

# ¿Es posible la creación escénica decolonial en Cataluña?

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

[adriana.segurado@gmail.com](mailto:adriana.segurado@gmail.com)

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciada en Arte Dramático por la ESAD de Asturias, y en Ciencias Políticas y Antropología por la UAB. Postgrados en Género e Igualdad de Oportunidades por la Universidad de Sevilla y en Investigación-Acción-Participativa por la UPV. Máster en Estudios Teatrales por la UAB / UPF / Institut del Teatre. Se dedica a la práctica escénica como actriz, creadora y asesora de proyectos.

## Resumen

El presente artículo aborda la relación entre la teoría decolonial y las artes escénicas, preguntándose si es posible la creación decolonial en Cataluña. Para ello, analiza primero cuáles son las características tanto políticodiscursivas como prácticas que presentan las creaciones decoloniales en países latinoamericanos, y explora después el panorama teatral catalán de los últimos veinte años, para estudiar si algunas de las creaciones que se han realizado en este período podrían considerarse decoloniales, tanto en su práctica como en su discurso. El objetivo es reflexionar, a través del estudio de la realidad teatral contemporánea catalana y de entrevistas a sus agentes creativos, sobre cómo las relaciones de poder colonial se manifiestan hoy en nuestra creación escénica, hasta qué punto se cuestionan, y quiénes o cómo lo hacen.

**Palabras clave:** Poscolonialismo, decolonialidad, artes escénicas, teatro, teatro contemporáneo catalán, diáspora, colonialidad de poder, modernidad, colonialidad, Cataluña

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

## ¿Es posible la creación escénica decolonial en Cataluña?

### Contexto: poscolonialidad y decolonialidad

Antes de responder la pregunta que abre este texto, es importante dedicar unas líneas a aclarar el significado e implicaciones de los términos *decolonialidad* y *poscolonialidad*. Especialmente teniendo en cuenta que, a menudo, ambos se utilizan indistintamente, cuando, a pesar de compartir puntos comunes, tanto su origen como sus cuerpos teóricos son distintos.

Excede el objetivo y las posibilidades de este artículo el detenernos a profundizar en esta cuestión, por lo que nos limitaremos a apuntar, a grandes rasgos, el surgimiento y los planteamientos de ambas corrientes, invitando al lector lego en el asunto a profundizar en la lectura al respecto para una mayor comprensión del desarrollo posterior de este texto.

El poscolonialismo es una corriente teórica que surge en el ámbito académico influenciada por y vinculada a los movimientos políticos que, en la segunda mitad del siglo xx, emergen en territorios colonizados principalmente por el Imperio británico. Se trata de un término que llegó a la academia proveniente del activismo anticolonial. Partiendo de ahí, se desarrollaron un conjunto de teorías críticas que centraron su interés principalmente en las culturas y pueblos afectados por la colonización con una clara voluntad de deconstruir y repensar las identidades nacionales.

A principios de la década de 1980, un conjunto interdisciplinar de intelectuales sudasiáticos creó en India el Subaltern Studies Group, donde los estudios postcoloniales se desarrollaron y afianzaron. Posteriormente, en los años noventa, estos comenzaron a expandirse hacia otros territorios, y llegaron a universidades de África, Oceanía y Latinoamérica. Fue allí donde las teorías postcoloniales se revisaron, repensaron y reformularon, y dieron lugar a lo que hoy conocemos como teoría decolonial.

La teoría decolonial, por tanto, surgió a principios del siglo xx, en un contexto de colonización diferente. En Latinoamérica las relaciones de poder entre los colonizadores y los colonizados se establecieron ya en el temprano siglo xvi y fueron entretejiéndose y diluyéndose en un tejido social

cada vez menos dicotómico y más interrelacionado. Así, la decolonialidad se forja en unos territorios cuya colonización fue más extensa en el tiempo e implicó un proceso de mestizaje tanto biológico como cultural mucho mayor que el que pudo darse en los territorios de India o África. Los teóricos decoloniales sitúan los inicios de la modernidad en el siglo XVI —con la conquista y saqueo de América— y toman este momento como el punto de inflexión en el que se desarrolla todo un sistema de relaciones de poder y dominación que se transforma y perdura hasta hoy. Consideran que la modernidad y la colonialidad son dos fenómenos interdependientes, que nacen de una misma matriz de saber/poder y que se articulan geopolíticamente con el nacimiento de lo que Immanuel Wallerstein denominó el sistema-mundo (Mignolo, 2018: 113-119).

El pensamiento decolonial comenzó a gestarse a lo largo de la década de 1990, cuando las teorías poscoloniales fueron llegando a las universidades latinoamericanas y, a inicios del siglo XXI, diversos intelectuales latinoamericanos crearon el grupo de estudios Modernidad/Colonialidad, donde se desarrolló definitivamente la teoría decolonial. Esta no se centra en recuperar la identidad que les fue robada a los pueblos colonizados, sino en estudiar las nuevas identidades que han ido surgiendo de la intersección de ambos. El lugar que interesa a la teoría decolonial no es la dicotomía sino la frontera. (Mignolo, 2018).

### Postcolonialismo, decolonialismo y arte

Tanto la perspectiva decolonial como la postcolonial son posicionamientos claramente políticos. Lo que nos lleva a la pregunta: ¿cuál es la relación entre el arte y la política? Si acudimos al *Diccionario de la lengua española* de la RAE, encontraremos la siguiente definición de *política*.

F. 1. Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados. || 2. Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos. || 3. Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto o de cualquier otro modo. || 4. Cortesía y buen modo de portarse. || 5. Conjunto de orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado. (<https://www.rae.es>, consultado el día 26/03/2022).

Leyendo la tercera acepción, concluiremos que *cualquier actividad del ciudadano que intervenga en los asuntos públicos*, incluida la *opinión*, es política. Y, si toda construcción de un discurso que transmite unos valores determinados es política, entonces el arte, en tanto que generadora de discurso, es política.

Ya Roy Strong en *Art and Power* analizaba cómo la creación artística en el Renacimiento europeo fue una forma de manifestación del poder de quienes la sustentaban e impulsaban. Como también en su momento Foucault exploró la relación entre discurso y poder, afirmando que el primero es instrumento y efecto del segundo, y señalando cómo, de esta forma, el discurso

genera y construye realidades. Partiendo de esta idea Edward Said desarrolló la idea del Orientalismo como un sistema mediante el cual Occidente construyó un discurso sobre Oriente gracias al cual pudo dominarlo política, sociológica, militar e ideológicamente. (Said, 2021; trad. 1990).

Si entendemos el arte como discurso y aceptamos su potencia como generador de debate, concluiremos que la práctica artística puede apoyar al poder y/o a las lógicas de poder imperantes, o bien tratar de confrontarlas, cuestionarlas, deconstruirlas y transformarlas. En esta segunda opción se sitúa la decolonialidad en el arte. En este sentido trabajan autores como Zulma Palermo, según la cual la producción de discurso —ya sea cultural o académico— está atravesada por unos criterios valorativos que se instauraron durante la época en que emergió la modernidad (con su otra cara, la colonialidad) y que todavía hoy son la matriz de unas relaciones de poder colonial a las que, desde la teoría decolonial, se ha denominado *colonialidad del poder*. (Palermo, 2014: 9 -16).

Y no siempre los intelectuales y/o creadores son conscientes de este entramado de relaciones complejas y muy arraigadas en el tiempo. Por este motivo, es posible que muchos discursos académicos y/o las obras de arte transmitan ciertos valores que no han sido conscientemente buscados por sus autores. Muy especialmente si estos no se han parado a observar nunca su lugar en la estructura de relaciones de poder. Por eso es importante y necesario traer la herida colonial a la conciencia, hacerla visible. Y es esto, justamente, lo que pretende la perspectiva decolonial en el ámbito del arte.

### Artes escénicas y poscolonialidad/decolonialidad

Resulta evidente que existe una larga tradición que explora la relación entre el teatro y la política, y se preocupa por investigar cómo el hecho escénico puede ser transformador. Piscator, Brecht o Sartre serían tal vez los ejemplos más claros de esta tradición en Europa. Pero es necesario salir de Europa y acercarnos a Latinoamérica para encontrar las primeras voces que, en esta comprensión del teatro como herramienta de transformación social y política, no se preocupan solo por los valores que transmite la pieza y la forma en la que los expresa, sino también por el proceso mediante el cual esta se construye, algo que está mucho más cercano a lo que hoy en día plantea la teoría decolonial. Seguramente fue Augusto Boal el primero que, en la segunda mitad del siglo xx, tras analizar en profundidad la historia del teatro occidental y su relación con la política (interesantísimo su análisis de cómo funciona lo que él denomina el *sistema trágico coercitivo de Aristóteles*) planteó que la potencia transformadora de una pieza no está solamente en lo que cuenta y en cómo lo hace, sino también, y sobre todo, en cómo se establecen las relaciones de poder durante el proceso mismo de creación. (Boal, 2005).

Pero, ¿significa esto que lo que Boal propuso, practicó y enseñó es decolonial? ¿La creación decolonial existe como tal? ¿Es una práctica consciente y buscada, o una forma de analizar desde el exterior la práctica escénica? ¿Existen diferencias entre lo que podríamos denominar creación escénica postcolonial y creación escénica decolonial?

Helen Gilbert y Joanne Thompkins, en *Postcolonial Drama. Theory, Practice, politics*, identifican cuatro características que les permiten definir una obra teatral como postcolonial, no sin antes reconocer y advertir, que más allá de las categorías identificatorias «decolonization is process, not arrival».

Definimos la creación escénica poscolonial como aquella que incluye las siguientes características:

- Actos que responden a la experiencia del Imperialismo, ya sea directa o indirectamente.
- Actos realizados para la continuación y/o regeneración de las comunidades colonizadas (e incluso de las comunidades que existían previamente al contacto con los colonos).
- Actos realizados con conocimiento de, incluso en ocasiones con la incorporación de formas post-contacto.
- Actos que cuestionan la hegemonía que subyace a la representación imperial.

(Gilbert y Thompkins, 1996: 11. Traducción propia).

Estas características ponen el foco en recuperar, reconocer y valorizar las prácticas artísticas/escénicas de los territorios colonizados. La teoría decolonial, sin embargo, como ya hemos analizado, trata de ir más allá y se ocupa de visibilizar las relaciones de poder colonial. Pues bien, esto también puede reflejarse en la práctica escénica. Si atendemos a lo que defienden las especialistas en teoría decolonial y creación escénica Lîla Bisiaux y Elisa Belém, podremos elaborar una pequeña lista de características que nos permitirían identificar el carácter decolonial de una creación escénica. (Belém, 2016 y 2017; Bisiaux, 2018). Sería la siguiente:

- **Haber sido creada en un área cultural que no se encuentra en el centro de la modernidad/colonialidad.** Esto no incluye solamente a los países que fueron colonizados, sino también a las periferias de los centros coloniales, o bien a los colectivos, pueblos o comunidades migradas y en la diáspora.
- **Presentar una narrativa que no sea aristotélica ni se mueva en los parámetros de la lógica occidental.** Esto puede indicar, bien una fragmentación, bien una creación partiendo del *collage* o de los cuadros, o bien una estructura cíclica. En cualquier caso, no se trata de aquello que Lehmann define como teatro postdramático, sino más bien de una estructura formal que obedece a lógicas de pensamiento no lineales occidentales.
- **Mostrar una voluntad, un discurso y la praxis de poner en valor las culturas, prácticas y saberes locales.** Es decir, de repensar, reconstruir y revalorizar la propia historia en detrimento de la historia construida por el poder colonial.
- **Romper con el monolingüismo impuesto por las antiguas colonias.** Trabajar con diversos idiomas, a menudo mezclando las lenguas

precoloniales, no oficiales o no dominantes con las impuestas por el poder colonial, situándolas al mismo nivel. Evitar, por tanto, que la lengua de matriz colonial prevalezca sobre el resto.

- **Recoger el sincretismo cultural y religioso de la región** revalorizando las prácticas espirituales y religiosas locales de matriz no colonial.
- **Colocar el saber y el discurso corporal al mismo nivel que el saber y el discurso lógico occidental.** Abandonar el logocentrismo. Retirar al texto su valor de pauta y guía para la creación, y convertirlo en un lenguaje más, que dialogue con el resto de los lenguajes escénicos.
- **Cuestionar las formas de producción dramática clásicas, muy especialmente las jerarquías en el proceso creativo.** Revalorizar la creación colectiva, el *collage*, el trabajo grupal de carácter horizontal como metodología de trabajo. Permitir que el texto y la autoría pierdan fuerza frente al grupo, la comunidad. Revalorizar la oralidad frente al lenguaje escrito.
- **Repensar las relaciones entre quienes crean y quienes reciben la creación.** Difuminar, reducir, diluir o redefinir las fronteras entre intérpretes y público, entre creadores y espectadores.
- **Mezclar estilos, formas, propuestas y textos de matriz colonial con autóctonos o locales.** No se trata, por lo tanto, de rechazar por completo el saber colonial para rescatar y recrear un saber precolonial, sino de mostrar cómo estos dos saberes existen bajo unas lógicas de poder desigual, y de invertir, modificar o transformar el modo en que ambos se relacionan. Se trata de eliminar la superioridad del saber y la práctica colonial en relación con la local/autóctona.

Algunas de estas características se refieren al contenido de la pieza; otras, a la forma, y otras, a las relaciones de poder que se establecen durante el proceso de creación y representación. Es importante atender a estas categorías para poder identificar cómo funciona el proceso de creación y no solo el discurso o la forma de la puesta en escena de la pieza, puesto que es en él donde reside, principalmente, el mayor número de relaciones poder desigual de las que no se suele ser consciente. Es también, por tanto, en el proceso de creación y representación donde encontraremos el mayor potencial de transformación de las artes escénicas.

**Figura 1.** Tabla organizativa de las características que definen la decolonialidad de una pieza. Elaboración propia.

Forma escénica de la pieza	Contenido de la pieza (valores que potencia o defiende)	Relaciones de poder en el proceso de creación/representación
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentar una narrativa que no sea aristotélica ni se mueva en los parámetros de la lógica occidental.</li> <li>• Romper con el monolingüismo impuesto por las antiguas colonias.</li> <li>• Colocar el saber y el discurso corporal al mismo nivel que el saber y el discurso lógico occidental.</li> <li>• Mezclar estilos, formas, propuestas y textos de matriz colonial con autóctonos o locales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mostrar una voluntad y un discurso que ponga en valor las culturas, prácticas y saberes locales.</li> <li>• Recoger el sincretismo cultural y religioso de la región.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Haber sido creada en un área cultural que no se encuentre en el centro de la modernidad/colonialidad.</li> <li>• Presentar una praxis que revalorice las culturas, prácticas y saberes locales.</li> <li>• Mezclar <i>trainings</i> de matriz colonial con autóctonos o locales.</li> <li>• Cuestionar las formas de producción dramática clásicas, muy especialmente las jerarquías en el proceso creativo.</li> <li>• Repensar las relaciones entre quienes crean y quienes reciben la creación.</li> </ul>

Un buen ejemplo de un espectáculo que podríamos definir como decolonial, sin la voluntad consciente de inserirse bajo esta etiqueta, sería *Prot{AGÓ}Nistas*. Una pieza cuya idea original surge del actor, circense y director brasileño negro Ricardo Rodrigues, cuyos intérpretes provienen de disciplinas diversas y afines como el circo, la música, la danza o el teatro, y que surge de la voluntad visibilizar a los artistas negros en la escena paulista. Su director quería mostrar al público la potencia y calidad de la comunidad artística negra en el ámbito de las artes escénicas paulistas y cuestionar, al mismo tiempo, cómo esta seguía sin tener una igualdad de acceso a los grandes centros de creación y exhibición de la ciudad.

Algo fundamental es entender que los vehículos para cualquier realización cultural, los accesos, aquí en Brasil, son blancos. La prensa es blanca, la televisión es blanca, el periódico es blanco, los dueños de teatros, de circos, de espacios, los dueños del dinero son blancos. Entonces, cuando conseguimos tener acceso a esos espacios, conseguimos retirar un dinero que sale de un cofre blanco y se trae a esta otra comunidad. Cuando ese dinero llega, los proyectos se distribuyen mejor, y alcanzan otros espacios blancos.<sup>1</sup>

Tras conseguir una subvención del Gobierno de São Paulo, Ricardo Rodrigues comenzó a organizar un equipo de trabajo formado por artistas de disciplinas diversas con números de circo, danza y música, y realizó con ellos un trabajo de composición basado en la escucha y la confianza mutua. En 2019 se estrenaba *Prot{AGÓ}Nistas* en el Teatro Municipal de São Paulo, un

1. Entrevista realizada a Ricardo Rodrigues el 29 de mayo de 2022 mediante videollamada entre Rio de Janeiro y Barcelona. Para visionar un *teaser* del espectáculo visítase: [bit.ly/3zRa1dF](https://bit.ly/3zRa1dF).

edificio que es símbolo del poder colonial y blanco, construido para la diversión de la oligarquía de origen europeo. Uno de los objetivos del proyecto se había conseguido: ocupar uno de los espacios que sus antepasados, en una relación de explotación absoluta, construyeron, pero jamás disfrutaron, y hacerlo siendo dueños del contenido y la forma del montaje, pero también del proceso.

### ¿La perspectiva decolonial en artes escénicas en Cataluña existe?

El primer paso para tratar de responder a esta pregunta es rastrear si, hasta el momento, y a lo largo de la historia del teatro catalán, existe, como mínimo, alguna producción escénica que pueda encajar en lo que hasta el momento hemos descrito como discurso y práctica decoloniales.

Por motivos obvios, estudiar las relaciones de poder durante los procesos de creación y representación de espectáculos pasados resulta poco riguroso, así que para estos casos nos centraremos en un análisis exclusivamente temático y discursivo. Cuando analicemos las creaciones actuales, por el contrario, sí tendremos en cuenta todos los aspectos que hemos venido apuntando.

Si consultamos la bibliografía sobre historia del teatro catalán,<sup>2</sup> no encontramos obras que aborden la desigualdad generada por la colonización europea (ni la catalana, particularmente) con una mirada o perspectiva crítica, antes del año 2000. Si bien es cierto que hay piezas en las que se menciona la existencia de esclavos, no hemos encontrado, antes de la fecha citada, ningún texto que aborde esta cuestión con una perspectiva similar a la que encontramos, por ejemplo, en *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte.<sup>3</sup> La única pieza que encontramos en la literatura catalana (aunque no en la literatura dramática todavía) que problematiza la discriminación racial y, en este caso, además, la esclavitud, es *Llibertat*, un cuento de Santiago Rusiñol publicado en 1898 —que en 2013 sería adaptado para su representación teatral en la Sala Petita del TNC por Josep Maria Mestres, quién también dirigió el montaje—.

No deja de sorprender que una sociedad como la catalana, que se define a menudo a sí misma como progresista políticamente y vanguardista artísticamente, y cuyo desarrollo comercial se benefició tantísimo de la mano de obra esclava en Las Américas, no haya recogido ni cuestionado, hasta hace apenas unos años, este pasado esclavista en ningún momento de su recorrido teatral.

Con la llegada del nuevo siglo, sí encontramos algunos textos y montajes que problematizan las relaciones de poder colonial en muchas de sus formas. Encontramos piezas que cuestionan el papel de Europa en la crisis

2. He consultado para ello obras de referencia como son *Història del teatre a Catalunya*, de Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre català*, de Francesc Curet, *Història del teatre català*, de Francesc Massip Bonet o *Teatre, guerra i revolució*, de Francesc Foguet i Boreu.

3. Este texto, que se enmarca en el Siglo de Oro español —muy poco conocido y representado, por otra parte—, fue editado por primera vez en 1638 y narra la historia de un hombre negro, Juan de Mérida, que desea pertenecer y representar al Imperio español en la guerra contra Flandes pero que, debido al color de su piel, vive el rechazo y la marginación en la España de Felipe II.

migratoria, que hablan de la identidad como una cuestión discriminatoria y generadora de desigualdad, que visibilizan el racismo y problematizan el pasado colonial y el presente neocolonial de España o que abordan la temática de los refugiados y la voluntad de la población europea de limpiar su conciencia desde una posición peligrosamente paternalista.

Ahora bien, ¿cómo abordan esta temática los montajes? ¿Con qué perspectiva lo hacen? ¿Quiénes idean, escriben, dirigen, programan y exhiben estas piezas? ¿Cómo ha sido el proceso de creación y representación de estos espectáculos? Para responder a estas preguntas hemos estudiado un total de 34 montajes<sup>4</sup> que podríamos dividir en tres grandes grupos.

En el primer grupo estarían las piezas creadas por dramaturgos o directores catalanes. En general se trata de montajes con una dramaturgia y dirección europea y caucásica, y con intérpretes que son también blancos y europeos (aunque pueda haber alguna persona racializada o perteneciente a la diáspora africana o latinoamericana que, por lo general, nunca interpreta un rol protagonista). Estos espectáculos suelen estar producidos por los grandes centros de creación y exhibición teatral de Cataluña (como el TNC, el Teatre Lliure o incluso la Sala Beckett o La Villarroel). Generalmente encontramos aquí producciones cuya mirada sobre el otro suele ser paternalista, con un discurso que tiende a colocar al europeo como salvador o protagonista de la historia y donde o bien no se da voz al otro o, si se le da, es para encasillarlo en un personaje secundario o que reproduce estereotipos de marginalidad y delincuencia. El texto suele ser creación de un único dramaturgo (o adaptación de una novela; por tanto, también un único discurso) y es el eje vertebrador del proceso de creación, un proceso donde la jerarquía de la dirección suele ser marcada y tradicional.

Un buen ejemplo de las piezas que encajarían en este grupo sería *Temps salvatge*, una producción del TNC que se estrenó en 2018 en la Sala Gran del mismo teatro, con dramaturgia de Josep Maria Miró y dirección del entonces director artístico de la institución, Xavier Albertí. La pieza está basada en hechos reales: las detenciones de inmigrantes que tuvieron lugar en Alemania, tras repetidas agresiones sexuales y robos que se dieron durante la noche de fin de año de 2016. Aunque el texto escoge un suceso real, no deja de poner el foco en la conducta delictiva de un colectivo al que nuevamente se presenta como marginal, sin cuestionar las estructuras y relaciones de poder que generan dicha marginalidad. En el texto se habla de los migrantes, los otros, los extranjeros, pero en ningún momento se les da voz: el único migrante que aparece en la pieza no tiene ni siquiera nombre, ni réplica alguna.

Estarían dentro de este grupo también montajes como *Maremar*, el musical que Dagoll Dagom estrenó en el Teatre Poliorama en 2018 bajo la dirección de Joan Lluís Bozzo y que tomaba la tragedia de una niña en un campo

4. *Tractat de blanques*, 2002 / *La pata negra*, 2003 / *Forasters*, 2004 / *Après moi, le déluge*, 2010 / El trabajo escénico interdisciplinar de *Azkona Toloza*, 2010-2022 / *Llibertat*, 2013 / *Kalimat*, 2016 / *Migrante*, 2018 / *Mexicatas*, 2018 / *Temps salvatge*, 2018 / *Maremar*, 2018 / *No es país para negras*, 2016-2019 / *Negrata de merda*, 2019 / *Palabra de negra*, 2019 / *Dolç*, 2019 / *Blackface*, 2019 / *El combat del segle*, 2020 / *Alhayat o la suma dels dies*, 2020 / *Els Brugarol*, 2021 / *#nosomunhasthag*, 2021 / *Carrer Robadors*, 2021 / *Moi dispositiv Vénus*, 2021 / *Sarau Lispector*, 2021 / *Nosaltres (A nosotros nos daba igual)*, 2022 / *Síndrome de gel*, 2022 / *India*, 2022 / *Bonobo*, 2022 / *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, 2022 / *Amèrica*, 2022 / *Te casarás en Barcelona*, 2023 / *Meta*, 2023 / *Black man solo*, 2023.

de refugiados para convertirla en una historia de aventuras digna de una película de Disney. Una banalización, aunque de forma probablemente involuntaria e inconsciente, de una problemática muy seria de la que, además, Europa es una de las principales responsables, responsabilidad que tampoco se mencionaba ni se cuestionaba. Y es que, como opina Helena Tornero, en el fondo, *Maremar* no hacía otra cosa que apropiarse de un modo comercial e irresponsable la crisis de los refugiados: «Sí que és veritat que *Maremar* segur que va concienciar a molta gent, però (...) en el fons també és veritat que això ven».<sup>5</sup>

A tenor de la apropiación de las historias o las prácticas ajenas, hay quienes apuntan que a lo largo de la historia del teatro occidental se han tomado muchas de las formas escénicas de Oriente sin cuestionarse si al hacerlo se estaba cayendo en la apropiación cultural:

Un rasgo característico del desarrollo de las formas del arte occidental durante el siglo xx, ha sido la frecuente y muy fructífera expoliación por parte de los profesionales artísticos de todo tipo de materiales extraídos de culturas no occidentales. Esto es cierto tanto para el teatro, como para la música, la pintura y la escultura. Por ejemplo, es sabido cómo el descubrimiento de la danza dramática balinesa en la Exposición Colonial de París de 1931 influyó profundamente a Artaud a la hora de pensar y generar su teatro de la crueldad. Poco después, dos de las figuras más influyentes del teatro contemporáneo, Jerzy Grotowski y Peter Brook, desarrollaron su producción teórica y práctica en gran parte gracias a sus encuentros con el teatro de culturas no occidentales: Grotowski principalmente de la danza-drama clásica india, Brook de una variedad de prácticas fuentes orientales y africanas. Por más creativamente estimulantes que hayan sido estas influencias no occidentales en el teatro europeo y americano, uno no puede dejar de plantearse preguntas legítimas sobre hasta qué punto los profesionales occidentales han considerado, comprendido o incluso se han preocupado por la naturaleza o significado de lo que han tomado prestado, en relación con sus contextos originales. En este sentido, como han demostrado Rustom Bharucha y otros, la explotación estilística de, digamos, las formas indias de teatro, ha sido en gran medida oportunista y culturalmente desigual, mucho más determinada por las necesidades de los practicantes y del público occidental, que por un esfuerzo genuino por conocer y comprender cómo las realidades indias se reflejan a través de su rica cultura teatral. (Crow y Banfield, 1996: 11. Traducción propia).

En la misma línea de reproducir estereotipos sin cuestionarse las estructuras de poder estarían también *Dolç*, escrita y dirigida por Roger Peña y estrenada en La Gleba en 2019 —una obra que aparentemente denuncia cómo recibimos en Europa a las personas migradas, pero que no deja de hacerlo con un tono paternalista y reproduciendo los mismos estereotipos de siempre— y *Carrer Robadors*, una adaptación de la novela de Mathias Enard llevada a cabo por Marc Artigau, Sergi Pompermayer y Julio Manrique (quien también dirigió el montaje) que se estrenó en el marco del Festival Grec 2021 en

5. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

el Teatre Romea. Respecto a esta última, Adeline Flaun, actriz y activista del Col·lectiu Tinta Negra,<sup>6</sup> opina lo siguiente:

La obra generó polémica debido al hecho de que el personaje protagonista árabe fuese (nuevamente) otorgado a un actor caucásico, mientras que todos los otros personajes magrebís fueron interpretados por actores magrebís y que ningún personaje caucásico fuese interpretado por actores no caucásicos. Creemos importante apuntar que la sinopsis publicada para el festival ya anunciaba la visión con la cual se narraría esta ficción, recorriendo el viaje emancipador del protagonista como una huida del entorno bárbaro del cual provenía: por consecuencia, otra vez, actores musulmanes interpretarían a terroristas, cuando los actores caucásicos interpretarían a personajes con ambiciones genuinas. Consideramos que tanto el guion como el reparto de los actores han ido reproduciendo las dinámicas poscoloniales denunciadas por los analistas ya citados de la subalternidad. (...) Es importante preguntarse qué justifica que un creador, sus colaboradores (incluyendo a los magrebís), la dirección de un festival dedicado a África y los periodistas que lo divulgan acepten defender tal incongruencia ideológica. (Flaun, 2021: 17)

Resulta pertinente señalar, como apunta Flaun, que no solo quienes crean, sino también quienes programan, así como la prensa y la crítica teatral desempeñan un papel importante en esta cuestión.

Y, sin embargo, existen algunas excepciones dentro de este primer grupo. Tres ejemplos serían *Après moi, le déluge*, un texto de Lluïsa Cunillé que se estrenó en 2010 como coproducción entre el Teatre Lliure y el CDN, bajo la dirección de Carlota Subirós, y después como ópera en la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya bajo la dirección de Miquel Ortega; *Els Brugarol*, de Ramon Madaula, dirigida por Mònica Bofill y estrenada en el Teatre Poliorama en 2021 y *Amèrica*, con dramaturgia de Sergi Pompermayer y dirección de Julio Manrique, estrenada en La Villaroel en diciembre de 2022. Estas obras, escritas, dirigidas e interpretadas prácticamente en su totalidad por creadores europeos y caucásicos, no abordan la cuestión de la herida colonial desde la condescendencia y el paternalismo, sino desde la autocrítica y la voluntad de revisión. Si bien es cierto que en ninguno de los tres casos podemos hablar de prácticas decoloniales —porque, más allá de la temática, no hay nada que acerque estos montajes a la forma de trabajar y crear decolonial— y que siguen presentando cuestiones que mejorar,<sup>7</sup> también es cierto que el hecho de acercarse a la herida colonial desde la revisión de la propia responsabilidad y no desde la apropiación de la historia del otro ya es

6. Para obtener más información sobre el surgimiento, actividades e impacto de este colectivo en la creación escénica catalana, puede visitarse su perfil de Facebook o Instagram (@tintanegrabcn) o consultar el TFM de Adeline Flaun, citado arriba.

7. En relación con el texto de Lluïsa Cunillé, por ejemplo, afirmaba Denise Duncan —dramaturga y directora costarricense afincada en Barcelona desde hace más de 18 años, activista antirracista y miembro del Col·lectiu Tinta Negra— en el marco del curso «Escriure des del privilegi», que ella impartió en marzo de 2022 en la Sala Beckett y al cual yo asistí como alumna, que si bien la pieza está dramáticamente muy bien construida y la autora no escribe desde el paternalismo sino desde la voluntad de revisar el pasado de la Europa colonial, también es cierto que habla de la realidad de un país africano desde la voz de dos personajes europeos. El hecho de que el anciano africano sea un personaje invisible no contribuye sino a la invisibilización de los intérpretes afrodescendientes en el panorama teatral catalán.

un paso. Como también lo es que esta temática se exhiba en grandes salas y teatros comerciales y no solo en circuitos *off* y alternativos.

En el segundo grupo tendríamos las creaciones que surgen de personas que o bien pertenecen a la diáspora —generalmente africana o latinoamericana— o bien son catalanas con orígenes africanos o latinoamericanos, principalmente. En estos casos, el lugar desde el que se aborda la temática de la desigualdad no es paternalista, sino más bien crítico y problematizador. Sus creaciones se dan, por lo general, en salas *off* que muchas veces también están gestionadas por personas pertenecientes a la diáspora o vinculadas al activismo, como sería el caso de la Sala Fénix, La Badabadoc o la recién creada Periferia Cimarronas. Muchos de los espectáculos que entrarían en este segundo grupo están creados por artistas que también son activistas, como es el caso de Adeline Flaun, Silvia Albert Sopale, The Sey Sisters, Vicenta Ndongu, Denise Duncan o Malcolm McCarthy, todos ellos miembros del Col·lectiu Tinta Negra («col·lectiu d'actrius, actors i creadorxs de la diàspora negra a Catalunya»). Aquí encontraríamos piezas que abordan directamente la cuestión del racismo, como *No es país para negras*, escrita por Silvia Albert Sopale y codirigida por la autora junto a Carolina Torres Topaga, *Negrata de merda*, escrita y dirigida por Denise Duncan, *Palabra de negra*, con dramaturgia y dirección de Maisa Sally Anna Perk, o *Blackface*, también de Silvia Albert Sopale, con *coach* dramático de Denise Duncan. Todas ellas se representaron durante 2019 en espacios mucho más alternativos, como la Sala Fénix, el Tantaran-tana o la sala Cincomonos. En este grupo tendríamos también obras donde, además del racismo, se cuestionan otro tipo de relaciones de poder vinculadas a él. Tal sería el caso de *El combat del segle*, también de Denise Duncan; *Moi dispositif Vénus*, una coproducción catalano martinicense con dramaturgia, dirección e interpretación de Adeline Flaun, coproducida entre Cataluña y Martinica, que se estrenó en el Antic Teatre en 2022; *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, también de Denise Duncan, estrenada en la sala Periferia Cimarronas en 2022 o *Black Man Solo*, de Malcolm McCarthy, estrenada a finales de 2023, siempre en la sala Periferia Cimarronas.

Casi todos estos montajes han surgido de salas pertenecientes al *off* teatral barcelonés —a excepción de *El combat del segle*, que se estrenó en la Sala Beckett (un logro para su autora y directora, que antes de llegar a este centro de creación había recorrido muchos espacios *off* de la ciudad), y en todos ellos la forma en la que se abordan las relaciones de poder generadas por la herida colonial se presenta desde una perspectiva crítica y carente de paternalismo o, como mínimo, eso es lo que se busca conscientemente. En cuanto al peso del colectivo en la creación, es importante apuntar que, a pesar de que muchas veces la autoría, dirección e interpretación las firma una sola persona (la precariedad obliga), existe, sin embargo, una red de trabajo colectivo y apoyo mutuo durante el proceso creativo. De hecho, todos los creadores que acabamos de citar pertenecen al Col·lectiu Tinta Negra, que es ya de por sí un espacio de apoyo y debate, generador de discurso en el ámbito de las artes escénicas.

Dentro de este segundo grupo encontraríamos también espectáculos como *Sarau Lispector*, una pieza de creación colectiva realizada por los

miembros de Brasil Auê<sup>8</sup> donde los textos de Clarice Lispector sirven para abordar temas como la migración o el género desde una interdisciplinariedad artística que aglutina música, danza, teatro y poesía, o *#nosomunhashtag*, espectáculo creado colectivamente por varios miembros del Col·lectiu Tinta Negra y presentado en el CCCB en 2021.

Aunque, tal vez, la pieza con mayor discurso, práctica e intención decolonial que encontremos dentro de esta segunda categoría sea *India*, de Mara Ortiz. Estrenada en la Sala Fénix en 2022, y coproducida por esta sala junto al Fondo Nacional de las Artes de Argentina, *India* cuestiona la colonialidad existente todavía hoy y, a través de la historia de vida de una mujer que se reconoce a sí misma como mujer marrón,<sup>9</sup> explora las relaciones entre género, racismo y precariedad laboral. Una pieza que se enmarca en un lenguaje teatral pero cuya idea y creación parte de una bailarina, asesorada por una activista, con un equipo de colaboradores que han trabajado para realizar el material audiovisual que también está presente en escena. Un trabajo que, según su creadora, era urgente realizar aquí, en Europa:

Yo sentía que *India* se tenía que hacer acá primero. (...) Sentí que se tenía que hacer acá porque creo que desde que llegué me di un poco de hostias con entender que acá no había una revisión de lo que había sucedido durante el colonialismo, cosa que en Argentina se viene haciendo hace años. (...) Y cuando llegué acá y de repente empecé a preguntar que cómo veían la colonización, cómo veían América Latina... Como que sentía que estaba en la primaria y escuchaba de nuevo que Colón había venido a traer la civilización a nuestras tierras. Eso fue uno de los impactos más *heavies* que tuve cuando llegué acá. (...) Luego ni hablar el escándalo que me generó en la cabeza el desfile militar cada 12 de octubre... (...) Siento que está muy atrasado ese tema acá.<sup>10</sup>

Y, por último, tendríamos el tercer grupo. Aquí entrarían las compañías, montajes o propuestas de trabajo donde el equipo artístico está configurado por personas catalanas caucásicas y por personas pertenecientes a la diáspora de territorios colonizados —asentadas o no en Cataluña— o bien catalanas con orígenes africanos, latinoamericanos o pertenecientes a territorios que han sufrido la colonialidad de poder de una u otra forma. Aquí tendríamos creaciones como *La pata negra*, escrita por la actriz catalana de ascendencia ecuatoguineana Vicenta Ndongu y dirigida por Roger Gual, que se estrenó con un formato multidisciplinar creado por músicos, artistas gráficos, realizadores de cine y DJ, en el Teatre Zorrilla de Badalona en 2003. *Tractat de blanques* podría entrar también en este grupo, ya que, a pesar de que prácticamente todo el equipo artístico era catalán, el autor del texto, Enric Nolla, es un dramaturgo venezolano afincado en Cataluña desde 1991. Encajan perfectamente también piezas como *Migrante*, de Juan Pablo Mazorra

8. Brasil Auê es una asociación de artistas brasileños residentes en Barcelona. Para obtener más información, puede consultarse su perfil de instagram @brasilauê.

9. Para conocer más sobre el movimiento Identidad Marrón puede consultarse el perfil de Instagram de este colectivo (@identidadmarron) o bien visitar la web <http://marron.ar/>.

10. Entrevista realizada a Mara Ortiz el 30 de mayo de 2022, en el Parc Joan Miró de Barcelona.

—creación de un mexicano con un brasileño y una venezolana en el equipo de dirección y dos catalanes en la dramaturgia— o *Mexicatas*, propuesta de la compañía de mujeres mexicanas Cor de Maguey a la que Sergi Belbel aportó la dramaturgia y Antonio Calvo, la dirección. *Alhayat o la suma dels dies*, *Síndrome de gel* o *Meta* cabrían también aquí, puesto que todas ellas desarrollan sus tramas en torno al tema de las personas refugiadas o migrantes y cuentan en sus equipos artísticos con creadores catalanas y con personas de origen o procedencia árabe y africana. A pesar de que las prácticas creativas de las piezas recién citadas son diversas, como también lo son los lugares desde los que se producen y exhiben, todas ellas comparten una mirada mucho más crítica en el discurso que las del primer grupo, son menos complacientes con la posición de Europa en relación con la colonialidad de poder y, en general, colocan a las personas no europeas o no caucásicas como protagonistas de la historia, dotándolas de voz propia y de un discurso crítico consciente de las relaciones de poder que las atraviesan.

Dentro de este tercer grupo, destacaremos, por un lado, el trabajo que lleva desarrollando desde hace años en Cataluña la compañía vascochilena Azkona Toloza y, por otro, el que ha impulsado, junto con equipos de trabajo multiidentitarios y multidisciplinares la dramaturga catalana Helena Tornero en montajes como *Kalimat* o *Nosaltres*.

Azkona Toloza son una compañía vascochilena que aborda un trabajo escénico multidisciplinar que según Txalo y Laida, sus creadores, se sitúa en el campo de las artes vivas. Sus primeras creaciones se estrenaron en el Antic Teatre, sala alternativa del *off* barcelonés, y poco a poco han ido llegando a los grandes centros de creación. (En 2022 estuvieron programados en el Teatre Lliure.) A pesar de que su interés no es situarse bajo el paraguas de ninguna etiqueta, sino simplemente hablar de algo que consideran necesario contar, tanto su discurso como su práctica escénica podrían ser catalogadas como decoloniales. Con una voluntad consciente de cuestionar las relaciones de poder colonial partiendo de su propia experiencia e historia, Azkona Toloza busca la horizontalidad durante todo el proceso creativo, tratando de evitar cualquier jerarquía de corte autoritario.

TXALO: Nosotros hacemos una cosa desde siempre y es que nosotros, cuando empezamos un proyecto con Laida, fijamos los dos que vamos a hacer un proyecto sobre... Puelmapu, automáticamente avisamos a la iluminadora, al músico, al escenógrafo y a la asistente de dirección desde el principio.

LAIDA: Sí, tenemos un equipo y todos tienen toda la libertad.

TXALO: Para que ellos tengan la misma cantidad de tiempo que tenemos todos. (...) Sabemos que el texto es importante y...

LAIDA: Pero generamos un lenguaje muy híbrido.<sup>11</sup>

Por otro lado, tenemos a Helena Tornero, dramaturga catalana que, desde siempre, ha estado interesada en la relación con «el otro». De este interés

11. Entrevista realizada a Laida Azkona y Txalo Toloza el 25 de mayo de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

nacen dos procesos de creación destacables por su cercanía a la práctica decolonial en la creación escénica. El primero de ellos, *Kalimat*, surge de la voluntad de dar un espacio de creación y exhibición en Cataluña a varios refugiados del campo de Nea Kavala. Helena Tornero, casi sin intervenir en los textos, ejerció como enlace para que sus palabras pudiesen ser interpretadas por actrices y actores profesionales en el TNC, en 2016.

Nosaltres hi vam anar des d'un altre lloc [a Nea Kavala], anàvem des de... anem a fer tallers per a la gent d'allò que necessitin... (...) I anem a veure què es necessita, perquè anàvem per voler ajudar, però també amb la consciència que a vegades potser no és el lloc per a fer alguna cosa de teatre, a vegades hi ha una altra prioritat. Però vam veure, amb una ONG independent que estava allà... que ens van dir: «no, necessitem això, perquè hi ha molt mal rotllo al camp»... i aleshores vam començar a treballar coses, i el que sí que nosaltres volíem era oferir als voluntaris que estaven allà i a la pròpia comunitat de refugiats un curs de formació per a ells, perquè ells després continuessin fent les seves activitats a la seva manera. (...) I la gent que formava part d'aquest curs, doncs van ser els que ens van dir: «tenim ganes d'explicar», «volem fer una obra». I vam dir: «d'acord, anem a fer-la, però que sigueu vosaltres els qui trieu i feu, nosaltres us acompanyarem, però que la feu vosaltres perquè veieu que, quan nosaltres marxem, podeu seguir fent obres de teatre vosaltres». I vam estar quatre dies muntant una història que la vam mostrar a tota la comunitat i a partir d'aquí ells van decidir muntar companyia. (...) I va ser arran d'això que nosaltres, quan hi vam tornar... vam dir: «hem d'intentar fer alguna cosa per a veure com podem seguir ajudant», i aleshores vaig contactar jo amb el TNC i vaig dir-los que si en comptes d'encarregar-me un text a mi l'encarreguessin a un grup de persones que estan en un camp de refugiats i els poguessin remunerar per això, serien uns diners que ells tindrien allà, almenys per a unes quantes famílies, i la resta, per a reinvertir en la comunitat. (...) I al final ens van trucar: «escolta, que hem trobat un pressupost i us donem aquests diners», i aleshores vam tornar-hi, però ja per a dir-los: «nois, hi ha aquest projecte de poder fer un text que es faci al Nacional perquè la gent escolti què volem explicar». I *Kalimat* és això.<sup>12</sup>

*Kalimat* es un buen ejemplo de un montaje donde no solo el discurso, sino también la práctica en el proceso de creación, ha cuestionado las relaciones de poder colonial. Una pieza que no solo revaloriza los saberes y prácticas locales y coloca a sus protagonistas en el centro del proceso, sino que lo hace sin apropiarse de sus historias. Encontramos aquí, además, la capacidad de revisar la propia situación de privilegio de la creadora europea.

Y esto es algo que también hallamos en otro trabajo que impulsa Helena Tornero: *Nosaltres (A nosotros nos daba igual)*. Esta coproducción del Teatro Español y el TNC, que se estrenó en la Sala Petita del Nacional bajo la dirección de Ricard Soler Mallol en 2022, ya no habla del «otro» sino de «nosotros». De cómo nosotros nos relacionamos con él, de cuál es nuestra responsabilidad en el lugar que le damos, de cómo nos cuesta cambiar nuestra percepción sobre lo que somos «nosotros», así como asumir y enfrentar nuestros comportamientos racistas o nuestros privilegios.

12. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

Això va ser la Carme Portacelli que em va trucar i em va dir: «estic pensant en un text, que el dirigeixi el Ricard Soler Mallol i volem treballar amb actors racialitzats» i a mi em van contactar perquè jo havia fet *Kalimat*. I ja com que es donava per fet que seria parlar de la migració. I jo era molt conscient aleshores que els personatges que havien fet els actors racialitzats sempre eren doncs això... el migrant... Però, i si parlem de la gent que són d'aquí, que han vist els mateixos dibuixos animats que hem vist nosaltres, que han crescut aquí, però que nosaltres no els veiem així? (...) I el Teatro Español volia que jo tingués el text i jo vaig dir: «no, no, jo vull primer tenir els actors i després tindrè el text, perquè jo vull treballar a partir d'ells». Jo sí que tenia molt clar que no volia treballar partint de que ells expliquessin la seva vida privada, perquè això em semblava que era una apropiació, però es tractava de crear una ficció que fos el més rigorosa possible. (...) I volia poder parlar amb ells també per treure'm del damunt alguns a priori que jo podia tenir. I la idea era fer un *workshop* amb ells, però no per a treure material, perquè això també ho he viscut: fer un *workshop* per treure material per fer un espectacle, però després aquelles persones... apa! No, jo volia que el *workshop* es fes com a part del procés, amb les persones que després farien l'espectacle.<sup>13</sup>

En definitiva, podríamos afirmar que la capacidad real de cuestionar la colonialidad de poder en las producciones del primer grupo es muy escasa, que es clave y real en las producciones del segundo grupo, mientras que el tercer grupo presenta una mayor diversidad de prácticas y es, tal vez, el que posee la potencialidad de un mayor diálogo entre las formas de trabajo clásicas en Cataluña y otras formas de trabajar más horizontales (entre ellas, algunas que podríamos considerar decoloniales), que permitan un mayor cuestionamiento del privilegio y el poder del creador europeo.

Jo penso que també venim d'un país on hi ha hagut una dictadura i el director-dictador ve d'aquí també una miqueta. Jo crec que la història que hem tingut en aquest país, això contamina totes les institucions. (...) I sí que és veritat que tu tens un cert poder [com a director] perquè al final si tu signes la direcció, així que has d'escollir, has de prendre unes últimes decisions. Però això no vol dir que la relació de poder sigui tòxica ni autoritària. (...) Però penso que tot això també està canviant. Després depèn també de on tingui col·locat cadascú el seu ego... (...) Perquè de vegades costa acceptar un error i aleshores la gent ho disfressa d'autoritat.<sup>14</sup>

Tal vez esta sea una de las claves. Nuestra dificultad de aceptar los errores cometidos. Nuestra incapacidad para aceptar que nuestro privilegio existe y nos condiciona, nuestra dificultad de mirarnos a nosotros mismos para revisarnos. Por eso es tan necesario dialogar con el otro, y saber darle el lugar que durante siglos le hemos arrebatado. Sí, también en la creación.

13. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

14. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

## Conclusiones

Retomando la pregunta inicial, «¿Es posible la creación decolonial en Cataluña?», pareciera ser que sí, que es posible. De la misma forma en que la decolonialidad fue el modo en que en Latinoamérica se repensó el postcolonialismo, Europa puede encontrar su manera de hacer visible la Herida Colonial. Pero eso está sucediendo a duras penas, al menos aquí, en Cataluña. Porque, para hacerlo, es necesaria una voluntad de revisarse de la que parece que todavía estamos muy lejos.

Ya Boal (Boal, 2005) apuntaba que para revisar la práctica de las relaciones de poder es importante no hablar del otro, sino hablar de uno mismo, de la propia historia. También en esta línea, autores como Crow y Banfield (1996: 11), critican la apropiación cultural y señalan que lo importante en el encuentro con los saberes y las creaciones ajenas es poder integrar no las formas o el contenido de lo que hace el otro, sino su manera de relacionarse en el proceso creativo. Y es que hablar de la colonialidad de poder desde el privilegio centrándose en la historia del otro sin revisar desde qué lugar, con qué intención y de qué manera se cuenta, degenera en apropiación cultural. Lo que nos lleva directamente a la cuestión de la legitimidad. Cosa que tienen muy clara Azkona Toloza:

LAIDA: En *La caja de Guinea* nosotros nos encontramos con un tema muy grande y al final decidimos que esto no somos nosotros quién tiene que contarlo. Nos dijeron: «bueno, tenéis el privilegio, podéis contarlo»... sí, pero, nosotros hemos podido contarlo hasta aquí. (...)

TXALO: Ahí hay un tema muy delicado y nos lo dijeron así también... Cuando fuimos al territorio mapuche, una de las cosas en las que teníamos mucho interés —Laida venía de la danza— era entender un poco la danza mapuche. En qué consistía la danza, en qué consistía la música, sus ritmos, sus lógicas. Y nos dijeron varias veces: «a vosotros no os tiene que interesar esto».

LAIDA: De hecho, yo nunca me atreví a preguntar, tú ya lo sentías, ¿no?

TXALO: La idea era súper clara: «aquí siempre venís vosotros a interesaros por nuestras danzas y nuestras músicas, y lo único que hacéis es folclorizar un pueblo, y nosotros somos agentes políticos.<sup>15</sup>

Parece evidente que una práctica decolonial realizada desde Europa no puede existir si no hay una revisión del propio privilegio, y eso implica asumir, observar y revisar nuestro lugar en la estructura de poder desigual y nuestra responsabilidad frente a la herida colonial. Y, si bien es cierto que en los últimos años este punto de vista parece abrirse camino en la creación contemporánea catalana, también lo es que, muy probablemente, esto no habría sucedido de no ser por la lucha y la reivindicación de las y los creadores que pertenecen a la diáspora. De hecho, es evidente —los números no engañan— que desde la organización y el surgimiento del Col·lectiu Tinta Negra, así como desde la creación y el funcionamiento de la sala Periferia Cimarronas

15. Entrevista realizada a Laida Azkona y Txalo Toloza el 25 de mayo de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

(cuyo objetivo, no lo olvidemos, es promover la creación, el debate y la organización política de la comunidad afrodescendiente en Barcelona), el número de personas no caucásicas en los espectáculos teatrales catalanes ha incrementado considerablemente. Para un debate más profundo al respecto, recomiendo consultar el trabajo de fin de máster de Adeline Flaun (2021), en el que se analiza detenidamente cómo el activismo del Col·lectiu Tinta Negra ha sido un claro motor para impulsar cambios muy importantes y necesarios en el ámbito de las artes escénicas en Cataluña. De hecho, en los dos últimos años, no solo en los espectáculos que se crean desde modelos híbridos sino también en los que surgen de los centros de poder como la Sala Beckett o TNC, se ha observado un incremento de actrices y actores afrodescendientes en los textos escritos y dirigidos por catalanes, sin que este fuese un rasgo distintivo necesario del personaje, ni el texto abordase una cuestión relacionada con temas como el racismo o la decolonialidad. (Buenos ejemplos serían *Nessun dorma*, de Eu Manzanares o *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, dirigida por Carlota Subirós). Motivo de celebración, sin duda. Aunque parece difícil pensar que esto hubiera sucedido igualmente sin la constante reivindicación, presencia y militancia del colectivo de intérpretes y creadores afrodescendientes.

Por tanto, me atrevo a concluir que, al menos por el momento, la creación decolonial realizada desde Europa solo es posible realmente en modelos de trabajo híbridos, donde el diálogo con el «otro» esté presente desde una voluntad de escucha, aprendizaje y revisión, y donde el creador europeo tenga la madurez, la integridad y la honestidad suficiente para poder asumir su situación de privilegio y estar dispuesto a deconstruirla, repensarla y modificarla. A colocarse, en definitiva, en una situación de incomodidad. Porque, como dice Helena Tornero:

Bienvenida sea la incomodidad, si sirve para avanzar como sociedad. [...] Però és que... aquest és el tema que tenim a Europa, no? Que és com que Europa sembla que és molt guai i, bé, potser ens hem de mirar que les bases sobre les quals s'assenta Europa no totes són tan magnífiques. I això suposa tenir aquesta autocrítica.<sup>16</sup>

Y es que solo desde la autocrítica podremos hablar realmente de algo cercano a la decolonialidad en Europa. El resto será lo que llevamos siglos haciendo: simplemente discurso, *marketing* y autoengaño.



16. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

## Referencias bibliográficas

- BELÉM, Elisa. «Notas sobre o Teatro Brasileiro: uma perspectiva decolonial». *Revista Sala Preta*. 1:1, 2016, p. 121-130.
- BELÉM, Elisa. «Afinal, cómo a crítica decolonial pode servir às artes da cena?». *ILINX – Revista do Lume* núm. 10. UNICAMP, 2017, p. 99-106.
- BISIAUX, Lílã. «Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial». *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 8:4, 2018, p. 644-664.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CROW, Brian; BANFIELD, Chris. *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge (RU): Cambridge University Press, 1996.
- FLAUN, Adeline. «Activismo decolonial en las artes escénicas. Surgimiento, desarrollo y perennidad. El caso Tinta Negra». Trabajo final del máster en Estudios Teatrales del Institut del Teatre, bajo la tutoría de Roberto Fratini, 2021. (Pendiente de edición.)
- GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. *Post-Colonial Drama. Teory, Practice, Politics*. Londres: Routledge, 1996.
- MIGNOLO, Walter. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2018.
- PALERMO, Zulma (ed.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debolsillo Editorial, 2021.