

#22

*KINGDOM:*  
UN TEATRE  
POSTDRAMÀTIC  
POLÍTIC?

Marta Duran Arranz  
*University of Glasgow*



**Resum** || Apropòsit de l'obra teatral *Kingdom* (2018), de l'Agrupación Señor Serrano, repassem la tensió entre la noció de «teatre postdramàtic» de Hans Thies Lehmann i l'actualitat i idoneïtat del teatre polític. Primerament proposem una definició operativa de «teatre polític», tant des de l'eix formal com de contingut, els quals s'interrelacionen dialècticament. El següent apartat defensa la tria d'emmarcar *Kingdom* en el paradigma postdramàtic gràcies a la seva complexitat semiòtica; aquesta secció és seguida per una anàlisi de l'obra. A continuació, identifiquem les connotacions de l'etiqueta de teatre postdramàtic en l'àmbit català actual. A mode de conclusió afirmarem l'existència d'una etiqueta subversiva en l'escena catalana, les «noves tendències», i re-classificarem *Kingdom* sota aquesta.

**Paraules clau** || Agrupación Señor Serrano | *Kingdom* | Teatre postdramàtic | Teatre polític | Noves tendències

**Abstract** || With the theatre play *Kingdom* (2018) by Agrupación Señor Serrano as a starting point, the article will analyse the tension between Hans-Thies Lehmann's term "postdramatic theatre" and the actuality and appropriateness of political theatre. First, it will offer an operational definition of "political theatre," taking into account two axes —form and content—, as well as the dialectical relationship between them. The next section will defend the choice to frame *Kingdom* within the postdramatic paradigm as a result of its semiotic density; this section will be followed by an analysis of the play. Hereafter, the article will identify the connotations of the label "postdramatic theatre" in the current Catalan context. To conclude, the article will argue for the existence of a subversive label in the Catalan scene, the so-called "new tendencies", and for the re-classification of *Kingdom* under it.

**Keywords** || Agrupación Señor Serrano | *Kingdom* | Postdramatic theatre | Political theatre | New tendencies

**Resumen** || A propósito de la obra teatral *Kingdom* (2018), de la Agrupación Señor Serrano, este artículo repasa la tensión entre la noción de «teatro posdramático» de Hans Thies Lehmann y la actualidad e idoneidad del teatro político. En primer lugar, se propone una definición operativa de «teatro político», tanto desde el eje formal como de contenido, los cuales se interrelacionan dialécticamente. El siguiente apartado defiende la elección de enmarcar *Kingdom* en el paradigma posdramático gracias a su complejidad semiótica; esta sección es seguida por un análisis de la obra. A continuación, se identifican las connotaciones de la etiqueta de teatro posdramático en el ámbito catalán actual. A modo de conclusión se argumentará la existencia de una etiqueta subversiva en la escena catalana, la de las «nuevas tendencias», y se reclasificará *Kingdom* bajo esta.

**Palabras clave** || Agrupación Señor Serrano | *Kingdom* | Teatro postdramático | Teatro político | Nuevas tendencias

«New beginnings» in the arts and humanities do not come to life as transformed «objects» of knowledge; they emerge as uncertain, provisional projections that are in the process of establishing the scale of a new paradigm or problematique.  
H. K. Bhabha, «Global Pathways»

... vull anar a nova york com en king kong, vull ser un monstre amb escuma entre els llavis a wall street i anar a nova york, pujar a l'empire state building, prô per l'ascensor.  
M. Besora, *L'espectre electromagnètic*

## NOTES

1 | Quelcom destacable si tenim en compte que el terme «capitalisme» és mencionat de manera explícita només una vegada, en la frase «Bienvenidos a la era del capitalismo Kong» (Señor Serrano, 2018a, 43' 52"; Señor Serrano, 2018b: 11).

2 | Voldríem agrair a la companyia Agrupación Señor Serrano proporcionar-nos el text íntegre de *Kingdom* i una gravació professional d'aquest.

## 1. Introducció

En aquesta monografia reflexionarem sobre els límits del paradigma de «teatre postdramàtic» formulat per Hans-Thies Lehmann a propòsit de l'obra de teatre *Kingdom*, de l'Agrupación Señor Serrano. En específic, volem comprovar fins a quin punt és operativa la teorització de Lehmann en el context del «teatre polític», és a dir, explorar la possibilitat —o impossibilitat— d'un «teatre postdramàtic polític», més específicament, en l'àmbit català.

Afirmar l'afinitat entre *Kingdom* i el concepte de «postdramatic theatre» ens permet emprar un eix de coordenades teòric operatiu i reconegut, a banda de justificar una anàlisi que seria insuficient si es centrés en el text teatral o drama. És per aquesta raó que al llarg de la nostra anàlisi intentarem descriure i analitzar el «text conjunt» [*joint text*] i la «situació teatral» [*theatre situation*] (Lehmann, 2006b: 17). La part central d'aquest estudi consistirà en una anàlisi hermenèutica de la «presentació del capitalisme» a *Kingdom* dels Agrupación Señor Serrano<sup>1</sup>. Hem decidit apostar pel terme de «presentació del capitalisme» en comptes de «representació» en deferència a la concepció postdramàtica de distanciar-se del concepte dramàtic de representació anterior (VV. AA., 2013:11; Batlle, 2011). El material literari a analitzar consistirà tant en el text (Señor Serrano, 2018b) com en l'espectacle gravat el 23 d'octubre de 2018 al Théâtre National Wallonie-Bruxelles durant el *Festival des Libertés* (Señor Serrano, 2018a)<sup>2</sup>. Les escenes que analitzarem amb més deteniment són: «Intro» i «Banana Rap» (l'inici de l'obra) i «Después muerte Kong 33», «Después muerte Kong 76» i «Después muerte Kong 05» (el final de *Kingdom*).

Finalment, i a propòsit de les declaracions de Hans Thies Lehmann sobre la relació entre teatre postdramàtic i allò polític (Lehmann, 2006a; 2006b; 2008, 2012), proposarem la reinscripció de *Kingdom* i la companyia Agrupación Señor Serrano sota la renovadora etiqueta de «noves tendències», una categoria incipient en la teoria però, com la companyia Agrupación Señor Serrano mostrarà, present en la pràctica teatral actual.

## 2. Què entenem per teatre polític?

Primerament, és necessari intentar construir una imatge concisa i clara de què estem parlant quan parlem de «teatre polític» en la nostra anàlisi. Pel que fa a la forma, considerem que de manera genèrica i durant el segle XX s'ha definit com: «[...] un teatro que se autodefine, por una parte, poniéndose abstractamente “a disposición” de la actividad política de “izquierdas” y, de otra, sobre la base de unos contenidos políticos, de un genérico realismo y de una igualmente genérica popularidad/normalidad de lenguaje» (Catri, 1978: 9). En el cas de l'àmbit britànic, per exemple, hi ha un referent genèric clarament delimitat de teatre polític en la forma del «serious drama» (Grochala, 2017: 8 i s., 25-56) o «state-of-the-nation play» (Milling, 2012: 69-73). En la nostra anàlisi considerem important l'estudi de les diverses genealogies i referents possibles del teatre polític —tot i que no ens hi puguem deturar gaire— i quines desviacions o obertures se'n duen a terme. El nostre exercici intentarà expandir aquest gènere en l'espai que *Kingdom* obre, a la pràctica, en el paradigma postdramàtic.

L'altre eix a pensar en el gènere del teatre polític seria el de contingut, que en aquest cas es podria equiparar a la seva funció política. Tot i que no hi hagi un consens tancat sobre el propòsit d'aquest gènere —tot i que es podria fins i tot plantejar si és necessari que en tingui cap—, sí que és possible repassar un seguit de lectures amb el rerefons comú de què el teatre polític està al servei del projecte polític d'esquerres<sup>3</sup> gràcies a la seva funció de desmitologitzar una realitat reificada i capitalista (Catri, 1978: 7 i s.; Grochala, 2017: 221). En la introducció del llibre de Catri, l'autor proposa definir el teatre polític com aquell que permetrà la «superació de la divisió» (Catri, 1978: 16), ja que ha de ser:

aquel teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que, en la sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida (Catri, 1978: 7 i s.).

Una altra autora que defensa el teatre polític compromès com inherentment d'esquerres i amb una funció definida és Janelle Reinelt a *After Brecht: British Epic Theater* (Reinelt, 1996), on articula:

Leftist theater —indeed, all politically committed theater— must represent the possibility for change. In order to do so it must represent the particularities of the situation in time and space, the power dynamics operating in and on this situation, and the ideological formations that govern the field of discourse. [...] Only through representing the fiction-in-process, in other words, alienating the natural, can interested parties hope to open a space for actual change (Reinelt, 1996: 10).

---

### NOTES

3 | Un defensor clar de què el teatre polític és essencialment d'esquerres seria Massimo Catri (Catri, 1978: 7-9), i l'autora Sarah Grochala que ens adverteix de com en el context anglès aquesta idea és ben present encara: «The idea that political drama is always left-wing drama, as I will argue in the first chapter of this book, has a basis in the origins of the dramaturgical structures that are commonly identified with the idea of a political play in Britain. It is not a universal truth» (Grochala, 2017: 8).

Aquesta funció del teatre polític —presumiblement d'esquerres— de desmitologitzar proposa una interdependència entre projecte polític, canvi, i presència d'un (nou) subjecte<sup>4</sup>. La relació interdependent és present també en la definició de teatre polític de Grochala, teòrica referent per a nosaltres pel fet que el seu estudi es centra en el teatre polític contemporani, i la qual considera que:

For me, a political play is not necessarily a play that addresses a political issue; rather, it is a play that opens the audience's eyes to how the world could be different. Concrete shifts in the political nature of society involve a shift in the social structures that underlie it—for example, from liberalism to socialism to neo-liberalism. In order to create political change, the social subject needs to be able to imagine how their social reality could be structured differently (Grochala, 2017: 22).

El nostre objectiu en treballar amb una definició del gènere del teatre polític definida a partir dels criteris abans mencionats forma i contingut interdependents— és establir una base amb la qual poder treballar el nucli dur d'aquest treball: pensar la idoneïtat d'aplicar el concepte de «teatre polític» a l'obra llegida en clau postdramàtica *Kingdom* i quines definicions tensa aquesta decisió. Així doncs, considerarem el teatre polític com un gènere lligat a una genealogia marcada per un referent estètic comú —per exemple en Regne Unit el «serious drama» i la «state-of-the-nation play»—, i com aquell conjunt de propostes teatrals que intenten modificar i moure a l'espectador en pro d'una acció més enllà del propi teatre.

### 3. *Kingdom*: una lectura postdramàtica

Voldríem començar aquesta anàlisi fent un aclariment terminològic i contextual sobre el sintagma «teatre postdramàtic» en el context català. Primerament, remarcar que tot i l'absència d'una traducció al català del llibre de Lehmann, el terme «postdramatic theatre» a Catalunya ha tingut una gran repercussió (Batlle, Gallén i Güell, 2016: 9; Feldman, 2010: 41). En el context català, s'associa aquesta etiqueta amb un corrent dramàtic iniciat als anys noranta, i s'han emprat etiquetes «nostrades» per denominar-lo com ara la de «dramatúrgia no textual o multidisciplinària» (Gallén, 2016: 159), «poètica de la sostracció» (Gallén, 2016: 160) «dramatúrgia relativa» (Foguet, 2013: 123), i «dramatúrgia *formulària*» (citada a Foguet, 2013: 123).

En el nostre estudi ens desmarcarem d'aquest recorregut i proposarem tornar a l'arrel del paradigma que obre el «postdramatic theatre» en pro de les obertures i diversificacions estètiques dels autors contemporanis, en específic la companyia Agrupación Señor Serrano. Connectem estèticament *Kingdom* amb el «teatre

## NOTES

4 | Aquesta manera d'entendre la funció del teatre s'apropa a com Peter Szondi, teòric referent en l'hermenèutica marxista, connecta dialècticament a *Teoria del drama modern* (Szondi, 1988: 13 i 121) les diferents formes del drama amb els nous individus i societats a què ha de respondre.



postdramàtic» de Hans-Thies Lehman gràcies a la capacitat del paradigma postdramàtic de desprestigiar l'autoritat del text dramàtic (Lehmann, 2006b: 27; Barnett, 2008: 14, 22) i del pes de la *performance* que es recupera —en paraules de Lehmann:

[...] that postdramatic theatre *is not simply a new kind of text of staging* — and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theater upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information (Lehmann, 2006b, 85).

Contextualitzar l'obra analitzada en el paradigma postdramàtic també ens ajuda a aproximar-nos a una obra contemporània que reivindica una nova manera d'apropar-se al signe teatral (Lehmann, 2006b: 85) i ens ajuda a assumir un paradigma de lectura adequat per a una obra tan densa semiòticament<sup>5</sup>. Prèviament aquesta companyia ha sigut situada sota l'etiqueta de «dramatúrgia plàstica i de la imatge»<sup>6</sup> (Massip, 2013: 226ss.), remarcant la importància dels objectes i la seva interacció com a eix central de les produccions; a banda, també és necessari incloure en la nostra anàlisi com la mateixa companyia parla d'un procés que treballa a partir de la imatge (Señor Serrano, Entrevista: 1) i de la densitat i acumulació de capes de significat en els seus projectes: «Vamos acumulando capas de significado, las mezclamos, establecemos conexiones entre ellas y al final nace un engendro multiforme, de mil caras, un puzzle de significados y significantes» (Señor Serrano, Entrevista: 1). Per tant, no ens podem enfrontar a l'obra *de Kingdom* com a text dramàtic on podríem dedicar-nos a desgranar el diàleg, la falla, la mimesi o els personatges<sup>7</sup>.

Per començar aquesta anàlisi, voldríem parlar de la introducció de *Kingdom* (Señor Serrano, 2018a: 0' 25"-4'; Señor Serrano, 2018b: 1). Aquesta comença amb tots els *performers*<sup>8</sup> dalt de l'escenari, enfilats darrere de grans taules amb objectes variats a sobre. Observen directament al públic, intentant empatitzar amb aquest —llenguatge corporal relaxat i neutre, expressió facial conciliadora—; és en aquell moment quan el *performer* Pablo comença el discurs introductor. En un to amical, aquest *performer* ens descriu una situació actual de progrés «En todas las dimensiones clave del desarrollo material humano» (2018b: 1), el qual és embromat per un catastrofisme exagerat (2018b: 1). A continuació, es dona la primera mostra d'implicació del públic: riure davant l'afirmació «Porque a pesar de todo, este mundo, nuestro mundo, sigue progresando, y cada día es un poco mejor. Cada día, un poco mejor. Estamos bien» (2018b: 3' i s.). És destacable la manera com aquest discurs introductor assenyalava l'aporia que aquesta obra pretén visibilitzar, a saber: el capitalisme com a sistema vàlid i viable ideològicament,

## NOTES

5 | És pel pes de la semiosi en l'obra dels Agrupación Señor Serrano que hem decidit no adscriure'ns al marc teòric de «performance» que defensa Erica Fischer-Lichte, entre d'altres a *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008). En aquest marc teòric, el qual té punts de contacte amb el model postdramàtic, es desacredita completament l'hermenèutica i la semiòtica com a eines d'anàlisi vàlides per a la *performance*, ja que la performance aniria lligada a la creació i transmissió d'un «efecte» i no pas d'un «missatge» (Fischer-Lichte, 2008: 158ss.).

6 | En l'anàlisi de Francesc Massip (2013) qui sí és lligat al concepte de «teatre postdramàtic» (en referència a Feldman) a través de l'etiqueta de «teatre de la irritació» són artistes com ara Roger Bernat, i el projecte de Carnicería Teatro de Rodrigo García a Madrid (Massip, 2013: 235, 248s.).

7 | Hem emprat la referència d'aquells elements vitals del «drama» com a «bell animal» entren en crisi al segle XX segons Sarrazac, un dels teòrics referents a defensar la subsistència del «drama» avui dia. Vegeu, Sarrazac, J.-P. (ed.) (2009).

8 | Voldríem aclarir les raons per les que hem decidit emprar el terme «performer» i no «personatge» o «actor». Una primera seria la dificultat de titllar els *performers* dalt de l'escena amb algun nom estable per la coexistència entre Pablo-actor i Keith-personatge. Aquesta coexistència és dificultada per la interactivitat entre tots els participants dalt de l'escenari i la inexistència de qualsevol frontera o impediment per a la seva coexistència. I, seguint el règim postdramàtic, podem

material i econòmica. El mèrit d'aquest moment és establir l'eix de coordenades conceptual «progrés-capitalisme» i, a través d'un exercici empàtic amb el públic —«Estamos bien»— permetre que aquest comenci a tenir l'espai per aprofundir en la sospita ideològica sobre al capitalisme. La manera com s'intercala aquest «Estamos bien» amb el sintagma «King Kong» (2018b: 3' 22" i s.) permet dirigir al públic cap a la intuïció de una connexió profunda i estable entre l'optimisme capitalista i el referent *pop* del simi gegant —connexió que travessarà tota l'obra i permetrà explorar noves i estimulants associacions entre capitalisme, poder, progrés i virilitat.



1. Fotografia de l'escena «Banana Rap» (©Vicenç Viaplana).

A continuació es duu a terme el *Banana Rap* (2018a: 4'-11' 10"; 2018b: 1-4;), el referent cultural més proper del qual és el *Gènesi* cristià —el rap comença citant explícitament el *Gènesi*, capítol 2, vv. 15-17 (2018b: 2)—. Tot seguit assistim a un desplegament de signes sobre l'escenari, de «dramatúrgia visual» (Lehmann, 2006b: 93) basada en el contrast i el diàleg que mantenen les imatges projectades a la pantalla del fons —objectes interactuant manipulats en directe per *performers*—, els jocs de càmera —que permeten desdoblar i redoblar les accions (Lehmann, 2006b: 10): presència dalt de l'escenari, virtualitat a la pantalla i la possibilitat d'un meta-diàleg entre aquestes— i la musicalització —interpretada en directe. Aquesta manera de representar serà la principal al llarg de l'obra, i podríem considerar que pertany al règim de «el post-dramàtic». Des d'un punt de vista hermenèutic, podem considerar que és destacable com a *Kingdom* es materialitzen els dispositius; allargassant la metàfora, podem veure una coincidència entre forma i contingut on el gest desfetitxador —«mostrar el capitalisme»— és corporeitzat, teatralitzat —«mostrar com es genera el “mostrar el capitalisme”»—. Un dels principals materials en aquesta escena són objectes pertanyents a una cultura *pop* anglosaxona i globalitzada, els quals

considerar que l'ús de la càmera dalt de l'escenari provoca, tal i com considera Lehmann, que els mitjans electrònics disroptin, fragmentin i infringeixin el text dramàtic i els cossos dels personatges (Lehmann, 2006b: 10). Aquest fenomen de desestabilització dels subjectes en la *performance* és anomenat per Fischer-Lichte «perceptive multistability» (Fischer-Lichte, 2008: 89). Com a darrera consideració, aquesta manera és tal com consta en la pàgina web del teatre que va acollir l'estrena de l'espectacle –Teatre Lliure. Kingdom (2017). Consultat a <<https://www.teatreliure.com/ca/programacio/tots-els-espectacles/kingdom>>, [28/11/2019].

generen tensions amb el discurs cantat o enunciat al mateix temps. Un seguit d'exemples serien la tensió Gènesi bíblic/*Genesis* grup musical (2018b: 05' 58") i els múltiples anuncis publicitaris (2018b: 06' 08", 06' 30", 08' 42", 9' 40"); aquest segon exemple, en el seu context, genera l'associació de publicitat-desig-passat mític. És a dir, la publicitat naturalitzada i essencialitzada. El mostrar la materialitat del capitalisme mitjançant aquests mecanismes escènics és una bona mostra de com *Kingdom* intenta presentar el capitalisme per a l'espectador.

Per acabar l'anàlisi d'aquest rap, voldríem destacar un dels trets específics de l'escena, que és la dimensió historitzadora de l'origen del concepte de «la poma com el fruit bíblic del bé i del mal». Sota la premissa de «Dejad de lado vuestros prejuicios,/ abrid la mente a la verdad» (2018b: 3) assistim a un rap herètic i iconoclasta. En aquest, s'hi proposen errors en l'exegesi de la Bíblia des del punt de vista històric, biològic i geogràfic —l'ambigüitat de *mali*, «mal/poma» (2018b: 2) i el fet que si el Paradís es situa a l'Èufrates és impossible que hi creixessin pomers però sí plataners (2018b: 3)— i s'hi afegeix l'anècdota del nom científic del plàtan —*Musa paradisíaca*— i el fet que en l'Alcorà s'hi afirmi la presència de plataners (2018b: 3). Per tant, reescriptura del passat mític altra vegada: allò que va marcar l'origen de l'ésser humà va ser el plàtan (2018b: 4); fruita que serà investida de significacions al llarg de tota l'obra —una de les quals serà la de la seva equivalència al capitalisme. D'aquesta manera, podem considerar que la introducció de *Kingdom* s'ha dedicat a marcar un to de revelació i accés a la veritat a través de l'acumulació i densitat dels signes: estem bé, el capitalisme està bé.

En el darrer fragment de l'obra s'hi explora el concepte de «crisi econòmica en el capitalisme» —la qual és naturalitzada, racionalitzada i considerada inici de la següent fase o cicle en la teoria econòmica capitalista— i com és presentada en *Kingdom*. Les escenes que analitzarem corresponen als darrers catorze minuts de l'obra i són: «Después muerte Kong 33» (2018a: 48' 18"-49' 06"; 2018b: 12-13), «Después muerte Kong 76» (2018a: 51'- 51' 16"; 2018b: 13) i «Después muerte Kong 05» (2018a: 53' 05"-61' 54"; 2018b: 13-14). Per analitzar aquesta seqüència, emprarem el model teòric que presenta Paul Mason a *Postcapitalismo: hacia un nuevo futuro* (Mason, 2016), i més específicament, en la seva explicació del model teòric de les onades de Kondratiev (Mason, 2016: 65 i s., 82 i s.)<sup>9</sup>. Per exemple, la línia argumental de Minor Cooper Keith correspondria al de la segona onada —ca. 1850-1896 i amb el punt d'inflexió el 1873—, el qual és un període econòmic fortament marcat per la creació dels monopolis i de l'expansió de noves infraestructures i tecnologies com ara el ferrocarril o el telègraf (2016: 114 i s.; 2018b: 15). És la possibilitat de racionalitzar i naturalitzar la crisi la que permet cinismes tals com considerar la

## NOTES

9 | En aquest model teòric, el qual Mason simplifica i readapta per entendre la crisi del 2008 (Mason, 2016: 112), es considera que tots els cicles capitalistes tenen la mateixa estructura (2016: 112 i s.): acumulació de capital en el sistema financer i desplegament de noves tecnologies, període de creixement i de «competència col·laborativa» i pau social, augment de la productivitat i substitució de la mà d'obra per maquinària, estancament de la riquesa i «punt de ruptura» traumàtic, intent d'adaptació i d'evitar els perjudicis de les breus recessions, fracàs i pànic —«Caen los precios. Al pánico le sigue la depresión. Comienza entonces una búsqueda de nuevas tecnologías, modelos de negocio y nuevas fuentes de dinero más radicales. Se inestabilizan las estructuras de poder global» (Mason, 2016: 114).



crisi del 2008 com un «experimento fallido» (2016: 112). La posada en escena del darrer fragment de l'obra que analitzarem situa en primer pla aquesta idea, la de «Las crisis no son un fallo, son parte del juego» (2018a: 48' 50"s.; 2018b: 12).



2.El *performer* Diego/Minor Cooper Keith se'ns presenta duplicat en el joc entre pantalla i presència.

Els cicles continus d'apogeu i crisi en *Kingdom* són presentats durant l'última part de l'obra, a partir de «Después muerte Kong 33» (2018b: ca. 48') fins al final apoteòsic. Aquest fragment comença amb en Pablo, sense samarreta, constatant la fase descendent del cicle —«Kong cayó y con él todos nuestros sueños de recuperación» (2018b: 12). El punt d'inflexió, que permet una distància crítica i connecta altra vegada amb el discurs desmitificador de l'obra, és aquest «No» d'en Pablo (2018b: 48' 43"). Mirada al terra, intent de contenir el riure, torna a mirar el públic amb gest despreocupat i amb un somriure irònic als llavis ens ho confirma en un discurs carismàtic: «Kong puede caer, pero no puede morir./ Esa es la clave./ Las crisis no son un fallo, son parte del juego./ Y Kong se fortalece con cada crisis./ Sí se puede./ Yes we can./ Estamos bien.» (2018b: 12). En acabar aquest discurs, dona entrada a una fórmula abans emprada: música en directe i una dramaturgia visual articulada pel joc entre objectes, càmera i la pantalla del fons. El *performer* Pablo serà la veu del discurs conductor d'aquesta escena, la qual segueix l'esquema d'escenificació del furor, crisi presentada i justificació o racionalització de la crisi (seguida de l'entusiasme que inicia el següent cicle) fins al final climàctic.

A continuació destacarem alguns signes dalt de l'escenari que enriqueixen i aprofundeixen aquesta presentació de la crisi capitalista. Primerament, voldríem analitzar algunes de les idees principals del

discurs d'en Pablo. La idea que connecta el seu discurs i defineix el to celebrador del seu discurs és la del «Estamos bien» que acaba derivant, perversament, en el «No hay alternativa» —aquest pas ideològic és representat en el discurs de «Después muerte Kong 76»: «A ver, que no hay alternativa. Y ya está./ Y no pasa nada./ No hay alternativa./ ¡Estamos bien!» (2018a: 51'- 51' 16"; 2018b: 13). I el pas següent, la ferida que es furga, és la complicitat dels espectadors i dels propis intèrprets en aquesta «fi de l'alternativa» que es proclama i es celebra. Pel que fa a la primera part —els espectadors com engranatges del sistema capitalista—, podem detectar-la quan es constata que la renúncia a l'estatut de «consumidor» no és ni possible ni desitjable per part de l'espectador:

El plátano no le dice que no a ningún consumidor./ ¡Dejemos de lloriquear y celebrémoslo!/ ¡No hay alternativa!/ ¿Vamos a renunciar a los plátanos?/ Ahora mismo. Te quedas sin plátanos./ ¡No, claro que no!/ Estamos bien./ ¡Plátanos para todos! (2018b: 14).

A continuació, en Pablo duu a terme una llarga declamació del producte-plátan (2018b: 53' 45"-55' 15") que acaba en l'exhilarant «¡Plátanos!, ¡plátanos!, ¡plátanos!» (2018b: 55' 16" i s.). En aquesta declamació, on parataxi i personalització es donen la mà; i en la hipèrbole i l'èmfasi d'en Pablo fluctuem entre la cooptació capitalista —la idea de «¡Plátanos para todos!» la veiem per exemple en: el rentat d'imatge rosa als «plátanos queer», «plátanos gays» i «plátanos trans»; negociació de la lluita de classes i desactivació de l'anti-capitalisme amb la coexistència dels productes «plátanos autónomos», «plátanos proletarios», «plátanos antisistema», «plátanos radicales», «plátanos *first class*»; i el rentat d'imatge verd a «plátanos rústicos», «plátanos veganos», «slow food plátanos», «plátanos híbridos», «plátanos *save the oceans*», «plátanos eléctricos» —i la re-activació política a través de la demostració i desmitificació que és una constant en aquesta obra. Pel que fa a la complicitat dels propis *performers* i de l'obra amb el capitalisme és ben clar en el moment en què els mateixos *performers* i la producció de l'obra *Kingdom* són productes d'Amazon (2018b: 56' 30" i s.) i, fins i tot, productes que se suposa que serien la resistència de la lògica capitalista, com ara el llibre de *Capitalist Realism* de Mark Fisher, són un producte més en el gegant *online*.

Si a l'anàlisi d'aquesta escena hi afegim la dimensió semiòtica de les dramatúrgies visual i sonora, que coexisteixen amb el discurs d'en Pablo, veiem com es problematitza i aprofundeix la qüestió de la (re)presentabilitat del capitalisme. Per una banda, gairebé la més obvia, el referent de King Kong —tant a nivell sonor com visual, en referència a les múltiples reencarnacions en la cultura pop d'aquest, que ens recorden la ciclicitat del capitalisme que abans hem comentat—. Un altre estímul important per a la nostra lectura és la

co-presència d'elements publicitaris, culturals, polítics i econòmics a la pantalla. És destacable que aquesta coexistència està fortament vinculada a l'ús del guardó «Persona de l'Any de la Revista *Time*». Aquesta tria ens permet veure un profund entrelligament entre la cultura capitalista i el subjecte que promou —l'individu liberal que hem anotat abans, l'emprenedor; que és un individu que ha acabat degenerant en el «consumidor lliure», i a qui en Pablo es dirigeix durant la declamació sobre els plàtans que hem analitzat abans. Finalment, la densitat de signes dalt de l'escenari deriva a una *haka* final que ens ha de donar la clau de quina és la proposta o apertura que *Kingdom* ofereix a l'espectador.



3. Fotografia de la *haka* (©Vicenç Viaplana).

Podem afirmar que el fragment final de *Kingdom* correspon a una *haka*, si la definim com «un grup de *performers* sincronitzats emprant càntics, estampar els peus contra el terra, donar plantofades a les cuixes, expressions facials i gestualitat agressiva»<sup>10</sup>. Aquesta *haka* és iniciada per en Keith (2018b: 57' 21"- fi) i seguida pels figurants que han entrat en escena i que es caracteritzen per anar sense samarreta i correspondre a l'arquetip de home musculat i masculí —com ja han dit a l'obra, «muy, muy macho». La música cada vegada és més forta, envolvent i *techno*, i la resta de *performers* s'hi uneixen; la pantalla emmudeix i l'espectacle es centra en uns cossos sobre l'escenari il·luminats zenitalment amb una llum dura que acaba derivant fins a ser estroboscòpica. La densitat de signes dalt de l'escenari és tal que el codi es perd per part de l'espectador, que assisteix a un espectacle d'energia que es viu com a primigènia, hipnòtica i nauseabunda a parts iguals. L'entusiasme va *in crescendo* fins que s'esgota l'obra amb la seva fi. Però, incapaços que som de transmetre o definir què aporta aquesta darrera *haka* per la seva representació afàsica fins a l'aplaudiment del públic, voldríem parlar de l'espectre que es genera al fons de tot de l'escenari, a la pantalla

## NOTES

10 | Paràfrasi extreta de SALEM PRESS ENCYCLOPEDIA (2018): «Haka», <<http://search.ebscohost.com/sire.ub.edu/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=87323463&lang=es&site=eds-live>>.

que ja no emet res i ens ha servit de contrapunt discursiu durant tota l'obra. Aquest espectre, també hipnòtic perquè es forma per les ombres dels *performers* i figurants, sembla parlar-nos de la dimensió espectral, discursiva o ideològica<sup>11</sup>. Un espectre que ens amenaça i que, durant una hora dalt de l'escenari, *Kingdom* i la Agrupación Señor Serrano han intentat captar per a l'acció —esperem que política, esperem que real— de l'espectador.

Com es pot constatar després d'aquesta anàlisi de *Kingdom*, el nucli conceptual de l'obra és el de la «presentabilitat del capitalisme» —si la pensem en els termes postdramàtics en què es renuncia a la re-presentació. Aquest problema ja és present també en l'autor paradigmàtic del teatre polític, Bertolt Brecht (Reinelt, 1996: 1 i s.), del qual es comenta a *Postdramatic Theatre and the Political*:

There is a clear parallel here with Brecht's well-known scepticism, expressed in the *Dreigroschenprozeß*, about our ability to coherently make sense of complex interrelations of advanced capitalism via the techniques of conventionally "mimetic" representation. The difference is that Brecht thinks that these difficulties do not absolve art of the challenge to make these interconnections more comprehensible that they are in our immediate everyday experience, which he thinks epic theatre can achieve by adopting more complex representational strategies (VV. AA., 2013: 17).

Com es pot denotar del fragment següent —quan es parla de com Brecht considera que la dificultat no absoll l'art de l'intent de representar el capitalisme— Lehmann, en el seu plantejament teòric, considera que seguir el teatre brechtian per parlar del neoliberalisme està antiquat precisament per la incapacitat actual de «agència» política o econòmica dels individus. Més específicament, parla d'anacronisme: «[...] the extent to which we can or cannot comprehend and *intervene* in the social, political, and economic order. In these terms representing reality in terms of traditionally dramatic personalised protagonists and antagonists is clearly anachronistic» (VAA, 2013: 17 i s.). Deixem aquesta qüestió pendent de tancar a les conclusions, però com es pot intuir, qualificar una obra de postdramàtica i política implica qüestionar o redefinir què considerem que és teatre polític i postdramàtic.

#### 4. Conclusió: El teatre postdramàtic i «allò polític»<sup>12</sup>

Finalment i a mode de conclusió, reflexionarem sobre la relació entre teatre polític i teatre postdramàtic a partir de *Kingdom* i la seva aposta per presentar del capitalisme. Pel que fa a la relació entre teatre postdramàtic i teatre polític, podríem resumir-ho afirmant que Lehmann participa d'una visió que ha arribat a ser titllada d'anti-política (Reinelt, 2015: 242). Lehmann parteix del diagnòstic de

#### NOTES

11 | L'adjectiu és difícil de concretar, entre d'altres raons perquè partim d'un terme que és difícil de delimitar, tot allò que té a veure amb la «ideologia». Proposem la lectura del capítol introductori a *La novela de la no-ideología* per l'habilitat de l'autor de delimitar les diferents definicions i imaginaris que es convoquen al parlar de poder, discurs i ideologia. Vegeu, «Introducció» (Becerra Mayor, 2013: 9-41).

12 | Referència al llibre *Postdramatic Theatre and the Political* (VV.AA., 2013). Hem decidit apostar per la traducció de «the political» per «allò polític» per remarcar la omnipresència de la dimensió política i per desvincular la nostra traducció de la política més institucionalitzada, a falta d'una traducció més encertada.



que les condicions de la societat de la informació contemporània transforma radicalment la dimensió política del teatre (Lehmann, 2006b: 177 i s.) i que allò que pot polititzar altra vegada el teatre és el «mode de representació»<sup>13</sup> (Lehmann, 2006b: 178) i la percepció que genera en l'espectador (Lehmann, 2006b: 184) —de tal manera que es pot parlar de «politics of perception» (Lehmann, 2006b: 184) les quals anirien lligades a una «aesthetic of responsibility (or response-ability)» (Lehmann, 2006b: 185 i s.). Lehmann rebutja explícitament el teatre (postdramàtic, s'entén) com a mitjà per transmetre la ideologia i, fins i tot, considera que comunicar qualsevol missatge ideològic és desactivar-ne les seves possibilitats (Lehmann, 2006a).

Si tenim en compte la tesi del nostre treball —la pertinença de *Kingdom* al paradigma postdramàtic i al polític— podem afirmar que la concepció del teatre postdramàtic com essencialment o definitòriament a-polític es problematitza. Aquesta percepció i aprofundiment de la possibilitat del teatre postdramàtic polític ha estat ratificada per obres com ara *Postdramatic Theatre and the Political* (VV. AA., 2013) i declaracions més recents de Lehmann, com ara «Some notes on postdramatic theatre, a decade later» (Lehmann, 2011). En aquest darrer text, Lehmann parla d'un impuls per «re-open the dialogue between theatre and society by taking up more directly political and social issues» i planteja que «Theatre definitely felt and feels a need to deal more directly with political issues, even if there are no solutions or perspectives to offer» (Lehmann, 2011: 332). Lehmann afirma també que era comuna en el teatre postdramàtic del bell principi del segle XXI una certa desafecció respecte el polític, respecte el diàleg entre teatre i societat, en pro de l'experimentació artística (Lehmann, 2011: 334), desafecció que Francesc Foguet i Enric Gallén detecten en el tractament del teatre postdramàtic per part dels crítics i acadèmics catalans (Foguet, 2013: 123; Gallén, 2016: 170).

Voldríem reafirmar l'èxit de *Kingdom* en la seva capacitat de presentar el capitalisme sota l'ala dels paradigmes postdramàtic i polític, de tal manera que sense adscriure's a una concepció del teatre polític en un sentit més clàssic —podríem pensar en el teatre polític formulat per teòrics com ara Castri, com abans hem vist— l'obra dels Señor Serrano és una mostra de l'acompliment d'una de les fites o virtuts que proposa Lehmann del seu concepte de teatre postdramàtic:

there is one thing theatre can do: artistically deconstruct the space of political discourse as such —in as much as the latter erects a thesis, opinion, order, law and organically conceived wholeness of the political body— and to show its latently authoritarian constitution. This happens through the dismantling of discursive certainties of the political, the unmasking of rhetoric, the opening of the field of a non-thetical presentation [...] (Lehmann, 2006b: 177).

## NOTES

13 | Aquesta seria una de les possibles definicions de Grochala (Grochala, 2017): «For me, a political play is not necessarily a play that addresses a political issue; rather, it is a play that opens the audience's eyes to how the world could be different. Concrete shifts in the political nature of society involve a shift in the social structures that underlie it—for example, from liberalism to socialism to neo-liberalism. In order to create political change, the social subject needs to be able to imagine how their social reality could be structured differently» (Grochala, 2017: 22).

Considerem productiu, doncs, llegir obres on el teatre polític i el teatre postdramàtic conflueixen (VV. AA., 2013: 1 i s.), tot i que aquesta unió precisament desmunti les concepcions prèvies d'ambdós gèneres, «given that its modes of political engagement are significantly different to what has previously been considered “political theatre”» (VV. AA., 2013: 1). Com apunten els editors d'aquest llibre, els darrers anys han succeït esdeveniments que exigeixen un teatre políticament implicat, com ara la darrera crisi econòmica iniciada el 2008 (Lehmann, 2011: 334; VV. AA., 2013: 2) —crisi que *Kingdom* presenta en la seva darrera escena, tal i com hem vist en el segon punt d'aquesta anàlisi.

Podríem pensar que la motivació de Lehmann en denegar l'estatut polític d'obres com ara *Kingdom* rauria en el perill d'una obsessió pel contingut que oblida la forma que ell mateix declara: «[...] understandable as the desire to *thematize* social and political issues may be, we must not forget that the truly social dimension of art is the *form*, as the young Georg Lukács observed”» (Lehmann, 2011: 335). Considerem que és metodològicament necessària una anàlisi dialèctica que contempli tant les possibilitats formals com de contingut. Entre d'altres raons, proposem un enfocament que actua com a resposta a una corrent de pensament en l'àmbit acadèmic dels estudis teatrals i escènics actuals que podríem associar al pensament neoliberal (Reinelt, 2015: 236) i que considera que l'única via que el teatre té de retenir el seu impacte polític és a través de la renúncia dels artistes a qualsevol pretensió d'efecte sociopolític i una forta aposta per la forma (Tomlin, 2016: 1; Ridout, 2009: 49 i 70). A tall d'exemple, autors com ara Nicolas Ridout (e.g. *Theatre & Ethics*, 2009) i Alan Read (e.g. *Theatre & Politics*, 2009).

Voldríem acabar remarcant la necessitat i la urgència en l'exercici crític de mostrar les genealogies, herències i condicions materials i crítiques que envolten el concepte de «teatre polític» i «teatre postdramàtic» —i l'estudi i aprofundiment d'una intersecció o capgirament que s'ha anomenat de diverses maneres: «noves tendències» (festival TNT), «noves dramatúrgies» (L'Antic Teatre), «artes vivas» (Garín, 2018)<sup>14</sup> i «artes raras» (Ramos, 2017). És en aquesta heterogènia categoria que voldríem re-inscriure la companyia Agrupación Señor Serrano, moviment que també fa Garín (Garín, 2018: 19). En el nostre anàlisi hem desgranat la qualitat subversiva de *Kingdom* i la seva capacitat de desarmar la rigidesa de la teoria teatral actual en l'àmbit català. Voldríem citar una antiga demanda d'en Francesc Foguet d'uns estudis teatrals catalans que no defugin la dimensió política de tot plegat ja que considerem que, si haguéssim de fer una reflexió «una dècada després» tal i com fa Lehmann (2011), aquestes preguntes encara no s'han afrontat:

## NOTES

14 | Voldríem citar un extracte de Festivalde lahoja que Garín empra com una definició referent de les «artes vivas» en l'àmbit espanyol: «[...] la categoría que se deriva de múltiples combinaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, el cine, la arquitectura, el diseño, la antropología, la literatura y la filosofía, entre otras, y a aquellas que tienen como elemento primordial el 'cuerpo social' que producen actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura, las performances, las teatralidades, formaciones de arte, u otras expresiones que generalmente dibujan y desdibujan, dicen y contradicen, afirman e interrogan los paradigmas y diferencias tradicionales, que transmiten, reciclan, problematizan, traducen información en experiencias poéticas y acontecimientos estéticos y que re-inventan y re-definen permanentemente el campo de las artes vivas; en este campo, la producción de objetos son de tipo tácticos, táctiles, testimoniales, conductores de afectos y traductores de experiencia» (citat a Garín, 2018: 4s.).

[...] l'etern debat entre el contingut i la forma amb les derivacions ideològiques que calgui. I en calen. Quin tipus de «formes teatrals» convenen més al poder? Quins models són promoguts des d'instàncies públiques o privades? Quines temàtiques són considerades tabú o, ben al contrari, mistificades com a esquer comercial? Quines estètiques són més asèptiques? Per què? A qui beneficien? (Foguet, 2003: 33).

---

## Bibliografia citada

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, «Entrevista», Companyia, 1-3, <<https://www.srserrano.com/ca/press/>>, [25/11/2019].
- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO (2018a): *Kingdom // Full show* [arxiu de video]. (Material inèdit.)
- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO (2018b): *Textos Kingdom ESP noviembre 18*. (Text inèdit.)
- BARNETT, D. (2008): «When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts», *New Theatre Quarterly*, vol. 24, 1, 14-23.
- BATLLE, C. (2008): «La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l'anàlisi i la creació)», *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, 33-34, 13-35.
- BATLLE, C. (2011): «La "reconquesta del real" en l'escriptura dramàtica contemporània», *Revista Pausa*, 33, <<http://www.revistapausa.cat/la-reconquesta-del-real-en-lescriptura-dramatica-contemporania/>>, [20/06/2019].
- BATLLE, C. (2014): «Faules sobre el compromís i la contemporaneïtat de l'artista», *Revista Pausa*, 36, <<http://www.revistapausa.cat/faules-sobre-el-compromis-i-la-contemporaneitat-de-lartista/>>, [20/06/2019].
- BATLLE, C. (2016): «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució» a Güell, M., Batlle, C., i Gallén, E. (eds.), *Drama contemporani: renaixença o extinció?. Actes del Col·loqui Internacional a la Universitat Paris-Sorbonne (12-14 d'octubre del 2015)*, Lleida, Barcelona i París: Punctum, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra i Universitat Paris-Sorbonne, 45-66.
- BATLLE, C.; GALLÉN, E.; i GÜELL, M. (2016): «Presentació» a Güell, M.; Batlle, C.; i Gallén, E. (eds.), *Drama contemporani: renaixença o extinció?. Actes del Col·loqui Internacional a la Universitat Paris-Sorbonne (12-14 d'octubre del 2015)*, Lleida, Barcelona i París: Punctum, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra i Universitat Paris-Sorbonne, 9-11.
- BECERRA MAYOR, D. (2013): «Introducció» a Becerra Mayor, D., *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid: Tierradenadie Ediciones, 9-41.
- CASTRI, M. (1978): *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid: Akal.
- FELDMAN, S. (2010): «El perfil postdramàtic del teatre català», *Pygmalión*, 1, 39-50.
- FELDMAN, S. (2011): *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona: L'Avenç.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Nova York: Routledge.
- FOGUET, F. (2003): «La dramaturgia catalana: reserva integral zoològica?», *Panorama crític de la dramaturgia catalana viva*, 1r, <<https://ddd.uab.cat/record/102659>>, [28/11/2019].
- FOGUET, F. (2013): «La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica» a Bacardí T. M.; Foguet, F.; i Gallén, E. (coords.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans i Universitat Autònoma de Barcelona, 121-132.
- GALLÉN, E. (2016): «Dramaturgia catalana actual: un balanç provisional» a Güell, M.; Batlle, C.; i Gallén, E. (eds.), *Drama contemporani: renaixença o extinció?. Actes del Col·loqui Internacional a la Universitat Paris-Sorbonne (12-14 d'octubre del 2015)*, Lleida, Barcelona i París: Punctum, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra i Universitat Paris-Sorbonne, 159-174.
- GARÍN MARTÍNEZ, I. (2018a): «Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos», *Estudis Escènics*, 43, 68-92.
- GROCHALA, S. (2017): *The Contemporary Political Play: Rethinking Dramaturgical Structure*, Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- LEHMANN, H.-T. (2006a): «Ideologia i teatre postdramàtic», *Revista Pausa*, 25, <<http://www.revistapausa.cat/ideologia-i-teatre-postdramatic/>>, [20/06/2019].
- LEHMANN, H.-T. (2006b): *Postdramatic Theatre*. Cambridge: Routledge.
- LEHMANN, H.-T. (2008): «Preguntas a Lehmann», Entrevistat per Diana González. *Revista Pausa*, 29, <<http://www.revistapausa.cat/preguntas-a-lehmann/>>, [28/11/2019].
- LEHMANN, H.-T. (2011): «Some Notes on Postdramatic Theatre, a Decade Later». Dins Bellisco, M., Cifuentes, M. J. i Écija, A. (eds.) (2011), *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC, 331-350.
- MASON, P. (2016): *Postcapitalismo: hacia un nuevo futuro*, Barcelona: Paidós.



- MASSIP, F. (2013): «El teatre català (i espanyol): panorama del teatre català des de final de s. XX fins a l'actualitat», *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, 39-40, 207-260.
- MILLING, J. (2012): *Modern British Playwrights: the 1980s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres: Methuen Drama.
- RAMOS, R. (2017): «Arte Raro», *Revista Ajoblanco*, 1, 26-33, <[https://issuu.com/revistaajoblanco/docs/ajo-01\\_verano2017\\_ok](https://issuu.com/revistaajoblanco/docs/ajo-01_verano2017_ok)>, [20/06/2019].
- REINELT, J. (1996): *After Brecht: British Epic Theater*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- REINELT, J. (2015): «“What I Came to Say”: Raymond Williams, the Sociology of Culture and the Politics of (Performance) Scholarship», *Theatre Research International*, 40, 3, 235-249.
- RIDOUT, N. (2009): *Theatre & Ethics*, Nova York: Palgrave Macmillan.
- SARRAZAC, J.-P. (ed.) (2009): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona: Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona.
- SZONDI, P. (1988): *Teoria del drama modern*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- TOMLIN, E. (2016): «The Pendulum of the Political: from Effect to Affect?», IFTR Annual Conference, *Presenting the Theatrical Past. Interplays of Artefacts, Discourses and Practices*, Estocolm, juny de 2016. (Text inèdit.)
- VV. AA. (2013): «Introducció» a Jürs-Munby, K., Carroll, J., Giles, S. (eds.), *Postdramatic Theatre and the Political*, India: Bloomsbury Methuen Drama, 1-30.