

# La vulnerabilitat del «Viure-Junts»

## El desplaçament del dol a les arts performatives

**Mireia Sánchez Ramos\***

Universitat de Barcelona  
msr2066@gmail.com

**Resum:** Darrerament, els processos de transformació que el món ha experimentat en les últimes dècades han fet que moltes pensadores reflexionin sobre el concepte «Viure-Junts». Una d'elles ha estat Judith Butler, que ha definit la vulnerabilitat com a condició ontològica de la humanitat. A més, segons la filòsofa, una de les circumstàncies vitals que més confirma el caràcter relacional de la nostra existència són els moments de dol i pèrdua. Certament, la crisi sanitària actual provocada per la pandèmia ens ha situat com a comunitat en aquesta conjuntura de màxima vulnerabilitat. En aquest sentit, l'article es proposa abordar aquesta qüestió des de les arts performatives, ja que, segons les teories d'Erika Fischer-Lichte i Jill Dolan, poden esdevenir un espai de trobada on la interdependència humana es posa en joc. Per argumentar-ho, l'article esmenta el cas de la peça teatral *Noli me tangere (no em toquis)* (2020), una obra que empra les possibilitats de les arts vives per desplaçar la vetlla a la sala de teatre.

**Paraules clau:** vulnerabilitat, Viure-Junts, arts performatives, dol, interdependència.

**Abstract:** The transformation processes that the world has been through in recent decades have triggered many theories related to the concept of “togetherness”. One philosopher who has thought about this is Judith Butler, and she has defined vulnerability as the ontological condition of humanity. Moreover, according to this author, one of the circumstances that most exposes the relationality of our existence is the process of loss and mourning. These pages aim to address this matter through the performing arts, given that, as Erika Fischer-Lichte and Jill Dolan state, they can be a meeting place where human interdependence is brought to light. Thus, this article introduces the theatre play *Noli me tangere (no em toquis)* (2020), which uses the possibilities of live performance to enact the task of mourning in the theatre.

**Keywords:** vulnerability, togetherness, performing arts, mourning, interdependence.

\* Mireia Sánchez Ramos és alumna d'últim curs dels graus d'Història de l'Art i de Llengües i Literatures Modernes de la Universitat de Barcelona. Actualment gaudeix d'una beca de col·laboració amb el grup d'investigació Art, Arquitectura i Societat Digital, amb què fa una recerca que estudia les arts vives com un espai on es poden polititzar malestars que ens travessen col·lectivament, com ara els processos de dol. ORCID 0000-0002-3572-7870.

## Tothom és vulnerable

D'entrada, és probable que aquesta sigui una frase difícil de llegir. Difícil d'acceptar. I no hauria de ser-ho? Al cap i a la fi, *vulnerable* és un mot que associem a d'altres com *fràgil* o *dèbil*, i sabem que aquestes paraules no tenen connotacions precisament positives. Fa temps que tot crida a la protecció, a la immunització, a la preparació per la lluita, i aquest és un crit que se sent encara amb més vehemència arran de l'actual crisi sanitària.

Però i si l'assumíssim? I si creguéssim veritablement que «tothom és vulnerable»? La incomoditat tampoc desapareixeria. Aquesta enunciació, que en un principi hem llegit com una condemna, pot ser també llegida com una mentida. És cert que tothom és vulnerable? Si més no, ho som per igual? No hi ha de debò vides més vulnerables que d'altres?

Segui com sigui, si deixem de banda aquestes ambivalències per un moment, podem convertir aquest enunciat en una tesi de treball. És aquí on han arribat nombrosos pensadors al llarg d'aquestes últimes dècades. La filòsofa Marina Garcés així ho advertia en la primera sessió de l'Escola de Pensament del Teatre Lliure d'enguany: sobretot a partir de finals del segle xx, el discurs de l'alteritat va patir una gran inflació, i semblava que la globalització era per fi la promesa d'una trobada amb l'altre (Garcés, 2021). De nou, podríem dubtar si això ha acabat sent realment així, però de moment ens és més útil pensar en aquesta possibilitat.

Qui ha estudiat a fons aquesta realitat és la filòsofa *queer* Judith Butler. Com diem, n'hi ha hagut d'altres que han parlat del «Viure-Junts»,<sup>1</sup> d'aquesta convivència amb l'altra, però els seus textos crítics ho sistematitzen d'una manera especialment clara i reveladora per a les línies que segueixen. Un moment clau en què Butler evidencià que la nostra existència és una «existència oberta» és la publicació del seu article escrit el 1988 «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory» (1990: 141). En aquest article, la filòsofa estatunidenca argumentava que la identitat de gènere no és quelcom referencial, és a dir, que no és una identitat determinada ni biològicament ni ontològicament, sinó que és una constitució cultural que es produeix, doncs, com a acte en el marc d'allò social (1990: 270).

Més enllà de les interessants teories sobre la construcció de la identitat de gènere, el que prendrem

de Butler és la certesa que posa sobre la taula —vivim plegats, i això ens fa necessàriament vulnerables: «We are, despite ourselves, open to this imposition, and though it overrides our will, it shows us that the claims that others make upon us are part of our very sensibility, our receptivity, and our answerability. We are, in other words, called upon, and this is only possible because we are in some sense vulnerable to claims that we cannot anticipate in advance and for which there is no adequate preparation». Certament, com bé exemplifica el cas de la filòsofa *queer*, a partir de la dècada dels noranta del segle xx els estudis culturals varen prendre una nova via i varen començar a considerar els aspectes performatius de la cultura. Això no és més que un trencament amb el que en filosofia s'anomena «metafísica de la substància». Tal com apunta Marina Garcés, a grans trets, podem afirmar que la tradició filosòfica occidental ha estat marcada per un objectiu bàsic: la recerca d'una substància primera. A vegades aquesta substància ha estat Déu, o ja en l'època del liberalisme aquest element primer ha passat a ser l'individu, però, en tot cas, el joc és el mateix: una substància que, per tal de poder ser substància primera, no depengui de res més que de si mateixa. És així com, tradicionalment, l'individu ha estat pensat com a fonament de l'element social, és a dir, el primer que tenim és l'individu, i és qui estableix alguna mena de pacte o contracte que el que genera és la societat (Garcés, 2018). Butler, en canvi, subverteix aquesta ficció i basa les seves teories en la creença oposada: la vida col·lectiva no és la que neix de la vida individual, sinó que és la vida individual la que neix de la vida col·lectiva. Si bé ens xocava la frase que llegíem a l'inici d'aquest article, aquesta idea ens sobta per igual, ja que carrega contra un pensament molt arrelat en la nostra cultura occidental: i si l'individu no és independent com ens pensàvem? És més, i si som *radicalment* interdependents?

Aquesta pregunta per la interdependència del «Viure-Junts» és la que planteja una de les obres més importants de la pensadora estatunidenca: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2006). En aquest llibre es recullen cinc assajos que Butler escrigué arran de l'11 de setembre del 2001 i l'augment de vulnerabilitat i violència que segueixen aquells esdeveniments. Tot i que pensar que «Viure-Junts» és un acte ple de potencialitats, és evident que es tracta d'una realitat que també inclou un sentit inevitablement dolorós: si vivim els uns *amb* els altres, si la meua existència no està acabada perquè depèn de la de les altres, estic inevitablement exposada. Així doncs, són aquestes «existències obertes» les que fan entrar en escena la vulnerabilitat, perquè aquesta exposició

<sup>1</sup> Prenc aquest concepte de Roland Barthes (2002), manllevat, al seu torn, per Pablo Martínez en l'article «Ens volen soles», recollit per André Lepecki (2018).

suposa la possibilitat de poder ser afectats —sí, tant positivament com negativament, de manera que és oportú plantejar-se quina responsabilitat ètica ha de regir aquesta cohabitació.

Certament, aquest plantejament és el pal de paller de gran part de l'obra de la filòsofa estatunidenca: com es pot assolir una manera no dolorosa de «Viure-Junts»? Arran de la crisi provocada per la pandèmia de la COVID-19, un dels textos de Butler que resulta més revelador per pensar la nostra condició vulnerable des d'un apropament generatiu és l'assaig «Violence, Mourning, Politics» —recollit al llibre que acabem d'esmentar (2006)—, en què la pensadora reflexiona sobre la dimensió política que pot adquirir quelcom tan universal com el dol per algú estimat. Segons Judith Butler, la pèrdua confirma el caràcter relacional de les nostres identitats, i ho fa des de dues bandes: primerament, perquè estem inexorablement exposats a perdre els vincles que ens uneixen als altres;<sup>2</sup> segonament, perquè no podem anticipar què hi havia de nosaltres en la persona que perdem i que s'enduu en el seu traspàs.<sup>3</sup> Per altra banda, Butler no deixa d'assenyalar que aquesta experiència està necessàriament marcada per la nostra exposició desigual a la possibilitat de desaparèixer —com a dones, com a homosexuals, com a persones racialitzades, com a persones precaritzades, etc.—, ja que, com ella mateixa argumenta en aquest assaig, hi ha vides que són inqüestionablement més vulnerables que d'altres, cosa que voldria dir que hi ha vides que mereixen ser més plorades que d'altres (Butler, 2006: 30). D'aquesta manera, tal com suggereix Butler, el dol no és una experiència «individual» o «privada», i, per tant, despolititzada (2006: 22), sinó que posa en joc tant la nostra existència relacional com la jerarquia d'exposicions a la vulnerabilitat i a la desaparició. A partir d'això, el raonament de Butler és el següent: com a experiència col·lectiva que ens travessa, la pèrdua i la tasca de dol que la segueixen són un indret idoni des d'on recuperar el sentit de la vulnerabilitat humana i assumir una

responsabilitat col·lectiva cap a la vida dels altres (2006: 30).

No obstant això, com bé sabem, l'actual crisi sanitària ha dificultat i fins i tot impedit que visquem la pèrdua com l'experiència comunitària que és. Als enterraments acomiadem de manera col·lectiva i afectiva el nostre contacte amb el cos de la persona estimada; és el tret de sortida que ens permet iniciar el procés de dol, i generalment l'engeguem amb la companyia del contacte reconfortant dels que continuen vius. Totes aquestes apreciacions poden rastrejar-se en alguns dels textos més fonamentals en l'àmbit de l'antropologia religiosa de vessant sociològic estudiada des de principis del segle xx. Per citar només alguna d'aquestes obres llunyanes, mencionarem que a *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912; trad. cast.; *Las formas elementales de la vida religiosa* [2014]) Émile Durkheim ja interpretava el ritual del dol com un terreny pensat socialment per a l'enfortiment i la consolidació de la comunitat (Durkheim, 2014: 607-611). A causa de la pandèmia, però, aquest ritual comunitari s'ha vist dolorosament coartat: des d'enterraments sense vetlla fins a restriccions d'aforament i distància a les sales de vetlla —totes han estat mesures que han modificat profundament les nostres pèrdues. D'aquesta manera, quina estratègia de supervivència podem trobar per seguir afrontant la vulnerabilitat dels processos de dol des de la seva potència?

El moviment que proposa aquest article és el desplaçament de la vetlla a un altre espai que també habitem fenomenològicament junts i on, per tant, s'obre la possibilitat de crear una «comunitat momentània»: les arts performatives. Com bé començaren a advertir nombrosos crítics a principis del segle xx, les arts viues gaudeixen d'una particularitat que va molt més enllà de la seva condició textual i/o guionitzada, i aquesta no és cap altra que la condició d'*esdeveniment*. Amb tot, per sustentar els nostres arguments ens basarem en el treball de dues autores en concret: la teòrica alemanya Erika Fischer-Lichte i la pensadora estatunidenca Jill Dolan.

Alertada per la impossibilitat de llegir les arts de l'acció per mitjà de l'estètica tradicional, Fischer-Lichte va desenvolupar tota una sèrie de noves teories funcionals que varen quedar recollides a la seva obra *Ästhetik des Performativen* (*Estètica de lo performativo*, 2004). L'autora pren com a referència el gir performatiu que artistes i estudiosos observaren en les arts des dels anys seixanta, i afirma que, en efecte, les fronteres entre arts visuals, música, literatura o teatre havien començat a difuminar-se perquè «[e]n lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados solo ellos

2 «Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure» (Butler, 2006: 20).

3 «Who “am” I without you? When we lose some of these ties by which we are constituted, we do not know who we are or what to do. On one level, I think I have lost “you” only to discover that “I” have gone missing as well. At another level, perhaps what I have lost “in” you, that for which I have no ready vocabulary, is a relationality that is composed neither exclusively of myself nor you, but is to be conceived as *the tie* by which those terms are differentiated and related» (Butler, 2006: 22).

mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores» (Fischer-Lichte, 2017 [2004]: 45).<sup>4</sup> Tal com assenyalava també Butler en les seves teories al voltant de la performativitat,<sup>5</sup> en un acte fenomenològic com el que descriu Fischer-Lichte l'estatus material de les coses no respon de manera referencial al seu estatus sígnic, sinó que aspira a adquirir un significat propi derivat del mateix acte. És un significat, de nou, que es construeix des de la relació, en aquest cas entre els dos elements constituents de qualsevol realització escènica: els intèrprets i el públic.

Certament, una de les pedres angulars amb què la pensadora alemanya erigeix una estètica d'allò performatiu és la copresència física i temporal dels actors i les actrius o *performers* i el públic. Amb tot, no entén aquesta copresència com una relació entre subjecte i objecte, és a dir, com un lapse en què el públic converteix qui actua en l'objecte de la seva observació, sinó com una relació entre cosubjectes que generen conjuntament l'esdeveniment de què participen (Fischer-Lichte, 2017 [2004]: 65-66). Així doncs, en aquest procés que la teòrica anomena «bucle de retroalimentació autopoiètic» (*autopoietische feedback-Schleife*), és fonamental la possibilitat de transformació: com a resultat d'una interacció en què uns i altres poden ser afectats, «las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores» (2017 [2004]: 46).

Precisament, la segona pensadora que mencionàvem, l'estatunidenca Jill Dolan, és una altra autora que ha plasmat en les seves obres aquesta possibilitat de transformació que brinden les arts performatives. Al seu llibre *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (2005), Dolan també exposa que les arts de l'acció ens proveeixen d'un espai «where people come together, embodied and passionate, to share experiences of meaning making and imagination that can describe or capture fleeting intimations of a better world» (Dolan, 2005: 2). La pensadora argumenta que algunes peces (les que ella anomena «utopian performatives») posen en marxa el «bucle de retroalimenta-

ció» de què parlava Fischer-Lichte, tot generant una comunitat temporal entre qui actua i l'audiència (2005: 10). Efectivament, segons Dolan, és precisament la caducitat del «Viure-Junts» en una realització escènica el que la fa més efectiva, el que li confereix aquesta capacitat transformadora, i el que pot arribar a convertir-la en un «assaig afectiu per a la revolució» (2005: 7-8).<sup>6</sup>

Partint d'aquestes teories, doncs, podem entendre les arts performatives com una escenificació momentània de la vulnerabilitat del «Viure-Junts», i, com a tal, un espai on pensar-la, explorar-la i inclús sanar-la. Com bé hem exposat, arran de la pandèmia, un dels aspectes en què les cures són més necessàries és la pèrdua i la dificultat o impossibilitat d'engegar els processos de dol. En efecte, en el context barceloní des d'on escrivim aquest article, les sales de teatre varen fer-se càrrec d'aquesta situació i varen adaptar les programacions els mesos posteriors al confinament. El mateix Teatre Nacional de Catalunya iniciava l'octubre del 2020 amb *Decameró*, una peça que evocava les obres homònimes de Boccaccio i Pasolini a partir de deu monòlegs contemporanis. Tanmateix, d'acord amb les idees que hem resseguit fins ara, un dels casos més significatius és el del Teatre Lliure, el qual programà la peça *Noli me tangere (no em toquis)* els dies 25, 26 i 27 de setembre del 2020. L'obra, creada pel *cantaor* Niño de Elche amb la dramaturgia de Marc Artigau, Clàudia Cedó, Albert Lladó i Victoria Szpunberg, portà a escena una mena de missa laica que tenia com a objectiu reivindicar el caràcter de ritual col·lectiu i simbòlic que tenen les arts vives i abordar un temps marcat per la incertesa, la malaltia, la mort i la suspensió de drets.

Certament, la posada en valor del teatre com a realització escènica i no només com a text literari és quelcom que podem rastrejar des dels inicis del segle xx. A fi de marcar unes bases per l'estètica d'allò performatiu, Fischer-Lichte remarca la important tasca dels anomenats ritualistes de Cambridge, i en concret de Jane Ellen Harrison, que el 1912 a *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* va establir una relació genealògica directa entre el ritual i el teatre grec (Fischer-Lichte, 2017 [2004]: 63-64). Més endavant, l'autora cita Max Herrmann, teòric alemany que intentà fixar més minuciosament aquesta genealogia i fonamentà la seva raó de ser en la relació que s'estableix necessàriament entre qui actua i el públic:

4 En les citacions de Fischer-Lichte, reproduïxo la traducció al castellà de Diana González Martín i David Martínez Perucha publicada per l'editorial Abada (2017); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

5 De fet, Judith Butler és una de les autores que Fischer-Lichte reprèn per desenvolupar el concepte de performativitat, juntament amb el lingüista J. L. Austin.

6 L'autora pren el concepte «affective rehearsals for revolution» d'Augusto Boal, que a *Theatre of the Oppressed* (1975) encunyà el terme *rehearsal for revolution*.

«El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social —un juego de todos para todos—. Un juego en el que todos participan —protagonistas y espectadores—. [...] En el teatro siempre se da una comunidad social».<sup>7</sup>

Sens dubte, és aquest sentit ritualístic i comunitari que hem estat resseguint el que apella la peça del Lliure. El mateix inici de l'obra ja estableix un caràcter marcadament litúrgic: sis intèrprets es disposen a banda i banda de l'escenari; darrere d'unes taules i uns micròfons, reciten en veu alta els textos escrits pels dramaturgs i les dramaturgues que esmentàvem. Es tracta de fragments breus que posen de manifest les seves visions crítiques de les autores sobre la pandèmia i les seves conseqüències, però, per a l'anàlisi que ens ocupa, és encara més interessant la forma amb què aquests textos s'enuncien. Destaquem, per exemple, la pregària de benvinguda que comencen llegint el cor:

Pregària de benvinguda.

Feliços els pobres d'esperit, perquè d'ells seran els càrrecs més importants.

*Feliços, feliços.*

Feliços els humils, perquè no ens faran nosa.

*Feliços, feliços.*

Feliços els qui ploren, perquè sabran trobar el filtre precís d'Instagram per fer-ne ostentació quan ho necessitin.

*Feliços, feliços.*

Feliços els qui tenen dret a votar, perquè ells podran legitimar les polítiques neoliberals.

*Feliços, feliços.*

Feliços els qui tenen fam i set de justícia, perquè viuran aformats i assedegats pels segles dels segles.

*Feliços, feliços.*

Feliç Joan Carles I, perquè tindrà entrada VIP a tots els bordells del país.

*Feliços, molt feliços [...].<sup>8</sup>*

Com podem comprovar, aquest primer text pren com a referència les benaurances pronunciades per Jesucrist al conegut Sermó de la muntanya, recollit, al seu torn, a l'Evangeli segons Mateu (Mt 5:3-12). Amb tot, l'al·lusió a les fonts cristianes va més enllà, i és

7 HERRMANN, Max (1920). «Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts», conferència del 27 de juny del 1920. A: KLIER, Helmar (ed.) (1981). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt, pàg. 15-24, pàg. 19 (citat a Fischer-Lichte, 2017 [2004]: 65).

8 Com que no es tracta d'un text publicat, agraeixo a l'Arxiu del Teatre Lliure que m'hagi facilitat la gravació de la peça per poder disposar-ne.

que, en efecte, la manera en què la pregària és llegida emula la solemnitat pròpia d'una cerimònia religiosa: cada enunciat és pronunciat per algú del cor, mentre que la resta respon amb una fórmula molt curta per tal de mostrar el seu assentiment. Així doncs, jugant amb un to pla i monòton i amb les repeticions pròpies dels oficis religiosos pensades per incloure-hi els fidels de l'audiència, el text teatral de la peça esdevé una pregària col·lectiva.

Tanmateix, la representació pren una deriva encara més interessant en la segona part. Un cop el cor ha pronunciat aquestes petites dramatúrgies, entra en escena el que serà l'oficiant d'aquesta missa laica: el *cantaor* experimental Francisco Contreras, conegut artísticament com a Niño de Elche. L'intèrpret ocupa una posició central a l'escenari, entre el cor, i se situa darrere un micròfon de peu com fan les sacerdotesses que oficien la litúrgia des de les escales de l'altar, per exemple. Certament, el Niño de Elche manté el to solemne de la celebració i comença a recitar uns versos del poeta Ernesto Cardenal (1989: 32):

Las personas son palabras.

Y así uno no es si no es diálogo.

Y así pues todo uno es dos

o no es.

Toda persona es para otra persona.

¡Yo no soy yo sino tú eres yo!

Uno es el yo de un tú

o no es nada.

¡Yo no soy sino tú o si no no soy!

Soy Sí. Soy Sí a un tú, a un tú para mí,

a un tú para mí [...].

(La persona sola no existe.)

A banda de ser un text revelador en el seu contingut, es tracta d'uns versos que l'oficiant repetirà diverses vegades com si es tractés d'una pregària acompanyada, a més, de les fórmules repetitives que pronuncien els membres del cor. Aquest cop, però, a mesura que repeteixen les mateixes línies, el que diuen es torna més confús perquè se solapen unes veus amb les altres; és així com les paraules i el seu sentit acaben diluint-se, i el més rellevant és l'atmosfera sonora que generen. Precisament, quan deixen de recitar aquests versos, inicien un aplaudiment conjunt: el cor i el *cantaor* aplaudeixen durant un temps força dilatat que al final no és omplert més que pel so de picar de mans. Si bé és quelcom que es dona al llarg de tota la representació, el bucle de retroalimentació que mencionava Fischer-Lichte és primordial per parlar d'aquests moments desproveïts de referències pròpiament lingüístiques: és una escena pensada per neguitejar el públic? És una referència al gest col·lec-

tiu que fèiem des de les nostres terrasses i balcons a les vuit del vespre? Tot plegat tan sols serien interpretacions que no tindrien sentit més enllà de la qualitat de l'obra com a esdeveniment, com *aquí i ara* entre elenc i públic, i no com a producte.

Quan finalitzen els aplaudiments, el cor torna a amalgamar les veus, i, en lloc d'expressar quelcom amb coherència, només es genera un altre brunzit embolcallador. Finalment, però, una de les veus sobresurt per sobre de les altres: la de l'oficiant de la cerimònia. Repeteix cada cop més fort la frase següent: «¡La transparència, Dios, la transparència!». L'entona una i altra vegada fins a l'extenuació, fins que no fa més que ganyotes amb el rostre i emet sons guturals.

Després d'aquest llarg fragment, el cor torna a prendre la paraula i comença a vocalitzar notes llargues. A poc a poc, unes notes s'amalgamen amb les altres d'una manera semblant als cants d'església, però amb una intenció aclaparadora creixent, ja que gairebé resulten crits i sons molestos. Passats uns minuts, un dels membres del cor comença a recitar en veu alta les xifres de morts per coronavirus arreu d'Occident, país per país. A mesura que avança en la llista, el cant del Niño de Elche, que fins ara havia format part de la mescla de veus, se sentirà cada vegada amb més força i amb una entonació totalment pròpia del flamenc. Efectivament, quan el *cantaor* inicia el seu *cante*, ho fa amb una expressivitat que subratlla un dels elements distintius d'aquest gènere musical: el *quejío*. Com bé afirma Alejandra Toro, l'articulació i la gramàtica musical del flamenc semblen evocar una lamentació, sobretot a causa del caràcter forçat de la veu, sempre a punt de trencar-se (Toro, 2015: 192). A aquests aspectes pròpiament musicals que podem identificar fàcilment en el cant del Niño de Elche hem d'afegir la interjecció «¡ay!» que l'intèrpret intercala, una partícula que sovint s'introdueix en el *cante* com a signe d'aflicció.

La mateixa Alejandra Toro ens explica com, en efecte, el flamenc és un gènere influenciat per les dures circumstàncies del poble on trobem el seu origen: el poble gitano andalús. «El flamenco se constituyó de esta manera en un espacio de reivindicación, de subversión —de desafío si se quiere—, y de resistencia de los gitanos ante los discursos hegemónicos. El quejío, en sí mismo, tiene algo de superación de la pena para las víctimas», ens diu Toro (2015: 195). Així doncs, hem d'entendre el flamenc com un mitjà d'expressió per alleujar la pena d'una comunitat dolguda, una tasca que, com puntualitzava Butler, deixa al descobert el caràcter relacional i, per tant, vulnerable de les nostres vides. En aquesta peça, el Niño de Elche explora les possibilitats d'aquesta sonoritat esquinçadora amb la seva veu; com

si es tractés d'un ploramorts d'ofici,<sup>9</sup> el *cantaor* esdevé un canal físic al centre de l'escenari a través del qual pot expiar-se el dolor causat per la pandèmia. Ja cap al final de la representació, l'intèrpret entona la frase següent: «¡Que nadie se arrime a mi cama!». Aquest advertiment, que ell pronuncia com un lament, mostra la solitud a què han estat abocades les malaltes. A més, és un crit que podem posar en relació amb el mateix títol de l'obra, «Noli me tangeri» o «No em toquis», que són les paraules que Jesucrist digué a Maria Magdalena després de la resurrecció (Jn 20:17), i que prenen un significat punyent en un temps marcat per una distància social que ens separa també com a públic assegut al pati de butaques.

En definitiva, es tracta d'una peça teatral que sobrepassa la seva qualitat de relat ficcional i juga i apel·la l'*aquí i ara*, el «Viure-Junts» a la sala de teatre. Tot i que no és una sala de vetlla com a tal, gràcies al flux de situacions que hem descrit es genera un vincle entre el públic i els intèrprets que és utilitzat per realitzar una tasca de dol, tant per les morts que la pandèmia ha causat com per la pèrdua de contacte físic, de drets o dels mateixos espais culturals. Com bé hem vist amb Jill Dolan, les arts vives són, doncs, un espai on pot originar-se una comunitat momentània i, com a tal, poden esdevenir assaigs afectius des d'on cuidar la vulnerabilitat que ens constitueix.

## Bibliografia

- BARTHES, Roland (2002). *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. París: Seuil.
- BUTLER, Judith (1990 [1988]). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». A: *Performing, Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue-Ellen Case (ed.). Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, pàg. 270-280.
- (2006). «Violence, Mourning, Politics». A: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, pàg. 19-49.
- (2012). «Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation». *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 26, núm. 2, pàg. 134-151. Disponible en línia: <https://doi.org/10.5325/jspecphil.26.2.0134> [Consulta: 8 de febrer de 2021].

9 Alfredo Erias Martínez, en la seva aproximació a la iconografia antiga i medieval de la ploranera, distingeix dos tipus de ploramorts: les que romanien al terreny sagrat dels déus i les ploraneres terrenals o ploraneres d'ofici, és a dir, una mena d'actrius especialitzades en el plor i altres manifestacions de dolor que eren contractades per acomiadar el mort i purgar el dol de la comunitat (Erias, 2019: 188-189).

- CARDENAL, Ernesto (1989). «La palabra». A: *Cántico cósmico*. Managua: Nueva Nicaragua, pàg 26-38.
- DOLAN, Jill (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DURKHEIM, Émile (2014 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza. Traducció d'Ana Martínez Arancón.
- ERIAS, Alfredo (2019). «Iconografía de la plañidera en el mundo antiguo y medieval de Galicia y norte de Portugal». *Rudesindus: miscelánea de arte y cultura*, núm. 12, pàg. 187-204. Disponible en línia: [http://www.rudesindus.org/12\\_2019\\_rudesindus/187\\_204\\_alfredo\\_erias\\_planideras\\_rudesindus\\_2019\\_12.pdf](http://www.rudesindus.org/12_2019_rudesindus/187_204_alfredo_erias_planideras_rudesindus_2019_12.pdf) [Consulta: 14 de març de 2021].
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp. (Trad. cast.: *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada).
- GARCÉS, Marina (2018). «Interdependència i acció política». A: *Lectores de Judith Butler* [vídeo]. <https://vimeo.com/292663994> [Consulta: 12 de febrer de 2021].
- (2021). «La trobada amb l'altre: més enllà del mur, la guerra o el diàleg» [vídeo]. Escola de Pensament del Teatre Lliure. <https://www.youtube.com/watch?v=PXXUlpbiF8U&t=281s> Consulta: [2 de febrer de 2021].
- LEPECKI, André (2018). *Idiorítmia o en l'esdeveniment d'una trobada*. Barcelona: Arcàdia.
- TORO, Alejandra (2015). «Arte y duelo: proceso de emancipación un caso: el flamenco». *Revista Nexus Comunicación*, núm. 180, pàg. 180-197. Disponible a: <https://doi.org/10.25100/nc.voi18.685> [Consulta: 12 de març de 2021].