

Formes documentals i testimonials a l'escena catalana recent

El teatre documental, entès com un instrument de crítica i denúncia, està en auge. L'autora ens dona a conèixer algunes de les propostes més interessants tant de l'escena catalana com de la internacional.

Per **Ana Prieto Nadal**

La forma documental està en plena efervescència i sembla respondre a un irreprimit desig de realitat. A finals del segle xx, coincidint amb la irrupció del món digital i amb una creixent virtualització del nostre entorn immediat, es constata un ressorgiment del teatre documental i informatiu, que recupera les pràctiques i teoritzacions d'Erwin Piscator (*Das Politische Theater*, 1929) i del teatre document de Peter Weiss (*Notizen zum dokumentarischen*

Theater, 1968), Rolf Hochhuth i Heinar Kipphardt per adaptar-les al nou context. Al llarg del segle XXI es multipliquen i diversifiquen les tècniques i aportacions del teatre amb vocació documental, entès com a instrument d'informació crític, alternatiu als grans mitjans i capaç de generar noves lectures i reaccions sense la xarxa protectora de la ficció.



Sis personatges – Homenatge a Tomás Giner (2018), amb dramaturgia de Joan Yago i direcció de Juan Carlos Martel.

Durant la darrera dècada s'han produït a Catalunya notables creacions de teatre documental. Una de les primeres incursions en el gènere fou *L'Editto Bulgaro* (2012), de la companyia La Calòrica, sobre l'escàndol periodístic que va protagonitzar Silvio Berlusconi l'any 2002 en vetar l'humorista Daniele Luttazzi. Per la seva banda, Jordi Casanovas va dramatitzar a *Ruz-Bárceñas* (2014) la segona declaració que l'extresorer del Partit Popular va presentar davant el jutge Pablo Ruz a l'Audiència Nacional el 15 de juliol de 2013; després, el dramaturg i director vilafraquí va estrenar *Port Arthur* (2016), basada en transcripcions d'un interrogatori policial filtrades per WikiLeaks, i *Jauría* (2019), a partir del cas de violació grupal conegut com La Manada.

La tècnica *verbatim*, reproducció dramatitzada de paraules enregistrades per testimonis d'esdeveniments traumàtics que es va popularitzar a la Gran Bretanya durant els anys noranta, ha experimentat un fort auge, sobretot a

partir d'iniciatives com la de la Sala La Planeta i Mithistòrima Produccions, que van produir *El color de la llum* (2018), de Ferran Joanmiquel, sobre fotoperiodisme; *No m'oblídeu mai* (2018), de Llätzer Garcia —coescrita amb els intèrprets Elies Barberà i Marta Montiel—, a l'entorn del suïcidi juvenil; *Mili KK* (2019), de Jumon Erra i Marc Angelet, que van portar a escena la insubmissió i l'objecció de consciència de finals del segle passat a Espanya; i *Els diners, el desig, els drets* (2019), de Marta Galán, que aborda críticament la pràctica de la gestació subrogada. També Jorge-Yamam Serrano ha explorat a consciència aquest tipus de teatre, tant a *Camargate* (2015) com a *La revelació* (2018).

Dins les dramaturgies del testimoniatge podem incloure muntatges que fan de la polifonia i del collage els seus recursos cabdals, com és el cas d'*Una lluita constant* (2018) i *GRRRLS!* (2019), de Carlota Subirós. També Laida Azkona i Txalo Toloza, en una peça tan fortament po-



Tierras del Sud (2017), de Laida Azkona i Txalo Toloza.

lítica i ideològica com *Tierras del Sud* (2017), que denuncia l'extermini del poble maputxe, utilitzen la tècnica *verbatim* per inserir determinades declaracions dins el discurs activista. En tots els casos cal destacar el tractament estètic a què se sotmet el document i que no fa sinó corroborar l'asseveració de Weiss, a saber, que el documental en teatre ha d'assumir la categoria de producte artístic si vol tenir dret a existir. Per la seva banda, el col·lectiu Mos Maiorum, especialitzat en teatre d'investigació immersiu i de denúncia, va desplegar a *Mos Maiorum* (2017) un dispositiu escènic sobre la immigració; a *Gentry* (2018), de nou en aliança amb la tècnica *verbatim* i la recerca sociològica, van tractar del tema de la gentrificació.

Un producte genuí de la tendència més relacional del teatre documental postdramàtic, liderat a Europa per les propostes del col·lectiu alemany Rimini Protokoll —introduïdor de la figura de l'expert de la quotidianitat o expert del real en substitució de la de l'actor— i pel teatre testimonial del suís Milo Rau —procliu a reconstruir fets o processos en escena—, és el teatre fortament experimen-

tal de Roger Bernat, que construeix dispositius participatius o d'immersió en què el públic intervé activament en la producció del document; així, a *Pendent de votació* (2012) el públic s'incorporava a les deliberacions, i a *Númax-Fagor-Plus* (2014) havia de representar una assemblea de treballadors autogestionats. Els espectadors esdevenen *espectadors* a *Domini públic* (2008), ballarins a *La consagració de la primavera* (2010) i oients selectius a *No se registran conversaciones de interés* (2017).

Com assenyala José A. Sánchez a *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), hi ha artistes que, en un exercici de responsabilitat ètica, surten a l'encontre de la memòria aliena per fer visibles el dolor i la injustícia. En aquest sentit, cal destacar alguns muntatges que ofereixen narratives en primera persona, relats vivencials que serveixen de punt de partida per a la denúncia argumentada, com *Migranland* (2014), d'Àlex Rigola, obra itinerant en què catorze immigrants residents a Girona referien les seves experiències personals. Dins la mateixa temàtica, caldria esmentar també *Sous la plage* (2017), de Marc

«El format íntim, en aliança amb el rigor i l'honestedat, destil·la i condensa una emoció genuïna al servei de la veritat.»

Villanueva Mir, Gerard Valverde Ros i Mohammad Bitari, una peça a mig camí entre el paisatge sonor i el teatre documental, que vehiculava una reflexió crítica a l'entorn de la construcció del discurs europeu sobre les primaveres àrabs i l'anomenada crisi dels refugiats. En canvi, a *Kalimat (paraules)* (2017), d'Helena Tornero, les narracions de deu refugiats sirians del camp grec de Nea Kavala van ser assumides per actors en format de lectura dramatitzada.

La subjectivitat esdevé un complement necessari per a la veritat —en paraules d'Annette Wieviorka a *L'ère du témoin* (2002)—, i l'ús de testimonis en directe exemplifica la resistència de l'art enfront de la veritat oficial i la ideologia dominant, així com la voluntat d'exercir la responsabilitat memorial. Entre el testimoni i l'autobiografia se situa el valuós treball que ha desenvolupat la companyia La Conquesta del Pol Sud amb la seva trilogia sobre «Dona, història i identitat», integrada per *Nadia* (2014), *Claudia* (2016) i *Raphaëlle* (2018), on s'exploren les relacions entre individualitat i col·lectivitat a través de testimonis que tracen la seva autobiografia en escena. A *Nadia*, l'afganesa Nadia Ghulam, que va sobreviure al règim dels talibans sota una identitat masculina, ens ofereix el seu relat de vida i un missatge d'autosuperació i d'esperança. Tant en aquesta peça com a *Claudia*, que se centra en l'última dictadura militar argentina —Claudia Poblete Hlaczik, testimoni d'excepció, narra la seva peripècia biogràfica prenent com a punt d'inflexió el moment en què va descobrir que era filla de desapareguts—, es parteix de la subjectivitat i de l'experiència d'una supervivent que, més enllà d'erigir-se en representant de totes les víctimes de la guerra, és definida amb tots els seus matisos i la seva complexitat. A la tercera part de la trilogia, també amb un gran treball de recerca i documentació al darrere, Raphaëlle Pérez puja a escena per reflexionar sobre la transsexualitat a partir de les seves vivències. Tots tres relats de vida, amb la seva vocació dialògica, d'interpellació, mouen els espectadors a l'empatia i a la reflexió. El format íntim, en aliança amb el rigor i l'honestedat, destil·la i condensa una emoció genuïna al servei de la veritat. Cada funció té el valor d'un document viu.

Moltes de les propostes vinculen la introspecció i l'exposició de la intimitat al document. Un bon exemple d'això és *360 grams* (2019), d'Ada Vilaró, exploració vivencial de la pèrdua que desemboca en un cant vitalista. D'altra banda, Marta Galán ha dirigit diversos projectes comunitaris —orientats a reivindicar la memòria i els drets de les dones— que impliquen una contestació als mecanismes del drama i on el procés teatral és concebut com una investigació crítica. Així, a *Souvenirs* (2019), un grup de veïnes aporten objectes personals i documents de tota mena, i exerceixen d'arqueòlogues de la vida i de l'escena. I si propostes com aquesta ens ofereixen la imperfecció de la vida enfront del monument i la història, d'altres estableixen vincles més complexos o amalgamats entre document, (auto)ficció i performativitat. *Màtria* (2017), de Carla Rovira, aborda la qüestió de la postmemòria a partir de documents familiars, la presència de la mare de l'autora en escena i altes dosis de fantasia. Per la seva banda, *Sis personatges – Homenatge a Tomás Giner* (2018), amb dramaturgia de Joan Yago i direcció de Juan Carlos Martel, és un constructe autoficcional que juga amb el fals documental, i alhora convoca a escena sis testimonis reals que van viure al carrer en algun moment de la seva vida.

Les actualitzacions més recents del gènere, com algunes de les darreres propostes d'Àlex Rigola —*Macho Man* (2018) i *Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers* (2019)—, les peces intimistes i de caire assagístic de Verónica Navas, l'arxiu ballat de Quim Bigas a *DV (Desplaçament variable)* (2019) o el teatre d'objectes de Xavier Bobés, Jomi Oligor i Shaday Larios, confirmen que tenim performativitats documentals per a una bona estona. ●