i em deia que ho feia perquè no volia que la seva filla visqués en una ciutat com aquella. Això mata qualsevol discurs estètic sobre el fet teatral.

PP: Més que preguntes, potser són comentaris o idees que m'has suggerit. Una té a veure amb el *modus vivendi* actual, sobretot de les generacions més joves, i amb la forma d'aprenentatge. Lligat, potser, amb la idea de societat líquida que tots tenim a la ment. Ja no hi ha una feina per a tota la vida, no hi ha un projecte o una planificació per a tota la vida. Per tant, ja assumim la incertesa com a certa. Amb respirar n'hi ha prou, no cal tenir un camí traçat. Això té a veure una miqueta amb aquestes dramaturgies que comentaves amb els exemples dels tres relats. També té a veure amb la forma d'accedir a la informació o d'estructurar el pensament. A mi em va sorprendre un article que vaig llegir fa un parell d'anys sobre un estudi comparatiu que s'havia fet entre alumnes d'ensenyament primari i secundari que s'havien format amb accés a internet i altres alumnes que no s'havien format amb accés a internet, de la mateixa generació. Uns, els «clàssics», aguantaven l'ordenació d'un manual i l'ordenació del pensament. Els altres eren incapaços de mantenir l'ordenació teòrica prevista en un manual i eren ells que triaven la informació en funció dels seus interessos. Per tant, en els segons ja no hi havia el compromís de dir «Això em requereix un esforç perquè sé que serà productiu» —aquesta mirada cap al futur—, sinó que aprenien a base d'espessigar i aconseguien pràcticament la mateixa informació però a partir d'una cosa molt més sensorial, molt més de plaer immediat. I això em fa pensar també en una forma d'estructuració del drama. És a dir, no tenim un relat amb expectativa de futur, sinó una certa aleatorietat també a l'hora de viure i captar la realitat i l'aprenentatge que pot lligar amb el viatge aleatori d'Àlicia. Per altra banda, m'has fet pensar en les formes retòriques i estructurals de la música clàssica. Quan has parlat de variacions he pensat en les variacions i fugues de Bach, les variacions Goldberg, les «variacions sobre un tema de...», etc. M'agradaria buscar una certa similitud entre l'estructuració, les repeticions, variacions i al·literacions de la composició clàssica amb els autors contemporanis. Crec que a darrera d'aquesta narració no lineal hi ha alguna cosa per descobrir com pot ser la física quàntica o alguns tipus de matemàtiques.

DC: Sí. No sóc musicòleg, però el concepte d'harmonia i els corrents musicals que treballen en contra del concepte d'harmonia o harmonització tenen molt a veure amb el concepte de desestructuració. L'harmonia té molt a veure amb la física clàssica i la visió lògica dels pitagòrics —el concepte que tenim d'harmonia musical es funda a partir de la divisió que fa Pitàgores de les freqüències musicals. La combinació d'aquestes freqüències provoca un so o un soroll. La música, durant gran part de la seva història, es funda sobre aquest concepte harmònic. La dodecafonía és el límit d'aquest concepte. Tot això té molt a veure amb la vida que estem vivint. Per exemple jo, que porto una vida molt desestructurada —no tinc una llar, visc en diferents llocs al mateix temps—, cada cop pateixo gairebé una necessitat de tornar a una coherència. Estic lluitant tota l'estona contra aquest retorn a la lògica. És una combinació de les dues coses. Tot això de la flexibilitat laboral també té molt a veure amb la possibilitat de construir-se un futur econòmicament estable. No tant una estabilitat laboral, sinó una estabilitat econòmica. Et diuen «Ara et flexibilitzes, però perquè pots anar guanyant d'aquí i d'allà». El concepte encara és «guanyar diners». Sempre hi ha aquesta barrera.

PP: És cert que, quan anem a veure una representació o un espectacle més desconstruït, la construcció sempre passa pel nostre cap; i és cert que, si no m'expliquen les històries, jo necessito construir-me-les. Però recordo que de petita això no em passava. És a dir, que trobo que no és una cosa que vagi amb la naturalesa, sinó amb la cultura. La nostra infància va transcórrer veient cada cap de setmana una pel·lícula de Tarzan. En principi ens les havíem de saber de memòria, però l'argument, la faula, mai no la recordàvem. Recordo, per exemple, el tros de les arenes movedisses, el tros del cocodríl, però no m'interessava la construcció de la història. I no sóc l'única a qui li passava. El que tenim de petits és la idea de seqüència, però no de total.

DC: Tot això forma part de la nostra educació com a individus d'aquesta societat, que ens ensenya des del principi que hem de construir, endreçar, posar ordre. Ara estem muntant una lectura a la Beckett i és un text que precisament té a veure amb la manera com les ficcions entren en l'educació dels nens i influeixen sobre la seva visió del món. És el text que estic treballant amb els actors a Itàlia. S'estrenarà a l'abril a Itàlia, però aquí en farem una lectura dramatitzada a la Beckett el 30 de gener. Jo també recordo que quan era nen no m'interessava la coherència, que una cosa passés abans o després o que això (*agafa un got de paper*) sigui un got o un elm. És molt interessant com és de flexible la ment d'un nen i com no li importa ordenar i estructurar. És maco recordar la lluita que en la nostra infància teníem contra aquest concepte i que aleshores encara guanyàvem.

CB: Jo diria que potser no és només cultural. Quan les comunitats primitives es comencen a relacionar amb el seu entorn i han de donar una explicació al que veuen —les tempestes, els cicles de la natura— acaben construint

mites i aquests mites sempre s'estructuren com a històries. En qualsevol comunitat primitiva, ja abans d'Aristòtil, la comprensió de la realitat es fa sempre a través d'un relat que es construeix com una faula.

DC: Sí, però això també és cultural. És una «culturalitat» molt primitiva que té a veure amb l'ésser humà, perquè és molt més fàcil transmetre informació a través d'una faula. La nostra evolució com a animals també està marcada per la facilitat que tenim de transmetre informacions als nostres similars i ser el més intel·ligent dels micos. Ordenar ens permet viure més còmodament en aquest món.

PP: M'agradaria que ens parlessis de la física quàntica i les matemàtiques. Com han influït en les teves obres, si és que han influït. Estic en un projecte editorial en què precisament publiquem autors «quàntics» i m'interessaria saber si t'ha influït molt.

DC: Sí, m'ha influït l'estudi —sense una aproximació matemàtica, perquè no entenc les fórmules, les equacions— de com l'aproximació a la realitat de la física quàntica destrueix la física newtoniana. Per exemple, el concepte de suma d'històries de Feynman. Feynman és un físic que als anys seixanta comença a parlar del fet que en realitat no hi ha cap passat estable. Hi ha una sèrie de possibilitats en aquest univers i nosaltres, des del nostre punt de vista del present, considerem que algunes possibilitats són més factibles que altres i llavors creem el nostre passat a partir del present. Això capgira totalment la teoria newtoniana. El nostre present no ve d'un passat, sinó que és el passat que ve del nostre present. D'altra banda, la física quàntica també et diu que no hi ha diferència entre passat, present i futur. És a dir, el que anomenem passat és simplement les evidències d'alguns estats físics que s'han concretat així, perquè per la llei termodinàmica que governa l'univers només podem tenir consciència de la concretització d'alguns esdeveniments que van des d'un desordre a un ordre, i no a l'inrevés. A aquest trasbals tèrmic li diem passat i és el motiu pel qual tenim records del passat i no del futur. Senzillament és un problema de física termodinàmica i no perquè realment existeixi un passat, un present i un futur. La nostra vida no és un relat, és la nostra vida i punt. Després nosaltres l'organitzem com un relat, però els termes passat, present i futur tenen més a veure amb la ficció que amb la vida.

Ara m'han encarregat un text sobre un físic italià que es diu Majorana, que va desaparèixer als anys trenta i del qual no se'n coneix la fi, que va contribuir al desenvolupament de la física quàntica al començament.

PP: Abans el Carles t'ha preguntat si hi podia haver un tipus de teatre que fos alhora confortable i intempestiu. Has contestat que quan el teatre intempestiu sigui hegemònic. Em pregunto fins a quin punt és així.

DC: Tota intempestivitat en el moment en què es torna hegemònica acaba sent confortable. Tot trencament amb la tradició, un cop ha esdevingut normal, perd la seva càrrega d'innovació.

PP: És la condició *sine qua non* del propi Walter Benjamin. Mantenir-se en la perifèria i, sobretot, no ser ni tan sols reconegut pels seus contemporanis amb la vàlua amb què és reconegut avui. Potser en el teatre ens passa una mica el mateix. Parlaves d'Amèrica del Sud, però a Barcelona també hi ha molta perifèria i molt teatre que es fa als marges. No hi ha espais que no surtin a la cartellera perquè hi ha una llei que ho impedeix, però sí que hi ha teatre que es fa en cases... Potser és una manera d'acostar-s'hi des d'aquesta ètica de la qual parlem i que, com deia abans, té a veure amb els sistemes de producció.

DC: I que requereix un altre tipus de teorització. Jorge Dubatti està fent molt sobre aquest problema. Diu: «Yo como crítico me llaman para ir a ver espectáculos, pero hay cuatrocientos cada noche. ¿Cómo puedo hablar yo como crítico sobre el teatro que se está haciendo ahora en Buenos Aires? Es más lo que no veo que lo que veo». Comença a elaborar una teoria sobre l'important que és el que queda al marge, a la perifèria.

PP: ¿Qué elementos se están replicando en el teatro de Latinoamérica que se toman de Europa?

DC: El Goethe Institut está por todas partes, han traducido a muchos autores alemanes y han traído muchos espectáculos alemanes. Esta estética en algunos casos la encuentras en Latinoamérica, más o menos bien hecha, o como simple reproducción de algunos sistemas sin haber realmente integrado lo que significan estos sistemas estéticos en la sociedad. En México vi espectáculos que podrían ser como «copias» de espectáculos alemanes. Mariano Pensotti desde Buenos Aires también ha elaborado una estética muy europea. O Federico León. O La Resentida, en Chile. Todos son creadores muy buenos y me parece muy interesante el discurso que hacen, estoy hablando de la estética y de cómo esta estética ha influido en algunos. Sprengelburd es un autor que conoce muy bien el teatro alemán y él precisamente se burla un poco de todo esto cuando trabaja con sus actores en Buenos Aires.

PP: En aquest moment que estàs passant d'un treball fonamentat en la dramaturgia com a escriptura a l'escenificació d'alguns dels teus textos, com has incorporat el treball d'equip, especialment en l'àmbit escènic o visual, o en la dramaturgia que et proporciona l'escenografia?

DC: Pel que fa al text que estic treballant a Itàlia i aquí (en farem una lectura a la Beckett), l'experiència que estic tenint com a persona que posa en escena el seu text té molt a veure amb els processos de creació que vaig experimentar a Buenos Aires: molts pocs recursos econòmics, alguns objectes però cap escenografia i un treball de llum molt bàsic. És un teatre basat en la relació actor-text i actor-espectador.

PP: Però abans parlaves d'atmosferes.

DC: En aquest cas és molt pobra.

PP: Però l'atmosfera sempre hi és.

DC: Sí. En l'obra que faig aquí el que crea l'atmosfera és la relació entre l'actor i l'espectador. En l'altre cas és completament diferent: estic treballant a Alemanya, a l'Staatsoper de Berlín, amb una enorme quantitat de mitjans, una escenògrafa fantàstica, una il·luminadora meravellosa i tots els mitjans tècnics que vulgui. És un projecte sobre bioficció, també autoficció. L'actor parla en primera persona sobre una història que li ha passat. El van trucar perquè un familiar seu de Córdoba (Argentina) vivia en un pis que pertanyia a una persona que havia estat expropiada durant la dictadura argentina i ell, com a familiar més proper a aquesta persona, torna per veure el pis, perquè la família d'origen l'havia reclamat. Descobreix que el desaparegut era un músic que estava treballant sobre les partitures d'un músic jueu que havia desaparegut durant el nazisme, i llavors es crea un paral·lelisme entre diferents llocs i diferents temporalitats. A partir d'aquí, necessito un treball escenogràfic bastant gran que fa una escenògrafa.

PP: Abans parlaves de la representació del món. Crec que ha de ser col·laborativa, ja no la podem construir des de cap dels signes de manera autònoma. Aquesta dissolució de l'autor està reconfigurant la manera de treballar.

DC: Sí, a Amèrica Llatina potser són més habituals que aquí aquestes experiències de creació o autoria col·lectiva. Per tradició. O a Europa en països que han patit dictadures. Les experiències de Kantor o Grotowski no serien concebibles sinó en relació amb la dictadura comunista a Polònia en aquell període. Tot procés d'autoria —autoritat—, també en relació amb les dictadures sud-americanes, agafa un altre sentit. La democratització del procés de creació té a veure amb això també. Una necessitat que no hi hagi una veu autoritària.

PP: ¿Es vital la influencia europea en los países latinoamericanos? Por ejemplo, el año pasado estuviste en México. ¿Preferías ver espectáculos con influencias europeas o con la esencia que tiene México? ¿Qué es lo vital?

DC: Me interesa ver qué puede hacer un tipo de teatro en el contexto en el que nace. Entonces me parecía más interesante ver experiencias como el Teatro Bárbaro de Chihuahua o el Teatro para el fin del mundo —que van a recuperar sitios que han sido abandonados porque durante una época los narcos trabajaban ahí, la gente no podía ir y se han quedado como edificios abandonados; entonces ellos van allí a hacer teatro para que la gente vuelva a estos lugares, a repoblarlo culturalmente. Me parece interesante el sentido que tiene hacer teatro en aquel momento y en aquel lugar. También vi una espectáculo bellissimo, *La belleza* de David Olguín, una aproximación totalmente diferente, era un teatro más como lo entendemos nosotros en el sentido de institucional. No es que uno fuera mejor que el otro, es entender por qué estás haciendo teatro.

PP: Tornant al teatre perifèric, hi estem tan aclimatats que si el nostre *modus vivendi* és anticapitalista potser el teatre perifèric és el nostre *status quo*. Ja entenem que és perifèric respecte al pensament hegemònic, però si

no molesta a ningú en tant que som nosaltres mateixos que el consumim, on està la molèstia? Com ho podem fer perquè aquest teatre intempestiu torni a ser intempestiu?

DC: I sigui interessant per la comunitat. Si aquest tipus de teatre només el va a veure la gent que ja està d'acord amb aquesta idea que expressa, què fa? Res. El problema és com despertar la consciència d'una comunitat. Quin sentit té fer teatre quan el 90 per cent dels espectadors són gent de teatre que va a veure els seus col·legues? Hem de trobar la manera de reconnectar-nos amb el teixit social. A Itàlia el teatre ha perdut la connexió amb el teixit social, no forma part del debat social. Com ho fem perquè el teatre torni a formar part del debat social? No ho sé, proposant temes interessants, formes interessants. Potser a vegades hem de fer servir les eines del màrqueting per anar contra el màrqueting —no sé si això és lícit o no. Segurament no serveix per res fer-ho per nosaltres perquè és gastar energia, temps i diners per fer què? Per autoafirmar-nos. No és un problema només dels creadors. Estic convençut que el teatre hauria de sortir de les pàgines de cultura dels diaris i aparèixer a les pàgines de societat, d'economia, als telenotícies. Servir-se d'aquests mitjans.

[Després d'aquesta resposta, es dona la sessió per acabada i Carles Batlle acomiada el convidat.]

