

THINKING IN THE PRESENT: MEMORY AND THE AESTHETICS OF THE
EPHEMERAL IN CONTEMPORARY CATALAN THEATER

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School

of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

by

Jennifer Duprey

May 2008

© 2008 Jennifer Duprey

THINKING IN THE PRESENT: MEMORY AND THE AESTHETICS OF THE
EPHEMERAL IN CONTEMPORARY CATALAN THEATER

Jennifer Duprey, Ph.D.

Cornell University 2008

In my doctoral dissertation I argue for the need of a historical and political understanding of the thematic centrality of memory and its relation to the concepts of legacy, war, violence and immigration, in contemporary Catalan theater. My study explores how these tropes are interrelated with an aesthetic of the ephemeral that is materialized both in the texts and in their theatrical representations. In this vein, I argue that contemporary Catalan theater addresses the aforementioned concerns in provocative and innovative ways that are relevant for our present. Works of Catalan playwright Josep Maria Benet i Jornet are examined in the first and second chapters of my dissertation. These two chapters explore the notions of modern ruins and legacy and their import to contemporary Catalan culture in the plays *Olors* and *Testament*. In my third chapter, I explore the concepts of war and violence, specifically in the context of the Spanish Civil War, and their connections to the manifestations of power and justice in the play *Antígona* by Jordi Coca. The final chapter examines 20th century theories of immigration, multiculturalism and *mestizaje*, particularly related to Catalonia, in the plays *Temptació* by Carles Batlle and *Forasters* written by Sergi Belbel. In its conceptual aspects, this study engages with an array of theoretical approaches, from cultural theory to political philosophy, especially with the writings of Walter Benjamin, Hannah Arendt, Simone Weil, Jacques Derrida, Xavier Rubert de Ventòs, Manuel Cruz and Manuel Delgado. It also engages in a dialogue with current critical work on 20th century Spanish Peninsular literature and culture such as the

writings of Joan Ramon Resina, Eduardo Subirats, Teresa Vilarós and Jo Labanyi. My analysis of this literary corpus also considers seminal works on theater and performance theory such as Josep Palau i Fabre's, Francesc Foguet i Boreu's, and Ricard Salvat's in Spain as well as Marvin Carlson's, Peter Brook's, and Richard Foreman's in the United States and Europe.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Jennifer Duprey has a B.A. in Hispanic Studies from the University of Puerto Rico at Río Piedras. He has an M.A. in Hispanic Literature from New York University in Madrid, and a Ph.D. in Romances Languages and Literatures from Cornell University. Her areas of interest are Modern and Contemporary Spanish Peninsular Literatures and Cultures, including Catalan Studies, with a particular interest in theater, performance studies, and film. In addition, she is interested in 20th century Latin American theater and its current stage collaboration with Spanish theater.

To my mother
Who can imagined otherwise

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank Joan Ramon Resina, for his stimulating courses on Catalan literature, for his patience and generosity throughout these years. Thanks to José María Rodríguez-García for his time, his incredibly interesting comments and suggestions about my work, and for his motivating courses on Spanish poetry. Thanks to Bruno Bosteels for an inspiring course on Borges, and for his willingness to read these pages. Thanks to Myrna García-Calderón, for an inspiring course on Caribbean literature, her friendship and camaraderie during these years.

Thanks to Franco Pestilli, for his support and care, and for having worked together in the essentials. Thanks to my family and friends, because without their solidarity this process could have been more difficult.

Thanks to Antonio Vázquez, for the long, exciting, and stimulating conversations about this work; for his belief in it. For his love, and for life.

TABLE OF CONTENTS

Biographical Sketch	iii
Dedication	iv
Acknowledgments	v
Summary	vii
Introducción	1
El teatro catalán y la memoria	2
Memoria: presente y pasado	9
Pensar en el presente	11
Teatro y filosofía	14
La estética de lo efímero	16
Capítulo 1: La ruina: materialización de la pérdida	21
La transición española y la lógica mnemónica del mercado	27
Teorizar la ruina	29
Olors: un paisaje de ruinas	33
Capturar las ruinas	47
Capítulo 2: La violencia: testimonio de una vida precaria	58
Una vida precaria	62
El silencio impuesto	80
La memoria y la justicia	89
Capítulo 3: La inmigración: una compleja fuerza de vida	97
Temptació: un drama sobre la inmigración	103
Marcharse de casa	114
La (im)posibilidad de la contaminación	121
Una realidad reconciliada	130
La escenificación del mestizaje	135
Capítulo 4: La herencia: un frágil trozo de materia	141
Memoria, artificio, futuro	148
La herencia, un frágil trozo de materia	156
Transferencia y responsabilidad	161
El hijo, metáfora de lo nuevo	167
Conclusión: Un oasis en el desierto	171
Obras citadas	182

Summary

The purpose of this study is to explore the different ways that in a group of plays of contemporary Catalan theater, written and represented between 1996 and 2004, one finds materialized what I call an aesthetic of the ephemeral. The plays analyzed here are *Testament* (1996) and *Olors* (2000), written by Josep Maria Benet i Jornet; *Antígona* (2002) by Jordi Coca; and *Temptació* (2004) by Carles Batlle. I propose that by means of this aesthetic of the ephemeral contemporary Catalan theater provides a context to think about the political, cultural and ethical issues of our time in ways that are related with different manifestations of memory. These issues are: the production of ruins in contemporary cities, the violence and the precariousness of justice in war and postwar contexts, the complexities of immigration processes, and the transmission of intellectual and cultural legacies in our epoch. This study claims that an aesthetic of the ephemeral in contemporary Catalan theater, staging the relationship between the literary and the aesthetic, political and cultural reflections, posits one of the main concerns of the late-modernity: our formation and transformation in the space of the aesthetic expressions. In this particular case, the artistic expression in question is theater. In contemporary Catalan theater memory figures largely as a hermeneutic of the past, both in creative terms and from a historical perspective, of the cultural and political processed of the past forty years. Within these coordinates, it rethinks the past and projects a future inside and outside of Catalonia.

The history of drama and performance in Catalonia is intimately related with the memory of a society that has been limited by a series of internal and external conditions such as, in an extreme way, the dictatorships of Primo de Rivera (1923-1930) and Francisco Franco, periods in which Catalan language and culture were proscribed, and the censorship of both regimes forbade almost any expression of

Catalan culture. Catalan disappeared not only in theater, but also in schools, universities, radio and media. But shortly before 1975, the date Francisco Franco's death, new expectations in the world of Catalan culture began to emerge, particularly in theater; this process of change was denominated *canvi de paradigma* (change of paradigm) in scenic arts. As an example of this change, during the last years of Francoism appeared companies of independent theater in Spain. The performances and representations of these companies were in opposition to the dictatorship, and thus provided a reflection of politics in Spain at the time. In Barcelona appeared the following companies: *Adrià Gual*, *Els Joglars*, *los Cátaros*, *el Grup d' Estudis Teatral d' Horta*, *L'Escorpí*, *Comediants* y *La Claca*. This brought into being a different theatrical life in the sixties, which was also exemplified by the appearance of professional journals like *Primer Acto*, founded in 1959, and *Yorick* created in 1965.

Yet, despite this coming out of an independent theater, the presence of the written Catalan drama was limited. Paradoxically, the years of the *canvi de paradigma* (change of paradigm) generated by the creation of independent theater presented this limitation: there existed an independent theater, critical of Francoism, and with the aim of recuperating Catalan culture, but this theater did not consist of written drama. As Enric Gallen pointed out in "Catalan Theatrical Life (1939-1993)", the Catalan scene during these years:

[d]id not show sufficient signs of artistic renewal, with the exception of various isolated attempts by Josep M. de Sagarra—in plays such as *La fortuna de Sílvia* (*Silvia's Fate*) (1947) and *Galatea* (1948)—to mirror the sort of moral drama that was prevalent in Europe in the late 1940s. The publication of Salvador Espriu's important *Primera història d'Esther* (*The Story of Esther*) in 1948 was, on the other hand, an exceptional event. (17)

At the moment in which theater in France was beginning to be decentralized and Paolo Grassi with Giorgio Strehler were founding the *Teatro Piccolo* de Milán, professional Catalan theater formed in 1949 a board of Management at the *Teatre Romea* of Barcelona. These positive developments notwithstanding, the general artistic panorama tended to be inward looking and provincial until 1954. The overall impression was that of a regional and rural culture supplied by commercially oriented authors who in the words of Joan de Malniu (the pseudonym of Antoni Ribera): “give us the exact measure of what separates us from European culture, and therefore from Europe.” (23)

In the context of the Spanish Transition to democracy, the theatrical scene manifests a kind of regression of what had been accomplished during the sixties in the independent theater. During this period, the political and legal framework that was still in place was what Franco had promulgated; therefore, the old and repressive system of censorship had not yet really disappeared. For this reason, in 1977 members of the independent company *Els Joglars* were incarcerated for the representation of the performance *La torna*, a play that denounced the military. Within this context, the main impact of the centrality of independent theater during the sixties, as well as of the spectacular turn Spain assumed during the Transition to democracy, was felt by the playwright, to whom it was very difficult to perform an essential part of his work: the creation and representation of his text. Accordingly, Catalan playwrights and their reflections about both the Francoist past and the democratic present were obliterated. In the Catalonia of the transition to democracy, theater began to imitate Spain’s political map. And based on a politics of social peace, remarkable theatrical successes were accomplished. But these successes, paradoxically, led to the disappearance from the scene of the Catalan playwright.

This complex political and theatrical context, from the postwar to the transition to democracy, until the middle of the eighties, has been called in Catalonia the *travessía del desierto* (the journey in the dessert). It is in this context that the authors studied in this work struggled to claim a space for their creation. During the first years of the recovery of text-based theater, the vast majority of playwrights were writing about themes that explored the psychological complexities of the human being. With the pass of time, however, they started to create theatrical texts that at once reflected upon the cultural and social situation of Catalonia, in particular, and more generally about the human predicament at large. The point of reference and the influences for the creation of their dramatic proposals were authors like: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Harold Pinter, David Mamet and Bernard-Marie Koltès. In the specific case of Josep Maria Benet i Jornet, part of the influences were Antonio Buero Vallejo, and Bertolt Brecht.

Since the second half of the 1980s, Catalan theater has shown signs of an extraordinary diversity and vitality. Several factors are at work here: the hegemony of non-text based theater, and a qualitative change brought to text-based drama by a combination of prestigious private and public institutions in Catalonia. Indeed, the year 1986 can be considered the date of the recovery of text-based drama in Catalonia. The third factor influencing the vitality and diversity of cotemporary Catalan theater has been the strengthening of the role played by theaters supported by public institutions. The final factor concerns the important role played by the *Sala Beckett*, created in 1988 by José Sanchis Sinisterra not only as a space for the rehearsals of his *Teatro Fronterizo* (Frontier Theater), created in 1977, but also to promote text-based theater workshops as a place where young Catalan playwrights can develop their talent effectively. The appearance of the so-called small format theaters such as *Teatre Malic*, el *Teatre Tantarantana* y *Artenbrut*, as well as the reorganization of the

Festival de Teatre de Tàrraga, as spaces for alternative projects and proposals indicate the rich variety of contemporary Catalan theater.

If 1939 was in many ways the zero hour for Catalan theater and culture, since the 1980s Catalan theater has experienced one of the richest periods of its history. The *Teatre Lliure*, the *Sala Beckett*, and the *Teatre Nacional de Catalunya* all formed part of a Catalan and European theatrical forum that promoted exchanges between playwrights from different parts of Europe and, more recently, from Latin America. Contemporary Catalan theater is performed in different European and Latin-American cities. This transit, from a national context (Catalan) to an international one (European and Latin-American), has enriched Catalan theater and has allowed it to open up a favorable space for the reflection about the political, cultural and ethical issues of our epoch.

In this dissertation I propose the existence of an aesthetic of the ephemeral in contemporary Catalan theater. In the dramatic texts, and in the theatrical performances, the ephemeral is not just the different manifestations of the passing of time, but it is also its spatial materialization. From this perspective, I emphasize the Greek roots of the concept of aesthetic, *aisthesis*, which signifies knowledge obtained by means of sensible experience. Accordingly, I refer to the materialization of the ephemeral in the theatrical apparatus not just through signs, but also by means of theatrical semiotics that embody the different manifestations of the ephemeral in theatrical spaces. Stated differently, as a scenic art, theater is the locus of a sensible experience in which interplay of two different bodies takes place: the body of the reader-spectator and the material embodiment of the ephemeral in the theatrical performance itself.

In this dissertation the ephemeral is thus understood not only as the traces that the temporal experience of a performance, from beginning to end, leaves in the

audience. Rather, the ephemeral consists in two more complex ideas. First, as Alain Badiou has suggested, theater as an art presents “an incomplete eternal idea.” (139). Namely, the ephemeral in theater resides, in part, in the fragile ideas that it presents to an audience, for the spectator and the reader, and how this audience makes them eternal in time, in the ephemeral moments that is the theatrical representation itself. These are moments in which the idea of the ephemeral is continuously (re) presented in its non-identity; it is transformed by the reflective lens of our epoch. Theater materializes this aesthetic by means of the ephemeral worlds that it seeks to apprehend in a paradoxical yet highly suggestive gesture: the desire to render eternal the idea of the ephemeral in theater as a form and space. In this way, ephemeral ideas are eternized in the theater. In this vein, I propose an aesthetic of the ephemeral in order to explore the close link between the temporal and spatial dimensions in contemporary Catalan theater: this aesthetic addresses a time and a space that virtual, fragile, and ephemeral, all of which may signal what no longer is and what is yet to come.

Secondly, this aesthetic of the ephemeral finds expression in the images of the present; a present that is in a continuous dialogue with an open past. The *ephemeral* of this aesthetic is not a melancholic state tilted to the contemplation of Being, or the Sacred. Instead, it is an aesthetic of the ephemeral that materializes one of the overriding concerns of contemporary Catalan theater: memory. Even so, this concern with memory is hardly the upshot of a negative ephemeral anchored in an aberrated mourning, or in nostalgia; nor does it denote an idea of the ephemeral that is glimpsed *a priori* in the pain affected by loss, by what no longer is. Memory, as an attribute of theater, is constantly in dialogue with the fact that the ephemeral is a modality of time. This dialogue is articulated in a politics of memory that instead of being a judgment of the past entails a way of recreating existence, a politics of memory that fosters new forms of subjectivity that can think in and about the present, while assuming the

change and transformation that is intrinsic to it. This aesthetic of the ephemeral lends material expression to different forms of memory in theatrical space, as well as recasts the relationship between melancholia and time. Yet the ephemeral that it portends is not melancholic. Rather, the idea of the aesthetic of the ephemeral that this study puts forth assumes and accepts the transient nature of things, as this aesthetic materializes this transience in the theatrical performance by giving it expression in its depictions of death, fragments, precariousness and ruins. And yet, this avowal of transience – which entails avowing the ephemeral – that coincides with the material expression of death is hardly anchored in pessimism, or the unbearable heaviness of destruction. On the contrary, this acknowledgement of death symbolizes a point of departure for something different, something that leads to renewal and hope. This is an aesthetic that while recognizing the transient nature of precariousness, of fragments and ruins, is nonetheless life affirming. It constitutes a critical hermeneutic in which subjects are engaged in constant self-reflection, not only about ourselves, but also about the predicaments of time and space that we nowadays inhabit.

The aesthetic of the ephemeral that is materialized in contemporary Catalan theater is thus intimately related with the problems of our existence. And these problems allude not just to a specific geography, Catalonia, but also to a worldly predicament shared by humanity at large. This is an aesthetic that captures fragility, and formally renders it in an effort to present the fragile ideas of the present, not only about the present but for the present, in order to stimulate theoretical reflection. By theory, in this context, I understand a state of reflection that forces us to reckon and inquire about theater and about the present: this is a theoretical stance, a *theoria*, that at once signifies being a spectator of the theatrical performance and spectators of our epoch. This theoretical stance, however, is not merely *seeing* what already exists, showcase what it is, and thus gather information about the present. Rather, it entails a

being-there [“estar ahí.” (Gadamer 139)]. And this means meaningful participation not just in terms of becoming a seer of the present, but also a thinker of the present that one inhabits; namely, a theoretical stance that alongside continuous self-reflection allows us to think in the present, out of different aesthetic expressions. In the particular case of this dissertation, these theoretical commitments find artistic expression in theater.

In light of the aforementioned concerns, in this study I draw from Walter Benjamin’s important reflections about the openness of the past, and the need to apprehend what is alive in the vanquished (Reyes Mate 39). Likewise, my work is deeply informed by the powerful reflections found in the works of Simone Weil and Hannah Arendt on the vexatious relationship between construction and destruction, as well as from their appeal to forms of political subjectivity and initiative; and I also draw from the ways in which these two thinkers sought to explore the possibilities of human existence, of political life, in a predicament of violence. In sum, I recur to their ideas largely because the works of these thinkers tell us something of relevance that has a bearing on our present, albeit brought from afar.

This dissertation consists of four chapters. In the first chapter, I explore the cultural significance of ruins in contemporary cities that is expressed in the theatrical text of *Olors*, by Josep Maria Benet i Jornet. This chapter elucidates how modern ruins have come to materialize the obliteration of Catalan cultural memory, especially in the form of the destruction of material culture that has defined the logic of the market. The second chapter is devoted to a contemporary version of the myth of Antigone, Jordi Coca’s *Antígona*, and I examine how Antigone’s act of defiance, her act of civil disobedience, reclaims a form of justice that is not reducible to the civil law. Rather, what this Antigone claims is a form of justice that Creon’s rule has tried to obliterate by means of an imposed silence on the city’s inhabitants about their past.

The form of justice that Antigone conjures is the justice of the act of memory: the memory that the narration, as a poetic figuration, of the actions of the other inhabitants of the city, of the act of violence and injustice perpetrated by Creon. In Coca's hands, the myth of Antigone allegorizes the dialogue between the old and the new. Coca rewrites this myth in the context of Catalonia and creates a work that illustrates the complexity of the present, a correlation between the archaic and the new, in a rendering that critically mines a myth that is part of a received tradition, and, in doing so, thus restages the intersection between the archaic and the new. In the third chapter, I ponder the issue of immigration in Catalonia through an analysis of how this question is depicted in *Temptació*, by Carles Batlle. In this chapter I analyze how the dynamic relationship between the universal and the particular is pondered, and rendered, in relation to immigration in Batlle's theatrical piece. I also explore how out of this conflict Batlle's play presents an invitation to a form of *mestizaje* that is materialized in the structure of the play, as text and performance, as a political and cultural proposal for the present. Lastly, in the fourth and last chapter, which is devoted to *Testament*, another play of Benet i Jornet, I explore the dynamics of inheritance and the cultural legacy, both of which the play symbolizes in reference to the *oeuvre* of Medieval Catalan intellectual Ramon Llull.

This dissertation has a dual purpose. I propose the concept of an aesthetic of the ephemeral as a means to reflect about central questions that define our epoch; as a way of understanding a series of political, cultural, social, and ethical questions that afflict our present, particularly the present of Catalan society, but not restricted to it. In addition to being a cue for a specific philosophical endeavor, the aesthetic of the ephemeral allows me to carry on a critical reflection about the present, while at the same time I lay out the intellectual richness and formal complexity of an aspect of the artistic and literary tradition that comprises contemporary Catalan theater. By means

of critical analysis, of the process of reading and the sheer pleasure of being a spectator, I have become an heir of this tradition.

Introducción

Nunca se debe estar cargado de razón, pero no es siempre malo sentirse empujado por el viento. Acaso no hay otro modo de mantener viva la esperanza de aproximarse a las orillas.

Manuel Cruz

El teatro, en la medida que piensa, no es un dato de la cultura, sino que es arte.

Alain Badiou

Hay dos cosas que comenzaré explicando: el tema que abordo en las siguientes páginas y su objeto de estudio. He titulado este trabajo *Pensar en el presente: la memoria y la estética de lo efímero en el teatro catalán contemporáneo*. Sin duda, este título contiene una serie de términos que deben ser explicados, por su complejidad y porque la discusión de los mismos me llevará a dar cuenta de las propuestas que presento en este trabajo.

El propósito de este estudio es explorar las diversas maneras en que en un grupo de obras de teatro catalán contemporáneo, escritas y representadas entre 1996 y 2004, se materializa una estética de lo efímero. Las obras aquí analizadas son *Testament* (1996) y *Olors* (2000), de Josep Maria Benet i Jornet, *Antígona* (2002) de Jordi Coca y *Temptació* (2004) de Carles Batlle. Propongo que, a través de esta estética, el teatro catalán provee un contexto para reflexionar sobre problemas políticos, culturales y éticos de nuestra época, que están a su vez relacionados con distintas manifestaciones de la memoria. Estos problemas son: la producción de ruinas en las ciudades contemporáneas, la violencia y la precariedad de la justicia en contextos de guerra y de posguerra, las complejidades de los procesos de inmigración y la transmisión de los legados intelectuales y culturales en nuestra época.

Este trabajo reclama que la estética de lo efímero en el teatro catalán contemporáneo, al escenificar el vínculo entre las reflexiones literarias y estéticas, político-filosóficas y culturales, plantea una de las preocupaciones claves de la tardo-modernidad: la elaboración y transformación de nosotros mismos en el espacio de las expresiones estéticas, en este caso el teatro.

Este estudio se sitúa entre dos coordenadas académicas e intelectuales del teatro catalán contemporáneo: la catalana y la estadounidense. De esta manera, entra en diálogo con las aportaciones críticas de teóricos del teatro, directores de escena y dramaturgos como Francesc Foguet, Pep Martorell y José Sanchis Sinisterra en Cataluña y con las reflexiones críticas dentro de la ensayística sobre el teatro catalán de Sharon G. Feldman y Phyllis Zatlin en Estados Unidos. Es necesario señalar que hasta la fecha no se ha realizado un análisis como el que aquí se hace del tratamiento literario y político-filosófico del tema de la memoria en el teatro catalán contemporáneo. El presente estudio intenta llenar este vacío crítico.

El teatro catalán y la memoria

La historia de las artes escénicas en Cataluña esta íntimamente relacionada con la memoria de una sociedad que se encuentra limitada por una serie de condicionamientos internos y externos como lo fueron, de manera extrema, las dictaduras de Primo de Rivera (1923-1930) y la del general Francisco Franco (1939-1975), periodos durante los cuales la lengua y la cultura catalana estuvieron perseguidas y la censura de los mismos regímenes prohibía casi toda expresión cultural en catalán. El catalán desapareció no solamente del teatro, sino también de la escuela, la universidad, la radio y la prensa. En el interior de Cataluña, el cultivo literario de la lengua y la cultura catalanas se llevaba a cabo clandestinamente.¹ Clandestinamente

¹ En la antología dedicada al teatro catalán contemporáneo titulada *Contemporary Catalan Theater* editada por David George y John London, el historiador catalán Enric Gallen nos recuerda que durante la dictadura de Francisco Franco se llevo a cabo “the destruction of all manifestations of a genuinely popular Catalan theatre located in the Paral·lel (the Montmartre of Barcelona); the exodus and

continuaron editándose libros, periódicos y revistas en catalán, como la revista *Ariel*, y el teatro de Shakespeare, por ejemplo, fue traducido clandestinamente por Josep Maria de Sagarra. Como en otros periodos de la compleja historia de Cataluña, el teatro contemporáneo ha tenido una importancia sociocultural notable, al punto de convertirse en una suerte de espejo de la complejidad cultural del país.

En torno al 1975, fecha de la muerte del dictador Francisco Franco, comienzan a abrirse nuevas expectativas en el mundo de la cultura catalana y del teatro en particular; proceso de cambio que se denominó el *canvi de paradigma* en las artes escénicas. Como ejemplo de este cambio de paradigma, durante los últimos años del franquismo surgen los grupos de teatro independiente a través de toda España. Las puestas en escena de los grupos de teatro independiente eran de oposición a la dictadura y de reflexión sobre la política en España. En Barcelona se crean las compañías *Adrià Gual*, *Els Joglars*, *los Cátaros*, *el Grup d' Estudis Teatral d' Horta*, *L'Escorpí*, *Comediants* y *La Claca*. Este resurgir teatral de los años sesenta lo reflejan, asimismo, revistas como *Primer Acto*, fundada en 1959, y *Yorick* que aparece en 1965 y estuvo más ligada al teatro independiente.

marginalization of important theatrical figures (some of whom went into permanent exile, while others engaged in non-theatrical activities in remote areas of Spain or—like Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila and Joan Oliver—returned in the 1940s and took up the theatre again with varying degrees of success); the almost total isolation from major currents of foreign theatre; the specific prohibition of translations of foreign plays (which lasted until the late 1950s). No public performance of a play in the Catalan language was allowed on the professional stage in Barcelona until 1946. As early as December 1939 (the first Christmas of the Francoist occupation), when faced with a request that the traditional Catalan Christmas Nativity play *Els pastorets* be performed, the Civil Governor of Barcelona cynically decreed that “the performance should not constitute a public spectacle and should not therefore be held in premises normally used for cinema, dance or recreational activities in general, and a direct or indirect charge should not be made”. Más adelante comenta que: “the said performance should possess an exclusively family-based religious character.” The political message was clear: the Catalan language was to be confined to private and family use. Immediate access to genuine cultural and hence theatrical manifestations in Catalan would have to be clandestine. For those committed to the theatre, there was no alternative, other than to go into exile or patiently await a more favorable turn of events.” *Contemporary Catalan Theater: An Introduction*. Ed. David George and John London. London: The Anglo-Catalan Society, 1996:16-39.

No obstante el desarrollo de un teatro independiente en torno a la fecha del denominado *Resistencialismo* (1946-1960) –cuando muchos de los escritores que estaban en el exilio vuelven a Cataluña y se pasa de la clandestinidad a la resistencia cultural, de manera que la literatura catalana paulatinamente va ganando espacio público– apenas existía teatro de texto. Paradójicamente, los años del *canvi de paradigma* impulsado por la creación del teatro independiente presentan esta limitación: existía un teatro independiente de crítica al régimen franquista y de recuperación de la cultura catalana, pero este teatro sin embargo no era teatro de texto. Como bien señala Enric Gallen en “Catalan Theatrical Life (1939-1993)”, la escena catalana durante estos años:

[d]id not show sufficient signs of artistic renewal, with the exception of various isolated attempts by Josep M. de Sagarra—in plays such as *La fortuna de Sílvia* (*Silvia's Fate*) (1947) and *Galatea* (1948) —to mirror the sort of moral drama that was prevalent in Europe in the late 1940s. The publication of Salvador Espriu's important *Primera història d'Esther* (*The Story of Esther*) in 1948 was, on the other hand, an exceptional event. (17)

Durante el periodo en que el teatro comenzaba a ser descentralizado en Francia y Paolo Grassi junto con Giorgio Strehler fundaban el *Teatro Piccolo* de Milán, el teatro catalán profesional, siguiendo una precaria restauración, formaba en el 1949 una junta directiva en el *Teatre Romea* de Barcelona. No obstante, el panorama artístico en general tendía a asumir una actitud provincial y cerrada hasta 1954. Para esta misma fecha, Jordi Sarsanedas escribía en la revista *Ariel* que: “in the absence of an alternative, we are still prepared to see the play about the henpecked husband and the tyrannical wife, or the drama of poor but honest folk.”² Asimismo, Joan Triadú, uno de los fundadores de *Ariel*, reconocía en una reseña a *Les vinyes del Priorat* de Josep Maria Sagarra que: “we will be satisfied if at least it does not disappoint the audience; for the old Romea

² *Ibidem*, 20.

Theatre is one of the few fora left to us to make a collective statement in Catalan.”³ Es en este sentido que debe evaluarse el restablecimiento de autores como Frederic Soler, Àngel Guimerà o Santiago Rusiñol, acompañados por el regreso de los actores anteriores a la Guerra Civil española como Pius Davi y Maria Vila al teatro catalán. La impresión general era la de una cultura regional y rural a la que también se le añadían autores de orientación comercial. Todo ello daba, en palabras de Joan de Malniu (el pseudónimo de Antoni Ribera): “the exact measure of what separates us from European culture, and therefore from Europe.”⁴

En el contexto de la Transición española a la democracia, la escena teatral manifiesta cierta regresión de lo que se había conseguido durante los años sesenta en cuanto al teatro independiente. Las leyes seguían siendo las que promulgaba el franquismo, por lo que el viejo sistema represivo de la censura no desapareció realmente sino que más bien se trasladó a los tribunales de justicia. De ahí, que en 1977, cuando supuestamente no había censura en España, varios miembros de *Els Joglars* fueron encarcelados por el montaje de *La torna*, cuyo texto denunciaba el estamento militar. En 1978 el gobierno de la Unión de Centro Democrático propuso la creación de los llamados *teatros estables*. Lo que se pretendía hacer con los *teatros estables* era superar la labor teatral de los teatros independientes, ya que estos últimos se ocupaban de las reflexiones sobre el pasado franquista. De esta manera, España se llenaba de *teatros estables* que no eran otra cosa que la transformación de los teatros independientes. Dicha transformación causó la desaparición de varios grupos de teatro. Asimismo, el teatro comercial, que en los años sesenta se veía rechazado por la valoración del teatro político, durante la Transición se dedicó a desarrollar un tipo de teatro “erótico”. A partir de ahí, se desarrolló en salas teatrales y en cafés-teatro el

³ *Ibíd.*, 21.

⁴ *Ibíd.*, 23.

fenómeno del *destape*.⁵ Este fenómeno formó parte de una postura espectacular que asumía España durante la Transición. A partir de la elaboración de una nueva Constitución y de las elecciones generales de 1982, se creyó que el ambiente teatral podía cambiar. El teatro comenzaba una vez más a llevar los conflictos políticos a escena. Sin embargo, cualquier puesta en escena sobre el pasado olía demasiado a un tiempo que no se quería recordar.

El principal afectado tanto de la centralidad de los grupos de teatro independiente durante los años sesenta como de la actitud espectacular que asumía España durante la Transición a la democracia, fue el autor de textos dramáticos, a quien le era cada vez más difícil llevar a cabo lo que es una parte esencial de su labor: la creación y la representación teatral de su texto. Se echaban al olvido los autores catalanes vivos y, a su vez, el silenciamiento de sus reflexiones sobre el pasado franquista y el presente democrático. En la Cataluña de la Transición a la democracia el teatro comenzó a parecerse al mapa político. A partir de una política de la paz social en plena expansión se consiguieron éxitos teatrales espectaculares que, contradictoriamente, hacían desaparecer de la escena teatral al autor dramático.

Cuando el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) entró en el poder a finales de 1982, propuso una serie de medidas económicas que beneficiaban la infraestructura teatral. Se elevan los presupuestos a los teatros públicos, se otorgan subvenciones a las empresas privadas y diversas ayudas económicas a compañías de teatro que se sometiesen a unas normas determinadas, estudiadas por el Consejo Nacional de Teatro. El Estado se convertía en el principal empresario teatral. Esto condujo, asimismo, a la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico cuyo propósito era el de revisar los textos teatrales del Siglo de Oro español para situarlos al nivel que las compañías extranjeras hacían desde ya algún tiempo con sus clásicos. Pues, en el contexto de la

⁵ Este dato historiográfico es tomado de César Oliva, autor de *Teatro Español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.

España posfranquista las representaciones teatrales de las obras del Siglo de Oro español no suponían discusiones políticas contrarias a los intereses de consolidación y olvido que tenía el Estado. El teatro clásico español que se inicia a representar continuamente en España suponía el olvido de los autores españoles vivos y, a su vez, el silenciamiento de sus reflexiones sobre el pasado franquista y el presente democrático. En España no se llevaba a cabo una ruptura política, sino más bien una Transición que suponía muchos pactos.

Este complejo contexto político-teatral de la posguerra a la Transición, en el cual el autor de textos dramáticos desapareció hasta finales de los años ochenta, ha sido llamado la *travessía del desierto*. Es en este contexto en el que los autores de los que me ocupo en este trabajo lucharon por conseguir un espacio para la creación. Durante los primeros años de la recuperación del teatro de texto, la mayoría de los dramaturgos escribían sobre de temas íntimos, en los que se exploraba la complejidad psicológica del sujeto. Con el pasar de los años, se comenzaron a crear textos dramáticos que reflexionaban sobre la situación cultural y social de Cataluña y de nuestra época en general. El punto de referencia para la creación de las propuestas teatrales de este grupo de autores fue: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Harold Pinter, David Mamet y Bernard-Marie Koltès. En el caso particular de Josep Maria Benet i Jornet también lo fueron Antonio Buero Vallejo y Bertolt Brecht.

Desde la segunda mitad de los años ochenta el teatro catalán ha dado señales de una extraordinaria vitalidad y diversidad. Varios factores entran en juego. El primer factor es el establecimiento justo del teatro gestual y de compañía. El segundo es el considerable cambio cualitativo y el regreso del teatro de texto, los cuales han producido resultados originales. 1986 puede considerarse como el año de la recuperación del teatro de texto en Cataluña. En noviembre de ese mismo año el Institut del Teatre y el Centre Dramàtic d'Osona organizó una conferencia cuyo tema era *La dramaturgia catalana actual: autors i directors*. Como motivo de la

conferencia, el dramaturgo Jordi Teixidor publica un artículo en el periódico *El País* titulado “¿Una generación sin teatro?” en el cual discutía la marginación de los dramaturgos catalanes a partir de la institucionalización del teatro. El tercer factor que influyó la vitalidad y diversidad del teatro catalán contemporáneo fue el continuo soporte de las instituciones públicas a los teatros. El último factor importante sobre el desarrollo del teatro catalán contemporáneo ha sido el papel que ha tenido la Sala Beckett, la cual fue creada en 1988 por José Sanchis Sinisterra como espacio teatral para los experimentos de su Teatro Fronterizo, fundado en 1977, así como para promover el teatro de texto y llevar a cabo seminarios de dramaturgia donde los dramaturgos más jóvenes desarrollen sus propuestas. En el presente, la Sala Beckett alberga *L’Obrador*, dirigido por Carles Batlle, espacio en el que jóvenes dramaturgos y directores de escena comparten sus propuestas y representan sus textos.⁶ La aparición de los llamados teatros de pequeño formato como el Teatre Malic, el Teatre Tantarantana y Artenbrut, así como la reorganización del Festival de Teatre de Tàrrrega, como un espacio para proyectos alternativos, indican la rica variedad del teatro catalán contemporáneo.

En el presente, el teatro catalán asume la memoria como hermenéutica del pasado, del proceso cultural y político vivido durante más de cuarenta años, tanto en términos creativos como desde un acercamiento historiográfico.⁷ Con estas coordenadas piensa nuevamente su pasado y proyecta su futuro dentro y fuera de Cataluña.

Si a partir de 1939, se produjo la hora cero para la cultura catalana y para el teatro catalán, a partir de 1980, el teatro catalán experimenta uno de sus periodos de

⁶ La Sala Beckett creó en el 2005 *L’Obrador* y *L’Obrador d’estiu* como espacios activos y de carácter internacional para el estudio y la creación de las artes teatrales en su totalidad. Dirigidos por Carles Batlle y Jordi Pompermayer.

⁷ El 2005 se denominó como el año de retrospectiva de los treinta años de las artes escénicas en Cataluña. Con motivo de ello, se celebró el Barcelona el *I Simposi internacional sobre teatre catala contemporani* en el Institut del Teatre. Además, se publicó una serie de reflexiones de críticos, autores y directores de teatro en torno a las artes escénicas en Los Países Catalanes titulada *L’ Escena del futur: memoria de les arts esceniques als Països Catalans (1975-2005)*.

mayor esplendor de su historia. El Teatre Lliure, La Sala Beckett y el Teatre Nacional de Catalunya forman parte de un foro teatral catalán y europeo, que impulsa el intercambio entre dramaturgos de distintas partes de Europa y, desde hace unos años, también de Latinoamérica. En el presente, el teatro catalán contemporáneo se promueve en distintas ciudades europeas y latinoamericanas. Este tránsito de un contexto propio a un contexto internacional, también en los temas de los que se ocupa este teatro, abre un espacio favorable para reflexión sobre problemas políticos, culturales y éticos de nuestra época.

Memoria: presente y pasado

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren la memoria y la historia, aun cuando no alcancen un acuerdo sobre ese pasado. Porque la historia no siempre puede fiarse de la memoria y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo: derechos de vida, de justicia, de subjetividad (Sarlo, 10). El pasado nunca se borra completamente. Por el contrario, permanece lejos y cerca al mismo tiempo, irrumpiendo inesperadamente en el presente. Por ello, el regreso del pasado es una suerte de captura del presente. En este sentido, el pasado se hace presente. Esta forma de entender el pasado es muy distinta de la manera en que se entiende el mismo dentro de una perspectiva historicista o desde una historia monumental en las cuales el presente construye una relación con el futuro, mas no con el pasado.⁸ Por el contrario, la interacción entre presente y pasado implica que, si el presente tiene una posibilidad latente, que viene de un pasado que no pudo ser, entonces

⁸ Cuando hablo de historicismo me refiero a la idea de la historia en su relación con una forma de progreso histórico en la cual no se toma en cuenta el pasado. Es una forma de historicismo en la que las coordenadas de tiempo están organizadas en el situarse en un presente para reclamar un futuro, pero sin tener en cuenta el pasado. Mi distinción aquí, toma en cuenta otras definiciones del término como por ejemplo aquellas en la que historicismo 1) se refiere a que todo objeto cultural y social es histórico y la historia es la suma de toda la existencia; 2) cada época es entendida como una unidad con sus propios antecedentes; 3) un enfoque histórico del mundo sustituye concepciones teológicas del mismo. Esta última concepción de historicismo es la que más se acerca, aunque no del todo, a lo que me refiero más adelante con historicidad. Sobre estas distintas concepciones del historicismo es necesario ver el trabajo de Manuel Cruz titulado *Filosofía de la Historia*. Barcelona: Paidós, 1995.

podemos imaginar un futuro que no sea proyección del presente dado, sino del presente posible (Reyes Mate 22). Por ello, el pasado de las artes teatrales en Cataluña no interesa como simple reconstrucción, sino como construcción de su futuro a partir de las posibilidades que laten en el presente. En esta dialéctica el futuro no es la simple repetición del pasado, ni la pura invención, es la creación sobre la base de materiales existentes. El que no conozcamos el futuro tampoco significa la imposibilidad de tenerlo. Proyectar un futuro o imaginarlo se decide en un presente que todavía no sabe nada del porvenir. En relación con el teatro catalán, si hablamos de posibilidad en el presente es porque se reconoce en su historia frustrada por tantos años, un derecho a ser, a lograrse.

La interacción entre memoria, pasado y presente se articula en una compleja dinámica entre la rememoración y la conmemoración. Si la conmemoración se encuentra enlazada al ejercicio del poder estatal, anclado en perspectivas historicistas, la rememoración nos refiere tanto al futuro como al pasado. Esta perspectiva de rememoración manifiesta una política de la memoria que entiende el pasado como abierto – abierto porque, en la medida en que se hace presente, es posible reinterpretarlo y recordarlo – y que, además, pone en su centro esas otras formas o, utilizando el vocabulario de Beatriz Sarlo, “derechos del recuerdo”: los de vida, justicia y subjetividad. Lo que implica que el recordar tiene un contenido epistémico.⁹ Se trata de una política de la memoria y de un pasado que, si no encuentran salida en las formas institucionales de conocimiento, lo hacen a través del arte y de la cultura, la cual adquiere, de esta manera, una función mnemónica. Ya que no se capta este pasado por la ciencia, por la reconstrucción científica, sino mediante la recordación (Reyes Mate, 46). En este trabajo, dicha política de la memoria, que reinterpreta un pasado abierto, se

⁹ Reconozco en esta formulación del pasado abierto que hay eventos del pasado que ocurrieron y terminaron, en este sentido es un pasado cerrado. Pero, como recuerda Reyes Mate: “en el momento en que el pasado no es cosa exclusiva de la ciencia histórica sino también de la recordación, la memoria puede abrir expedientes que la historia da por archivados.” *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta, 2006:75.

articula mediante conceptos dinámicos y cambiantes como el de tradición, legado, origen, natalidad, justicia y la relación dialéctica entre lo particular y lo universal.

En España el debate en torno a la memoria histórica y a la revisión crítica del pasado se lleva a cabo en un contexto político-cultural diferente al de otros países donde se ha tenido este debate. Este debate centra su interés en el periodo de la Transición a la democracia, cuando se pretende el acceso cómodo y no traumático a la legitimidad democrática, asumiendo el pasado como algo cerrado, el cual es necesario superar mediante la imposición del olvido (Resina 9). De un olvido que está muy lejos de ser el otro rostro de la compleja dinámica de la memoria y el recuerdo. Es, por el contrario, aquel olvido que está relacionado con la obliteración de la memoria cultural y colectiva. En suma, un olvido que no reconoce que para entender el presente es necesario recordar. El pasado que se entiende como abierto, se encuentra en los lugares de memoria que, más que corresponder a fines conmemorativos, o ser restos de una memoria desvanecida, pueden ser la articulación simbólica de la aspiración a superar conflictos heredados (Ulrich Winter 19). Estos lugares de memoria son las expresiones estéticas como el arte, la literatura y el teatro. Por ello, el presente trabajo entiende el teatro catalán contemporáneo como un espacio a través del cual se piensa sobre la complejidad de sociedades modernas. En cuanto a la reflexión en torno a la memoria y el pasado con respecto a Cataluña, este trabajo toma en cuenta las reflexiones de Joan Ramon Resina en *Disremembering the Dictatorship*, las de Jo Labanyi en *Spanish Cultural Studies* y las de Eduardo Subirats en *Memoria y Exilio*.

Pensar en el presente

¿Qué significa pensar en el presente? Significa detenernos a fin de poder reflexionar para obtener de la reflexión alguna clave para entender nuestro presente y alguna indicación para pensar el futuro. Cuando hablo de presente me refiero, primero, a una posición que adopta el sujeto con relación a la historia. Esta posición no está relacionada con el historicismo en el sentido antes descrito, sino con la historicidad. Es

decir, situarse en el presente con referencia al pasado para pensar el futuro. De este modo, en el concepto de historicidad se dan las mismas relaciones de tiempo que en el historicismo, pero encadenadas de distinta manera. La historicidad implica la localización en el presente y por lo mismo asumir relaciones concretas no sólo con el tiempo sino además con el espacio. Por ello, me refiero al presente relacionado a un principio de inmanencia, la cual nos permite sugerir posibilidades sociales y culturales dentro del presente mismo. Se trata, pues, de asumir la vitalidad que también nos ofrece el presente.

Por todo lo antes dicho, pensar en el presente puede significar pensar *dentro* del presente tanto como pensar lo que es el presente. Puesto que el teatro como concepto y como forma permite pensar sobre el presente así como dentro de éste. Pensar en el presente no es determinar hacia dónde nos dirigimos sino explorar cómo es el presente en que vivimos y estamos inmersos. En “¿Qué es la ilustración?” Michel Foucault reflexiona sobre el célebre ensayo de Immanuel Kant mencionando las tres maneras en que para Kant es posible acercarse al presente. El presente puede ser representado como perteneciente a una cierta era del mundo, distinguida de otras por ciertas características que le son propias, o separada de otras eras por algún acontecimiento dramático. El presente puede ser interrogado para intentar descifrar en él los signos anunciadores de un acontecimiento próximo. El presente puede ser analizado también como un punto de transición hacia la aurora de un nuevo mundo. Sin embargo, Foucault señala que no se trata de comprender el presente en base a una totalidad o una realización futura, sino de pensar ¿qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer? Lo importante es la reflexión sobre el “hoy” como diferencia en la historia y como motivo para una tarea filosófica particular. Se trata de reconocer en él un punto de partida: el esbozo de lo que pudiera llamarse la actitud de modernidad. A la modernidad se le caracteriza, afirma Foucault, por la consciencia de la discontinuidad del tiempo, el diálogo con la tradición, el sentimiento de novedad y el vértigo de lo que

ocurre. Señala, que eso es lo que parece decir Baudelaire cuando define la modernidad por “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”. Con la diferencia de que, para Baudelaire, ser moderno no es únicamente reconocer y aceptar ese movimiento perpetuo; es por el contrario, tomar una cierta actitud en relación con ese movimiento. Es por ello que este trabajo considera el pasado como abierto. La memoria de este pasado que siempre está mediada por el presente que la conjura, y la pregunta “¿qué relación tiene el hoy con el ayer?” vincula este *ethos*, que es el tomar una actitud en relación con ese movimiento, con la memoria. Ello es lo que en parte permite moderar el impulso modernista en la reflexión de un futuro nuevo desde el presente. En el teatro catalán contemporáneo, la apuesta por lo nuevo esta muy lejos de anclarse en una modernidad o una nostalgia irreflexivas. Por el contrario, dicha apuesta se sitúa en el diálogo con la tradición y en pensar el presente como mediado, aunque no definido, por el pasado.

Para la modernidad, argumenta Foucault, el alto valor que tiene el presente es indisociable de imaginarlo de modo distinto a lo que es, así como de transformarlo sin destruirlo. No obstante, afirma más adelante, la modernidad no es simplemente una forma de correspondencia con el presente; es también, un modo de relación que hay que establecer consigo mismo. Es decir que, ser moderno es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja en el presente, pero tomado en cuenta el pasado. Es por ello que, las propuestas sobre lo nuevo que se manifiestan en el teatro catalán contemporáneo están desvinculadas del pasado. De ahí que, en este trabajo retome la idea gadameriana, más tarde elaborada en el trabajo de Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, a partir de los conceptos de herencia y legado, de que la interpretación de una tradición forma parte de esa misma tradición. Si bien la tradición no está anclada a una interpretación tradicionalista, lo nuevo no es mera sustitución de lo viejo, sino algo que

surge dialécticamente de lo criticado.¹⁰

De ahí que, en cada uno de los capítulos que componen esta reflexión sobre el teatro catalán contemporáneo, aborde también el tema de la invención y la transformación del sujeto a partir del vínculo con el pasado, con distintas formas de memoria y lo que esta relación puede ofrecer para el futuro. Transformación y elaboración por las que me encuentro también interpelada a causa de la lectura y la escritura, como actos eminentemente transformadores y transferenciales. Todo ello es parte del gesto teórico del teatro como espacio cuya forma es constitutiva de esta reflexión.

Este trabajo toma una posición ante la afirmación de que nuestra época ha sido una inútil y perdida. Por ello, lo nuevo se sitúa frente a la idea de final que en ocasiones ha definido nuestra época. De ahí que, la idea de lo nuevo se encuentre aquí enlazada a la de proyecto. Por proyectar entiendo construir el lugar de la diferencia para que lo que aún es sólo posible, se haga real. Se trata de la elaboración de nosotros mismos, la cual puede originarse en un lugar diferente, que es al mismo tiempo un lugar de memoria: la expresión estética. En el caso de la reflexión que me ocupa, este lugar diferente, en términos generales, es el teatro y en términos particulares es el teatro catalán contemporáneo.

Teatro y filosofía

En este trabajo, llevo a cabo un tipo de interrogación filosófica que indaga la relación con el presente y la constitución de nosotros mismos como sujetos. Se trata, recordando las palabras de Foucault, de un *ethos* filosófico que podría caracterizarse como una crítica y creación permanente de nosotros mismos. Esta crítica desea pensar lo que somos para proponer otras posibilidades sin tener que escapar de la realidad

¹⁰ Lo nuevo tampoco se refiere aquí a la retórica de la España nueva y pura que caracterizó al franquismo o al telos progresista del fascismo.

contemporánea. En este sentido, puesto que se trata de una crítica de nosotros mismos, que se caracteriza por ser trabajo sobre nosotros mismos, el reconocimiento de los límites es imprescindible. La crítica de nosotros mismos ha de ser considerada no como una doctrina o como un conocimiento permanente sino, según nos recuerda Foucault, como una actitud, como un *ethos*, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis de los límites que han sido y son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos límites. Esta crítica de lo que somos deberá tomar en cuenta la intersección entre memoria e historia.

Que un lugar donde se puede llevar a cabo una reflexión sobre el presente sea la expresión estética, a partir de un *ethos* filosófico mediante el cual iniciamos una crítica permanente de nosotros mismos, hace del teatro un espacio de y para el pensamiento. Hace del teatro, en palabras de Alain Badiou, una “topología pensante.” Se trata de la profundidad de pensamiento que puede producir el teatro a través del encuentro físico, material, de una Idea.

En sus “Escritos sobre teatro”, Badiou formula la pregunta sobre la posible unión o correspondencia entre teatro y filosofía: “¿Cuáles son para nosotros las dificultades del vínculo renovado entre teatro y filosofía?” (125). Tal es la pregunta que plantea el filósofo francés. Para la cual propone cuatro posibles contestaciones a dichas dificultades. La primera es que nuestro tiempo exalta la opinión, la segunda dificultad es que a nuestro tiempo le importa muy poco la eternidad, la tercera es que nuestro tiempo es uno de poco coraje, de miedo y de refugio, la cuarta dificultad es que nuestro tiempo es poco propicio para la escritura de texto teatrales (126-27). Ante estas dificultades, el teatro emerge en su pensante profundidad. Se trata de las reflexiones y los posibles cambios que propone el teatro. Puesto que en el teatro, como sugiere Badiou, se ponen en juego ideas; juego en el que se materializa el encuentro físico y a la vez efímero de las ideas. El teatro muestra ideas ante las cuales al lector y al espectador les toca la tarea de hacerlas eternas, asumiendo sus posibles transformaciones en el

tiempo. Tal es el caso del mito de Antígona, el cual analizo en este trabajo a partir de su elaboración contemporánea el teatro catalán.

Las obras del teatro catalán que analizo constituyen este teatro pensante que se alza sobre la valoración de la opinión y le propone ideas al lector y al espectador en el instante efímero y eterno al mismo tiempo de la representación teatral. Es un teatro que muestra coraje en su escritura y su representación y que es capaz de mostrarnos complejas situaciones de nuestra existencia. Por ello, es un terreno fértil para acercarme a él a través de un *ethos* filosófico. Es en una comprensión inmanente del teatro – distanciada de su acepción teológica de trascendencia – junto con la idea de pensar en el presente como una crítica permanente de nosotros mismos a partir de la reflexión de nuestra época, dentro de la misma y con materiales encontrados en nuestro mundo, donde puede iniciarse una relación entre filosofía y teatro. En el contexto del teatro catalán contemporáneo, se trata de la creación de algo distinto de lo ya dado, la cual surge a partir de la reflexión que nos permite hacer este teatro sobre Cataluña y el legado de la cultura catalana.

La estética de lo efímero

Propongo que hay una estética de lo efímero en el teatro catalán contemporáneo, porque en el texto teatral y en su puesta en escena, lo efímero no es sólo el paso del tiempo en sus distintas manifestaciones, sino su materialización hecha sensible. En ese sentido, entiendo el concepto de estética derivado de la palabra griega *aisthesis*, que significa conocimiento obtenido de la experiencia sensible.¹¹ Me refiero a la materialización de lo efímero en el aparato teatral a través de signos, mediante una semiótica teatral que encarna las distintas manifestaciones de lo efímero en el espacio teatral. Se trata de una experiencia sensible, como lo es la experiencia de las artes

¹¹ Ver, J. Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel 1994.

escénicas, en la que entran en un juego de correspondencias dos cuerpos distintos: el cuerpo del espectador-lector y la encarnación material de lo efímero en la puesta en escena.

La idea que articula este trabajo sobre lo efímero en el teatro no consiste únicamente en que una representación comience, termine y deje sus huellas. Consiste, por el contrario, en dos cosas más complejas. Primero, en que el teatro, como sugiere Badiou, presenta “una idea eterna incompleta.” (139) Es decir que, lo efímero en el teatro radica, por un lado, en las ideas frágiles que presenta, para que el espectador y el lector las hagan eternas en el tiempo, en los instantes efímeros que es la representación teatral, en la cual la idea se (re)presenta continuamente, no idéntica o en sí misma, sino transfigurada por el lente reflexivo de la crítica de nuestra época. El teatro materializa dicha estética mediante los mundos efímeros que intenta aprehender, en la proclamación de una paradoja: el deseo de que la idea efímera se eternice en la forma del arte teatral. Esta es la forma en que las ideas se eternizan en el teatro. Por ello, propongo una estética de lo efímero en el teatro catalán contemporáneo como aquella que explora el estrecho vínculo entre las dimensiones temporales y espaciales en el mismo. Se trata del tiempo y de un espacio virtual, frágil y efímero de lo que ya no es y de un porvenir.

Segundo, dicha estética de lo efímero se manifiesta en las imágenes del presente. De un presente que está en continuo diálogo con un pasado abierto. No es un efímero melancólico o negado en provecho del Ser o de lo Sagrado.¹² Es una estética de lo

¹² Tomo aquí distancia ante la idea de Christine Buci-Gluksmann en su trabajo titulado *Estética de lo efímero*. En este trabajo, Buci-Gluksmann articula, por un lado, un efímero que denomina como positivo y cósmico, expresado específicamente en la pintura de Monet o de Manet, el cual es un efímero icárico, que se articula, asimismo, en la belleza de la ligereza danzarina nietzscheana o en el teatro de la *commedia dell'arte*. En contraposición, a este efímero positivo, coloca lo que llama un efímero melancólico, constitutivo del barroco y de lo moderno, dentro del cual se encuentran Baudelaire, Benjamin, Pessoa y Adorno. Para Buci-Gluksmann éste es un efímero negativo porque engendra “resentimiento paralizante” y “entorpecimiento melancólico” los cuales “frenan la energía necesaria para una globalización tecnológica y cultural asumida.” (14-17). Más adelante afirma, refiriéndose una vez más a Benjamín, que el *Trauerspiel* es un teatro de duelo y de aflicción, que hace intervenir un principio formal destructivo; es un teatro que, dominado por un Edipo infeliz, introduce un efímero melancólico (65).

efímero que materializa una de las preocupaciones del teatro catalán contemporáneo: la memoria. Mas no por ello es un efímero negativo, anclado en la aberración melancólica o nostálgica. Mucho menos es un efímero que se entrevé en un *a priori* del dolor por lo que se ha perdido o lo que ya no es, puesto que esta característica del teatro, que es la memoria, entra en diálogo con el hecho de que lo efímero es también una modalidad del tiempo. Es un diálogo que se articula en una política de la memoria, la cual es menos un juicio de valor que una forma de recrear sentido y existencia, de suscitar formas de subjetivación que saben pensar en el presente asumiendo el cambio y la transformación. Esta estética de lo efímero, que materializa diferentes formas de memoria en el espacio teatral, reanuda una nueva relación entre el tiempo y la melancolía. Se trata, pues, de un efímero que no es melancólico. Por el contrario es una estética de lo efímero que acepta y asume la impermanencia, puesto que la materializa en la representación teatral mediante la expresión de una subjetividad de la muerte, del fragmento, de lo precario y de la ruina. Pero esta conciencia de un tiempo fugaz y efímero que coincide con la materialización de una subjetividad de la muerte, sin embargo, no queda anclada en el pesimismo, la pesadez o la destrucción. Por el contrario, este reconocimiento de la muerte es el punto de partida de algo distinto, más renovador y esperanzador. Se trata de una estética de lo efímero que afirma la vida – aún después de reconocer lo efímero de lo precario, de la ruina y del fragmento – y que constituye una hermenéutica del sujeto en la continua crítica y reflexión de nosotros mismos, en nuestro espacio y en nuestro tiempo.

Es por lo antes expuesto que en este estudio acudo a las reflexiones de Walter Benjamin, quien expresa cómo captar lo que hay de vida en lo dado por finiquitado (Reyes Mate 39). Asimismo, acudo a las reflexiones de Simone Weil y Hannah Arendt por lo que éstas elaboran sobre la relación entre destrucción y construcción, así como por su apelación a la subjetividad e iniciativa del ser humano al momento de explicar las posibilidades de existencia o de la política en contextos de violencia. En suma,

acudo a sus ideas porque las mismas nos dicen algo muy próximo, aunque traído de lejos.

La estética de lo efímero que materializa el teatro catalán contemporáneo está relacionada con los problemas de nuestra existencia. Son problemas que no sólo aluden a una geografía específica, sino que son de carácter mundial. Es una estética que muestra ideas frágiles del y para el presente, que por ese mismo motivo, porque son frágiles, estimulan la reflexión teórica. Entiendo el concepto de teoría como un estado que nos hace indagar y reflexionar sobre el teatro y sobre el presente. Me refiero a un estado teórico, a una *theoria* que significa ser espectadores del teatro y, a su vez, ser espectadores de nuestra época. Este estado teórico, sin embargo, no significa un mero ver, constatar lo existente o acumular información. Significa una presencia, un “estar ahí.” (Gadamer 139). Significa un participar por completo no sólo en el ver sino en el pensar el “aquí”. Este estado teórico junto a la reflexión continua de nosotros mismos es lo que nos permitiría pensar en el presente, a partir de distintas expresiones estéticas. En el caso de estas páginas, esa expresión artística es el teatro.

El presente trabajo se estructura en cuatro capítulos. En el primer capítulo exploro el significado cultural de la ruinas en la ciudad contemporánea que se expresa en el texto teatral *Olor*s de Josep Maria Benet i Jornet. En el mismo capítulo, dilucido cómo las ruinas modernas materializan un proceso de obliteración de la memoria cultural catalana, mediante la destrucción de la cultural material, la cual forma parte de la lógica del mercado. En el segundo capítulo dedicado a la versión contemporánea de *Antígona* por Jordi Coca, examino cómo el personaje de Antígona, a través de su desobediencia del decreto de Creonte, reclama una forma de justicia que no está relacionada con la ley civil, sino que es una forma de justicia que se encuentra detrás del silencio impuesto por Creonte a los habitantes de la ciudad; en lo que en éste se oculta. Esta forma distinta de justicia reside en el acto de memoria que emprenderán los

otros habitantes de la ciudad en la narración, como figuración poética, del acto de injusticia y violencia de Creonte. El mito de Antígona en la obra de Coca es un dialogo entre lo nuevo y lo arcaico. Jordi Coca reescribe este mito en el contexto de Cataluña y crea una obra que ilustra un complejo problema del presente, pero que lo ilumina a través de un mito que es parte de una tradición recibida. El tercer capítulo, por su parte, ocupa mi reflexión en torno a la inmigración en Cataluña en *Temptació* de Carles Batlle. En este capítulo analizo cómo se manifiesta la dinámica entre lo particular y lo universal en cuanto al fenómeno de la inmigración que presenta la pieza teatral. Subyacente a este conflicto, exploro cómo se presenta en el drama una invitación de mestizaje que se materializa en la estructura de la pieza teatral como propuesta cultural y política. Por último, en el cuarto capítulo dedicado nuevamente a la obra de Benet i Jornet, estudio la dinámica de la herencia y del legado cultural e intelectual, simbolizado por la obra del escritor medieval catalán Ramon Llull, en *Testament*.

El propósito de mi trabajo es dual. Propongo, por un lado, el concepto de una estética de lo efímero como medio para reflexionar sobre problemas centrales de nuestra época; como forma para entender una serie de problemas sociales, políticos, culturales y éticos que afectan el presente; particularmente el presente de la sociedad catalana. La estética de lo efímero me permite llevar a cabo una reflexión sobre el presente, además de ser motivo para una tarea filosófica particular. Intento, por otro lado, dar cuenta de la riqueza intelectual y la complejidad formal de una parte de la tradición artístico-literaria dentro del teatro catalán contemporáneo, como lo es el teatro de texto, la cual comienza a recuperarse y a renovarse a finales de los años ochenta. Tradición de la cual, mediante el análisis crítico, el proceso de lectura y el placer de ser espectadora, soy heredera.

Capítulo I

La ruina: materialización de la pérdida

di relazione tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [è fatta la città] Di quest'onda che rifluisce tra i ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata [...] Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimento delle scale [...] ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.

Italo Calvino

Ciudad. Soy como efimero y un no demasiado descontento ciudadano de una cruda metrópolis moderna.

Rimbaud

La memoria, es un tema que ocupa la labor dramática de Josep Maria Benet i Jornet.¹³ En *Olors* –escrita en 1998 y estrenada en el 2000 en el Teatro Nacional de Catalunya bajo la dirección de Mario Gas–, el dramaturgo plantea la relación entre la memoria cultural y el teatro.¹⁴ Nos demuestra que el teatro está ligado a la memoria cultural por los temas sobre los cuales reflexiona y a la memoria teatral por la forma en que se representan en el espacio escénico estos temas. Entiendo por memoria cultural las narrativas colectivas que crea una sociedad sobre el pasado de un determinado contexto social e histórico en determinados lugares y momentos. No se trata de un

¹³ Recuérdense al respecto textos significativos como *Desig* (1989) y *Testament* (1991).

¹⁴ La obra se estrenó el 24 de febrero de 2000 y fue interpretada por Rosa Maria Sardà, Pere Arquillué, Carme Molina, Joan Anguerra y Rosa Boladeras.

pasado enterrado en el olvido, el cual sólo podría ser restablecido, en cualquier caso, por un trabajo sistemático. La memoria cultural está formada, por el contrario, por objetivaciones que proveen significados de una manera concentrada, significados compartidos por un grupo de personas que los dan por asumidos (Heller, 5). La memoria cultural, así como la individual, está asociada a lugares en los cuales han ocurrido sucesos significativos o lugares donde estos sucesos se repiten regularmente. En este sentido la memoria cultural es construcción y afirmación de la identidad.

Por memoria teatral me refiero a la repetición de elementos de representaciones teatrales anteriores, en nuevas producciones teatrales, ya sean de una misma obra o de nuevas representaciones dramáticas, en la que las repeticiones funcionan como intertextos; como elementos de continuidad entre los dramas. Quisiera enfatizar que la memoria se construye de forma dialéctica ya que la misma es una narrativa que combina recuerdos personales y colectivos. La memoria está ligada al olvido y a la ficción como elementos que crean la coherencia de ésta. Por ello, no es un simple recuerdo o interpretación del pasado, sino una justificación del presente que se relaciona con nuestras expectativas del futuro.

La representación teatral de *Olors* presenta la destrucción del espacio urbano donde habitaron las familias que reconstruyeron la ciudad de Barcelona durante la posguerra. La obra narra la destrucción de una cultura material. Esta última, son los objetos, monumentos, edificios, etc. mediante los cuales el sistema social se representa. Entonces, la cultura material refleja relaciones sociales, económicas y organizaciones sociopolíticas; es un elemento activo en la práctica social. Es a través de esta articulación social en lo material que se crean significados atados a los objetos o que se manifiestan en ellos. De ahí, que la cultura material sea intrínseca en la memoria cultural.

La representación de *Olors* crea una memoria teatral puesto que dicha representación repite elementos de los dos primeros dramas que componen la trilogía:

Una vella, coneguda olor (1963)¹⁵ y *Baralla entre olors* (1979). Es decir que, *Olor* se compone de material que el espectador ha visto antes y la memoria de ese material reciclado, mientras pasa a una nueva y diferente producción, contribuye a la densidad de la pieza teatral como un lugar para la memoria, tanto personal como cultural. Entre el teatro y la memoria cultural existe un vínculo estrecho ya que, como la memoria, el teatro representa, recuerda, repite y reitera. *Olor* representa la destrucción de los patios y las casas del Raval, recuerda que en estos viejos barrios urbanos vivieron quienes reconstruyeron la ciudad de Barcelona después de la Guerra Civil, repite teatralmente la destrucción de los márgenes urbanos y de la cultura material y reitera la necesidad de la preservación de una memoria cultural.

Josep Maria Benet i Jornet, crece durante la posguerra franquista en el barrio popular de la Ronda de Sant Antoni.¹⁶ Como catalán y como dramaturgo, fue forzado a asumir las leyes impuestas durante el periodo de la dictadura del general Francisco Franco, así como las contradicciones políticas de la Transición española a la democracia. De ahí, que sus obras teatrales estén estrechamente relacionadas con la memoria personal y cultural. *Olor*, enraizada con *Una vella, coneguda olor* y *Baralla entre olors*, culmina la reflexión de Josep Maria Benet i Jornet sobre la ciudad de Barcelona –tema también de la obra del mismo autor titulada *Berenàveu a les fosques* (1972) (Merendabais a oscuras) – desde la inmediata posguerra franquista hasta la Barcelona postolímpica.

La obra que me ocupa en este capítulo es una representación teatral de uno de los cambios históricos de la sociedad contemporánea, la obliteración de la memoria cultural a través de la desaparición de la cultural material. El estreno de *Olor* se lleva a cabo justo cuando concluye el proyecto de reforma urbana de la ciudad de Barcelona

¹⁵ Con esta obra Benet i Jornet gana el Premio Josep Maria de Sagarra en 1963.

¹⁶ Nace en en Barcelona el 20 de junio de 1940.

que se inicia en 1986 y termina en el 2000. Este proyecto de reforma urbana incluía el derribo de manzanas enteras de casas y patios del Raval y de Ciutat Vella.

En este capítulo reflexionaré sobre el significado cultural de la ruinas en la ciudad contemporánea que se expresa en *Olors*. Dilucidaré cómo las ruinas modernas materializan un proceso de destrucción de la memoria cultural que forma parte de la lógica mnemónica del mercado. Esta lógica está relacionada a una política urbana que busca la realización de ciudades homogéneas y transparentes. Quisiera sugerir que las ruinas intersecan uno de los ejes mayores de la modernidad, la asimetría entre una cultura hegemónica y una cultura subalterna, lo que continúa produciendo más ruinas. Defino cultura subalterna, en el sentido que le dio Antonio Gramsci a este término, como todos los grupos marginados y las clases sociales económicamente desposeídas.¹⁷ Esta dinámica capitalista de destrucción y construcción implica la obliteración de la memoria personal y sobre todo de la memoria cultural mediante la desaparición de la cultura material. Por memoria personal me refiero a las diferentes narrativas que organizan y le otorgan sentido a nuestra biografía personal en relación a un contexto social en que el sujeto desea o necesita ser integrado.¹⁸

En el prólogo a la edición catalana de *Olors*, Josep Maria Benet i Jornet expresa su afecto no a una ciudad monumental, sino a un entorno urbano que es el lugar donde se vive, análogo a aquél en donde transcurrió su infancia, en la Ronda de Sant Antoni. Este prólogo es muy revelador en cuanto a la memoria cultural y la cultura material:

A les cent famílies barcelonines que, segons la llegenda, regenten la ciutat, només els interessa preservar la memòria dels habitatges propis. Els de la seva classe. Els edificis realment bonics de Barcelona. Realment?
M'atreveixo a proclamar la bellesa física del número 30 del carrer de la Riera Alta. La seva bellesa física i el perfum que desprén. Petites

¹⁷ También se relaciona con el sentido que se le ha dado en los estudios poscoloniales a este término para referirse a los sujetos que no tienen posibilidad de agencia en la cultura.

¹⁸ En este punto, la memoria personal y la memoria colectiva se complementan, pero es la memoria colectiva la que funciona como signo de identidad de grupos, comunidades y sociedades.

obertures esquitxen la façana com a l'atzar, de forma –segur– necessària però no per això menys sorprenent [...] Té una superfície externa de textura irregular, carregada de caràcter. Més llarga que alta, càlida, ben proporcionada, en resseguir-la els ulls hi reposen, hi descansen [...] És, de fet, la mena de lloc on vivia la gran majoria dels barcelonins que van a construir aquesta ciutat.¹⁹

Benet i Jornet planteja la importància de la memòria cultural a través d'una memòria sensorial. Resalta la bellesa física dels edificis de la carrer de la Riera Alta i l'olor que d'ells despende. Esta memòria sensorial es aquella que recorda els contorns, les proporcions i les textures d'aquests edificis. Contorns carregats de caràcter i en ells, al ser rebuscats per la mirada, els ulls reposen i descansen.

Este deseo de preservación de Benet i Jornet por el viejo barrio es un sentimiento nostálgico. La nostalgia (de *nostos* –regreso al hogar, y *algia* –deseo) es un deseo de hogar que surge a partir del sentimiento de desplazamiento y pérdida de un lugar que ya no existe. Por ello, la nostalgia está relacionada con la necesidad de continuidad en un mundo mecanicista y fragmentado. En este sentido, es un mecanismo de defensa en un tiempo de ritmos de vida extremadamente acelerados y de conmociones históricas. Sin embargo, prejuiciadamente en el presente, la nostalgia ha devenido un sentimiento relacionado con cierta incapacidad emocional. Como bien señala Svetlana Boym: Nostalgia is something of a bad word, an affectionate insult at best. “Nostalgia is to memory as kitsch is to art”, writes Charles Maier. The word *nostalgia* is frequently used dismissively” (14).²⁰ Mientras más nostalgia existe, más agresivamente es negada en la sociedad contemporánea.

¹⁹ Traduzco al español: A las cien familias barcelonesas que, según la leyenda, regían la ciudad, sólo les interesa preservar la memoria de sus propias viviendas. Las de su clase. Los edificios realmente bonitos de Barcelona. ¿Realmente? Me atrevo a proclamar la belleza física del número 30 de la carrer de la Riera Alta. Su belleza física i el perfume que de ella despende. Pequeñas aberturas salpican la fachada como al azar, de forma –seguro– necesaria, mas no por ello menos sorprendente [...] Tiene una superficie externa de textura irregular, cargada de caràcter. Más larga que alta, cálida, bien proporcionada. Al rebuscarla [la belleza física] los ojos se reposan, descansen [...] Esta es, de hecho, la forma del lugar donde vivían la gran mayoría de los barceloneces que construyeron esta ciudad. *Olors*. Barcelona: Proa, 2000: 9-10.

²⁰ Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001:14.

La nostalgia no sólo es la necesidad de un hogar que ya no existe, sino también el deseo de recuperar otro tiempo: el tiempo de la niñez o el ritmo menos acelerado de los sueños. En el caso de *Olors*, el deseo de recuperar el recuerdo de quienes formaron una parte esencial de la reconstrucción de la ciudad de Barcelona durante la posguerra. La nostalgia, al ser posibilidad de memoria, es una rebelión contra la compresión del espacio y del tiempo, donde la memoria no es posible. La manera en que el sujeto recupera ese lugar que se ha perdido es a través de la memoria. Mediante una memoria literaria y, en el caso de Benet i Jornet, mediante una memoria teatral.

Benet i Jornet no es un autor aislado en esta consideración nostálgica del viejo barrio. El afecto al espacio urbano y a la memoria sensorial del mismo lo comparte con el sentimiento que le expresa Eduardo Mendoza a estos espacios urbanos en sus novelas *La ciudad de los prodigios* (que es Barcelona) o *La isla inaudita* (que es Venecia) y con la riqueza de la memoria sensorial que recoge Josep Plá en su novela *La calle Estrecha*. En el teatro catalán, este afecto al viejo barrio lo manifiestan Josep Lluís y Rodolf Sirera en su obra *Cavalls de mar*.²¹

Para Benet i Jornet, la preservación de un barrio que tiene poco de monumental, como el que se presenta en *Olors* y nos describe en este prólogo, responde al cuidado de una cultura material y, por ello, a la preservación de una memoria cultural de la que él forma parte. La nostalgia de Benet i Jornet del viejo barrio no es irreflexiva, todo lo contrario. Si bien la nostalgia irreflexiva puede crear tiranías, Benet i Jornet reflexiona, en el espacio de creación que es la representación teatral, sobre la irreversibilidad del tiempo y el duelo ante la pérdida como parte de lo que constituye la condición moderna, puesto que la nostalgia está relacionada con una biografía individual y con la biografía

²¹ En *Cavalls de mar* los recuerdos de más de treinta años pasan por la mente de Ignasi Delamo al entrar a una casa para curar a unos heridos durante la Guerra Civil española. Estos recuerdos se presentan como fragmentos de la vida transcurrida alrededor de la casa "Cavalls de mar" desde 1907, cuando Ignasi Delamo conoce a Violaine, a su familia y a sus amigos. A partir de esta relación recordará un momento histórico de la ciudad de Valencia: el inicio del desarrollo económico y urbano del siglo XX y la Guerra Civil de 1936-1939.

de grupos y de naciones. La nostalgia, pues, no es una enfermedad individual, sino un síntoma de nuestros tiempos.

Mi reflexión sobre el significado cultural de las ruinas en *Olors* se desarrollará de la siguiente manera: una argumentación particular sobre el papel del mercado en la Transición española a la democracia y su efecto en el ambiente teatral, una teorización sobre el significado cultural de las ruinas modernas y un análisis sobre la apropiación creativa de los significados de las ruinas modernas en *Olors* como escenificación de la estética de lo efímero.

La Transición española y la lógica mnemónica del mercado

España, como tantos otros países, especialmente latinoamericanos, inició su camino hacia la modernización a través de la lógica del mercado.²² Esta lógica del mercado llevó a España, a partir de la Transición a la democracia, a asumir reformas como el pacto de la Moncloa y la Constitución de 1978. Reformas que posibilitarían el paso de la dictadura a la democracia en sí misma –y no a una democracia liberal– a partir de un pacto entre las fuerzas políticas más representativas tras las elecciones generales de 1977.²³ La Transición democrática española suponía emprender una racionalización económica y administrativa, una transformación de la cultura y, por lo mismo, una reforma de la educación. Eduardo Subirats señala cuál fue, sin embargo, la verdadera relación que se estableció con el pasado franquista a partir de la Transición:

En nombre de la estabilidad o la paz sociales se concertaban alianzas políticas y morales con las instituciones, los valores y las representaciones más sombrías del reciente pasado autoritario [...] El

²² Quisiera enfatizar que no se trata de demonizar el mercado y asumirlo como el causante de todos los males sociales.

²³ Sobre la Constitución de 1978, el historiador Juan Pablo Fusi señala que: “La Constitución tuvo un mérito indiscutido respecto a todas las Constituciones anteriores: no ser ni la imposición unilateral de un partido ni la expresión de una sola ideología, sino la síntesis y la conciliación de posiciones ideológicas divergentes y potencialmente antagónicas. Esta cita aparece en el artículo de Cristina Dupláa titulado “Memoria colectiva y *Lieux de Mémoire* en la España de la Transición”. *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000: 29. Para opiniones opuestas a las de Juan Pablo Fusi, es necesario ver el ensayo de Salvador Cardús i Ros que se encuentra en esta misma colección.

dolor que acompañaba la memoria de una dictadura sangrienta desde sus inicios hasta sus últimos días, se borró en nombre de las glorias esperadas en un indefinido futuro politicoeconómico.²⁴

Esta tachadura del pasado franquista en aras de un futuro politicoeconómico, dio paso a la espectacular década de los ochenta. La victoria de la izquierda española en 1982 condujo a una España mediática. La ruptura con un pasado que fue eximido de toda reflexión, conducía a la sociedad española a anclarse en un continuo presente. Como claramente nos recuerda Jo Labanyi, la cultura española contemporánea –obsesionada en crear la imagen de una nación joven y cosmopolita– está basada en el rechazo del pasado.²⁵ Rechazo que se inicia a partir de la inserción de España en el mercado. Sobre la importancia del mercado en la Transición española, quisiera recordar las palabras de Joan Ramon Resina cuando señala que:

Spain's insertion into the market economy goes a long way towards explaining the Transition's temporal imprecision and the confusion of those who insist in anchoring it in politically significant events. Failure to understand the market's mnemonic logic accounts for the widely divergent assessments concerning the Transition's span.²⁶

La Transición española, más que estar fundamentada en eventos políticos reales, fue el efecto de una instalación colectiva en la lógica mnemónica del mercado. Los medios de comunicación masiva fueron esenciales en el propósito de borrar la memoria del régimen franquista y seguir una aparente armonía hacia la reconstitución política. Retomando las palabras de Salvador Cardús i Ros, “The media managed to recreate Franco's regime free from Franco's supporters and to promote the imaginary of a

²⁴ Eduardo Subirats. *Memoria y exilio*. Madrid: Losada, 2003: 346.

²⁵ Jo Labanyi. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghost of the Past”. *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000: 65.

²⁶ Joan Ramon Resina. “Short of Memory: The Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy”. *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000:93.

Transition that left an entire era behind” (22).²⁷ La Transición estableció una nueva cultura política que instaló a la colectividad española en una especie de letargo.

A partir de este proceso de “democratización”, España comienza a forjar su ultramodernización. Los Juegos Olímpicos que se llevaron a cabo en Barcelona y la celebración del Quinto Centenario del descubrimiento de América tuvieron un rol importante en la construcción de un nuevo paisaje político y cultural. Recuérdese, además, la reconstrucción del *Pabellón de Barcelona* de Mies van der Rohe, que forma parte de lo que en Cataluña comienza a enaltecerse como punto referente de la nueva cultura. En España se construía una actitud estrictamente espectacular. En términos arquitectónicos, estos eventos marcan la transformación de España en general y la remodelación de la ciudad de Barcelona en particular. Esta remodelación esconde una cara menos ufana, aquella que muestra la liquidación de la memoria cultural, mediante la destrucción de la cultura material, tema de la obra de teatro que me ocupa en este capítulo. La lógica mnemónica del mercado –que España abraza a partir de su paso a la democracia– es una contramemoria, un consumo de la memoria cultural. Sobre la obliteración de la memoria cultural a partir de la destrucción de la cultura material, destrucción que testimonian las ruinas modernas, reflexiona la trama de *Olors*.²⁸

Teorizar la ruina

Olors presenta la destrucción de la cultura material como uno de los procesos culturales que testimonian las ruinas modernas. La obra encara la certeza de la irreversibilidad del tiempo y el duelo ante la pérdida como parte de lo que constituye nuestro devenir moderno.

²⁷ Salvador Cardús i Ros. “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain”. *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000:21-22.

²⁸ Esta descripción del cotexto teatral durante los años de la Transición española es surge de mi lectura de los capítulos que dedican a este tema César Oliva, autor de *Teatro Español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002, y de María José Ragué-Arias, autora de *El teatro de fin de milenio en España*. Barcelona: Ariel, 1996.

Como bien señaló Marshall Berman, hay una forma de experiencia vital que siempre han compartido los sujetos, la experiencia del tiempo y del espacio. Esta experiencia del tiempo y del espacio es vivida en la modernidad de forma contradictoria y paradójica. La modernidad promete transformación, crecimiento y poder, pero al mismo tiempo, destruye todo lo que tenemos y lo que somos.²⁹ La modernidad adolece de las paradojas de construir un orden que designa lo que no tiene utilidad o es indeseable y de crear un progreso económico que no es capaz de proceder sin degradar. Por todo ello, podemos argüir que la modernización produce ruinas. Las ruinas modernas son, por ejemplo, las ruinas postindustriales, las de las posguerras modernas, las que producen los proyectos urbanos en las ciudades y en los pueblos y las ruinas que producen diferentes crisis económicas.

Las ruinas modernas encarnan una actividad discursiva con este testimonio de la pérdida. Encarnan una noción de tiempo paradójica. Por un lado, son manifestación de un tiempo que pertenece al mundo atomizado y mecanicista en que vivimos y que, por lo mismo, oblitera la memoria y, por otro lado, de ellas emerge una noción de tiempo que es intrínseca a la memoria y que se relaciona con la pérdida, con lo que ya no está y se echa de menos. Las ruinas modernas hablan de la pérdida de un objeto, al mismo tiempo que testimonian la irrecuperabilidad del objeto perdido³⁰. Y de aquello que se pierde, sólo quedará inscrito en las ruinas su huella mnémica.

Las ruinas comienzan a ser entendidas como tales en el Renacimiento, cuando surge una conciencia de discontinuidades históricas y de destrucción de civilizaciones antiguas, de donde emerge la idea de trazas del pasado.³¹ Las ruinas son lugares que se

²⁹ Marshall Berman. "La modernidad: hoy, ayer y mañana". *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1998: 2-27.

³⁰ Cuando hablo de objeto perdido no me refiero a la idea de "cosa", es decir de objeto inanimado y manipulable. Me refiero a la idea de objeto como correlato de sentimientos, del amor o del odio, de la pérdida, etc. El adjetivo correspondiente sería objetal. Ver, Jean Laplanche. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996: 258-267.

³¹ Recordemos los siguientes versos del *Polifemo* de Góngora: "Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza."

han transformado en trazas físicas del pasado y que expresan su propio proceso de decadencia. Por ello, se le pueden otorgar diferentes atributos: históricos, estéticos o políticos.³² En la modernidad, las ruinas son *topoi* de reflexividad que interrogan el devenir de la cultura.

Sobre las ruinas se ha reflexionado desde varias perspectivas teóricas. George Simmel en su ensayo titulado “Ruinas” arguye que las ruinas encarnan la justicia de la destrucción; la reintegración del diseño humano en la naturaleza.³³ Theodor Adorno y Max Horkheimer, autores de “El concepto de Ilustración”, sugieren que el proceso de arruinamiento es intrínseco a la dialéctica mediante la cual la modernidad se debilita a sí misma y cae en la mitología y la autodestrucción.³⁴ En el ensayo sobre la alegoría en el drama alemán del barroco titulado “Alegoría y Trauerspiel”, Walter Benjamin explica la conexión entre la alegoría y las ruinas. Sugiere que las representaciones alegóricas como las estatuas o los poemas “materializan” ideas de la misma manera que las ruinas “materializan” cambios históricos: “La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que se escenifica en el Trauerspiel, se encuentra presente, en la realidad, en la forma de la ruina... Las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que las ruinas son en el reino de las cosas”.³⁵ Para Benjamin, las ruinas más que ser signos de lo eterno, son signos de la destrucción: “En la ruina, la historia ha sido físicamente incorporada en la escena, y en esta apariencia la historia no asume la forma de un proceso de vida eterna, sino más bien la forma de inevitable decadencia”.³⁶ Las ruinas antiguas, en cambio, se presentan como huellas de lo eterno, como constante recuerdo de la presencia del pasado. En este sentido, aún provocan la fascinación de lo que queda después de que

³² Las ruinas han sido utilizadas para autenticar orígenes mitológicos, ejemplificar los logros de pasadas culturas y promover identidades nacionales.

³³ Este ensayo se encuentra en la colección de ensayos titulada *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*. Ed. Kurt H. Wolff. New York: 1965: 261.

³⁴ Traduzco de la edición inglesa: *Dialectic of Enlightenment*. Trad. John Cumming. New York: Continuum, 1994: 28.

³⁵ Traduzco de la edición inglesa: *The Origins of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London y New York: Verso, 2003: 177-78.

³⁶ *Ibíd.* p.177.

todo es destruido. Por ello, las ruinas antiguas resultan esplendorosas ante nuestra mirada.

¿Qué sucede, en cambio, con las ruinas modernas? Si el valor de las ruinas se transforma con el devenir histórico, ¿provocan éstas la misma fascinación que las ruinas antiguas? Las ruinas modernas no causan esta fascinación porque las mismas son recuerdos del cercano pasado de violencia que sufrió una ciudad. Las ruinas modernas representan las huellas de las guerras recientes, de una historia violenta de continua destrucción; representan aquello que Baudelaire, en su texto “Le peintre de la vie moderne”, designaba como los elementos efímeros de la modernidad.

Las ruinas modernas son claros signos de destrucción porque testimonian, asimismo, el proceso de proyectos urbanos que paradójicamente suponen la regresión. Estas ruinas materializan cambios históricos que paulatinamente convierten a las ciudades modernas en ciudades residuo. Es decir, en ciudades que, como bien apunta Xavier Rubert de Ventós: “son el fondo de un sistema que genera un tejido urbano instrumental e indiferenciado”.³⁷ De ahí que las ciudades devengan ciudades “normalizadas” que forman parte de lo que se ha denominado la aldea global. En nuestra economía de la comodificación, la política urbana busca organizar un espacio funcional en el que normalizar al individuo y hacerlo una persona circunscrita y repertoriada.

Las ruinas modernas evocan una ciudad que ha sido parte de un proceso de destrucción y construcción causado por la lógica del mercado y, por lo tanto, por las fatalidades mecánicas del capitalismo.³⁸ Las ruinas modernas son una representación alegórica de los cambios históricos, veloces y violentos, que sufre una ciudad. Al respecto, quisiera recordar las palabras de Svetlana Boym cuando señala que: “The ruin

³⁷ Xavier Rubert de Ventós titulado *Ensayos sobre el desorden*. Barcelona: Kairós, 1976: 79.

³⁸ Asimismo, las ruinas de las ciudades como Bagdad, Sarajevo, Dresden, etc. testimonian la destrucción que causa la guerra. La guerra, también está ligada al mercado. Piénsese en las actividad ilegal de producción de armas que se utilizan en la guerra. Esta producción, que se denomina como una actividad extra-estatal, se ha convertido en una parte integral de la formación socio-económica del Imperio.

is not merely something that reminds us of the past, it is also a reminder of the future”.³⁹

Las ruinas modernas son un recuerdo de la contingencia y de la amenaza de una rápida destrucción. Testimonian la impredecibilidad del cambio, así como la fragilidad física y humana. En *Olors*, como texto y representación teatral, las ruinas de los patios y las casas del Raval forman parte de la creación de una estética de lo efímero que manifiesta dicha fragilidad.

Olors: un paisaje de ruinas

En *Olors*, las casas del barrio popular el Raval, en que vivieron los personajes de la trilogía que se inicia con *Una vella, coneguda olor* y *Baralla entre olors*: Joan, Maria, Mercè y Manel, son finalmente destruidas. Sugiero que esta obra integra tres de los cinco sentidos: olfato, visión y audición, como diferentes voces de un contrapunto. Estos tres sentidos articulan, en la representación teatral, un diálogo entre historia, memoria –cultural y personal– y el proceso de decadencia que encarnan las ruinas modernas.

En *Olors* han transcurrido seis años desde la muerte de Joan, de quien Maria se enamoró. Mercè, la madre, tiene problemas de memoria y Manel, el hermano, aparece destrozado física y moralmente. Maria, quien en *Baralla entre olors* amaba aquellos patios del Raval “sucios, descostrados, húmedos; con olor de cocina y colada” y que estaban “llenos de vida” (27), sufre por el derribo de las casas a causa de la remodelación y la transformación de la ciudad de Barcelona y ha decidido fotografiar la paulatina destrucción de los patios. El texto dramático abre con la siguiente acotación sobre el espacio escénico⁴⁰:

[u]na isla de casas, en el barrio viejo de Barcelona. [...] Galerías, ventanas, cañerías, hierros y cuerdas para tender la ropa. Abandono total. Ni un signo de vida [...] algunos balcones no tienen puertas y

³⁹ *The Future of Nostalgia*, 79.

⁴⁰ El espacio dramático es el espacio mencionado y simbolizado por el texto, comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, los personajes y la historia contada. El espacio dramático incide necesariamente en el espacio escénico.

ofrecen a la vista las grietas de sus interiores; de alguna manera han saltado los cristales. Pero además, y sobre todo, los patios parecen heridos, al fondo, por un enorme desgarrón, como si un monstruo hubiera mordido y devorado casas enteras y de algunas hubiera dejado, de momento, restos convertidos en montes de escombros. Quizá reina sobre la brutal herida el perfil amenazador de alguna grúa (20).

Esta acotación expresa la dinámica de destrucción y construcción de la lógica del mercado. Es el mercado el que designa aquello que es obsoleto, de manera que cada nueva comodificación indica la destrucción de la precedente. La lógica mnemónica del mercado, la cual está estructurada por una dinámica de destrucción y construcción que parte de la designación de lo que es inservible y que se da en la compresión del espacio y del tiempo, coloca al sujeto en un presente continuo que es regenerado con cada nueva comodificación.⁴¹ Esta forma de presente oblitera la memoria cultural ya que, en la compresión del espacio y del tiempo, no hay posibilidad para la formación de la memoria.⁴²

En el escenario resalta un paisaje de ruinas como telón de fondo. La grúa que sobresale en el paisaje, simboliza las posibilidades de devastación de nuestra sociedad mecanicista.⁴³ Tanto en términos textuales como en términos de la representación teatral, la obra coloca al lector y al espectador frente a un paisaje de ruinas. Es un paisaje absolutamente real (galerías, cañerías, hierros y cuerdas para tender la ropa) y completamente abandonado. De los patios heridos, desgarrados y mordidos emana un aire de muerte. En el escenario, se han eliminado todas las galas de lo espectacular. El paisaje que el espectador tiene enfrente es un ambiente arruinado y en oscuridad.

⁴¹ Cada nueva comodificación genera, a su vez, un ciudadano dependiente del mercado. Al decir de Manuel Cruz: "El mercado requiere consumidores de una máxima plasticidad, dispuestos a doblarse ante los designios cambiantes de un sistema publicitario que desequilibra y multiplica el deseo, haciéndolo inestable y pasajero". De esta manera surge, en lo que Cruz llama "la era permisiva" [la sociedad contemporánea], la destrucción de todos los modelos preconcebidos de persona. Manuel Cruz. *Hacerse cargo; sobre responsabilidad e identidad personal*. Barcelona: Paidós, 1999: 37.

⁴² Quisiera apuntar que, cuando hablo de memoria no me refiero a una hipertrofia de la memoria que provoca fijaciones melancólicas y que no le permite al sujeto superar las dimensiones traumáticas de la vida. Me refiero a una memoria cultural que está relacionada con asuntos sociales y políticos de proporciones globales como, por ejemplo, la transformación de las ciudades.

⁴³ La escenografía de *Olors* es una creación de Jon Berrondo.

La música de la representación teatral podría denominarse como una música en ruinas: es estridente, fragmentada e intensa. El efecto de la música en la representación es recíproco. Se da un efecto emocional de la música sobre los demás componentes del espacio escénico, pero también se da un impacto de estos componentes en la música y en su percepción. Es decir, que el fenómeno visual produce efecto en el fenómeno acústico. La música, al igual que los demás objetos que habitan el espacio escénico, crea e ilustra la atmósfera de destrucción de la obra. Es la arquitectura del espacio escénico la que en gran parte escribe y representa el drama. La arquitectura escénica de *Olors* representa un lugar con historia. Todas las cañerías, los hierros, las cuerdas y los agujeros que se ven en las ruinas de los patios son residuos de la historia de los patios y las casas del Raval; residuos que han adquirido un lenguaje propio en la representación teatral.

En el escenario se destaca una cámara fotográfica montada en un trípode. De hecho, los cambios de escena estarán marcados por una intensa luz, que alude a la luz del *flash* que sale de la cámara fotográfica. Esta luz marcará la estructura narrativa del drama en la representación teatral.⁴⁴ La estructura del drama se presenta en forma de prolepsis, pues se inicia la obra con una escena que aparecerá posteriormente, al final de la obra y que será un regreso al punto de partida.⁴⁵ La luz, al servir como marco de la estructura de la obra, enfatiza el diálogo entre los sentidos y el drama.

Mientras se va alumbrando el espacio escénico, vemos a una mujer madura en la azotea de una de las casas derribadas –la Maria de *Baralla entre olors*– que observa un carrito fotográfico el cual, segundos después, tomará, estirará y colocará frente al toque mortal de la luz. Esta mujer, que mira los patios, sus colores, volúmenes y bordes, expresa con gestos corporales la rabia que siente ante la demolición de los patios que

⁴⁴ La iluminación de *Olors* es una creación de Ignasi Camprodon.

⁴⁵ La estructura de las escenas de la obra las marca Benet i Jornet en el texto de la siguiente manera: B1, A1, B2, A2, B3, A3 y sucesivamente hasta llegar al final de la obra con una marca de A10/B0 donde que conecta con el comienzo del drama. Las escenas marcadas con la letra A son las escenas entre Joan y Maria y las marcadas con la letra B son las escenas entre Mercè, Manel y Maria.

amaba. Desde el comienzo de la representación, la actriz establece una correspondencia entre sentimientos y movimientos. No es capaz de acercarse al hueco de fondo, recorre el camino más largo para llegar al trípode y vuelve a mirar los patios. En la terminología teatral estos gestos de Maria se denominan como gestos de sustitución verbal. Fransesc Foguet i Boreu explica la importancia de los gestos en la representación teatral de la siguiente manera: “El gest té una dimensió social doblement significativa: és i diu. Entre el gest i la paraula s’estableixen relacions d’acompanyament [...] de complementariedad [...] de substitució –una suplantació d’ allò que non diu o non pot di la paraula”.⁴⁶ Mediante los gestos se establece con el espectador una relación afectiva, no verbal. Cuando Maria decide fotografiar nuevamente, el ruido de un equipo de demolición interrumpe su trabajo. El ruido del equipo de demolición forma parte de la música del espacio escénico. Funciona como contrapunto que comenta la acción dramática: contribuye a la creación de la atmósfera del drama en el espacio escénico al mismo tiempo que es testimonio del derribo de los patios y las casas del Raval. El ruido tiene una función integradora, en relación a la totalidad del espacio escénico de *Olors* y una función desintegradora, como manifestación de la destrucción.

Por una de las desvencijadas puertas de los patios, aparece Joan, el arquitecto que está a cargo del proyecto de transformación del sector popular:

Joan: Hola

Maria: ¿Joan?

Joan: ¿Qué? Sí, Joan. ¿Cómo lo sabe? Perdona, ¿qué hace aquí?
¿Quién es? (21-22)

Maria ha interrogado a un fantasma. Pues, en *Olors*, han pasado seis años desde la muerte de Joan. Sin embargo, es precisamente en las ruinas de los patios donde Maria puede invocarle, porque frente a éstas ha regresado a su pasado. En *Baralla entre olors*,

⁴⁶ Traduzco al español: El gesto tiene una dimensión social doblemente significativa: ser y decir. Entre el gesto y la palabra se establecen relaciones de acompañamiento, de complementariedad y de sustitución: una suplantación de aquello que no dijo o no puede decir la palabra. Fransesc Foguet i Boreau. *La representació teatral*. Barcelona: UOC, 2003: 57-60.

Joan se manifestaba como un sujeto que en plena Transición política estaba dispuesto a borrar de su memoria cualquier vestigio de su pasado, incluyendo las casas que le vieron crecer. Maria recuerda e invoca a Joan para que finalmente él presencie la destrucción de los patios que fueron para ella lugares de memoria. Es decir, lugares materiales donde cohabitan la memoria y la historia y que, como todo lo material, pueden ser destruidos.

Será, pues, la lógica del mercado la que decida qué sectores de las ciudades deben ser demolidos para ser transformados en algo nuevo porque han sido designados inservibles y obsoletos. En las convulsiones de una economía de la comodificación y en una sociedad del espectáculo, las edificaciones del pasado son potenciales ruinas. Dicha transformación nos permite entrever, fugazmente, la existencia del tiempo. Un tiempo, que no es el mismo del que hablan los libros de Historia ⁴⁷, sino más bien un tiempo que pertenece y va a la par con el mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones en que vivimos.⁴⁸ Aquí se abre una doble vertiente, paradójica, en la significación del tiempo. Por un lado, se trata del tiempo que, ubicado en la aceleración y la violencia de la sociedad contemporánea, oblitera la memoria. Por otro lado, es el tiempo como reverso, diferente de la Historia, es decir, como desaparición y pérdida.

En la segunda escena de *Olors* aparece Mercè, la madre de Maria, llamando a Neus, quien también ha muerto. Mercè –al igual que los demás personajes del drama– entrará a escena por una escalera que conecta con la azotea desde donde Maria fotografía las ruinas de los patios. En términos del significado que articula la arquitectura del espacio escénico en relación con el drama, la escalera ha adquirido la

⁴⁷ Este concepto de Historia se refiere al conocimiento científico que resulta de los documentos y manuscritos y que el historiador convertirá en información.

⁴⁸ Cuando hablo de esta transformación, no me refiero a un cambio social en tanto que actividad teleológica en que, en un sistema evolucionista simple, se rompe con una fase socioeconómica anterior para iniciar otra más avanzada. Estas transformaciones, impulsadas por la comodificación, se producen de manera intermitente; lo que no implica que dejen de producirse crisis agudas en el cuerpo social.

función de puente que conecta el mundo del espacio escénico con el mundo del espacio dramático, donde surge la acción dramática de la obra:

Maria: ¿De dónde sale mamá? ¿Viene de casa? Podría haberse perdido.
Mercè: ¿Has visto a Neus?
Maria: ¿A dónde va?
Mercè: ¡Neus!
Maria: Venga, mamá. Vuelva para adentro.
Mercè: Enséñamelo todo.
Maria: No hay nada que enseñar. Al menos, por los cementerios una se pasea.
Mercè: ¡Neus!
Maria: Mamá, que Neus no está. No queda nadie. Abren el barrio en canal. Todo esto desaparecerá. (23-25).

Aún teniendo problemas de memoria, Mercé no ha olvidado a Neus. Por el contrario Mercè es lo que se ha denominado en la terminología teatral como un *personaje testigo*. Los personajes testigos representan un mundo perdido a causa de diferentes fuerzas opresivas y del miedo que estas fuerzas provocan. Mercè es un personaje testigo que continuamente recuerda fragmentos de su vida pasada: su marido, la guerra, y los años de la posguerra. Mercè hace que el pasado reaparezca a través de las historias que recuerda y le cuenta a Maria y a Manel, el hermano. Neus, al igual que Joan, es un residuo del pasado. El personaje de Joan, el arquitecto, evoca física y moralmente, al fantasma del Joan de *Baralla entre olors*, que es su padre. El cuerpo del actor de *Olor* es un cuerpo infestado por el fantasma del Joan anterior. El paisaje en ruinas se convierte en lugar para el recuerdo; donde los muertos son invocados. *Olor* es teatro de la memoria. La puesta en escena materializa lo que Marvin Carlson ha denominado como “The Haunted Theater”. Es decir, un teatro en que el texto, la representación teatral y la recepción del espectador activan la memoria. En palabras de Carlson:

The physical theater, as a site of the continuing reinforcement of memory by surrogation, is not surprisingly among the most haunted of human cultural structures [...] The present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are

simultaneously shifted and modified by the processes of recycling and recollection.⁴⁹

El texto dramático y su representación teatral son lugares donde circula la memoria cultural y la personal. La repetición, lo fantasmático y la memoria son operaciones intrínsecas a la representación teatral de *Olor*.

Olor es un texto habitado por las historias de *Baralla entre Olor* y *Una vella, coneguda olor*. Más allá del factor de la intertextualidad como parte de la creación del tejido de un texto, las referencias a las historias de estas dos obras de teatro manifiestan la importancia de la memoria tanto en el proceso de creación como en la continuidad dramática de las tres obras en su totalidad. Dicha importancia de una memoria teatral queda aún más clara en el plano de la recepción. Toda recepción está relacionada con la memoria, pues es la memoria la que ofrece los códigos y las estrategias que forman la recepción. Los parámetros mediante los cuales funciona la recepción han sido llamados por Hans Robert Jauss “horizontes de expectación”.⁵⁰ Las expectativas que los espectadores presentan ante una nueva recepción teatral son los residuos mnemónicos de experiencias previas. Cuando el espectador se encuentra frente al mundo que *Olor* presenta, recuerda *Baralla entre Olor* y *Una vella, coneguda olor* y comienza a establecer las conexiones y relaciones existentes entre los tres dramas. Como espectadores, somos testigos no simplemente de un proceso de intertextualidad, sino que, asistimos a un teatro que es memoria del teatro y a un teatro que es teatro de la memoria.

Las ruinas de los patios motivan el recuerdo de los personajes de una vida pasada. La memoria que activa *Olor* tiene que ver con quienes ya no están, con lo que se echa en falta, con lo que se ha perdido. Es una memoria que está relacionada con las trazas del pasado. En esta representación teatral, infestada de fantasmas y del recuerdo,

⁴⁹ Marvin Carlson. *The Haunted Stage; The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001:1-2.

⁵⁰ Hans Robert Jauss. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trad. Thimoty Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982: 22-23.

el pasado se rehúsa a ser borrado completamente; por el contrario aparece insistentemente demandando ser honrado. El hecho de que, a nivel metateatral los eventos reprimidos del pasado reaparezcan en el espacio teatral, implica que el teatro está representando la Historia. De hecho, los personajes fantasmáticos que son Neus y Joan pueden pensarse, asimismo, como ángeles testigos de la Historia y que habitan las ruinas.⁵¹ En su totalidad, *Olor*s es un drama colmado de recuerdos y de fantasmas. Esta infestación del espacio escénico crea su propia contribución a la recepción del drama y se encuentra profundamente involucrada con la memoria cultural.

La tercera escena de *Olor*s es una continuación del encuentro entre Joan y Maria:

Maria: ¿De dónde sales?

Joan: Estos edificios... Afectados. Todo esto tiene que desaparecer. Las máquinas lo echan abajo.

Maria: ¿Y tú? ¿Quién eres tú?

Joan: Me estoy ganando el sueldo.

Maria: ¿Qué sueldo?

Joan: Trabajo para la empresa que..., que lleva a cabo el derribo

Maria: Que se está cargando el barrio. (25)

Si el paisaje de casas y de patios fue el hogar de las memorias de Maria, ahora, frente a ella, sólo queda un paisaje en ruinas; una memoria en ruinas. Los patios albergaban secretos, historias personales y también colectivas. Narraban la vida. Eran vida que contenía la vida. Sus ruinas, en cambio, materializan la violencia de un proyecto urbano que destruye la cultura material y, por lo tanto, la memoria cultural. Las ruinas que quedan de los patios destruidos testimonian la ausencia y se funden con ella. Esta ausencia no es sólo la de un lugar que ha desaparecido, sino además la ausencia de la memoria. La memoria también está en ruinas. La lógica mnemónica del mercado quiebra la relación del sujeto con el pasado porque la memoria queda consumida en esta lógica. Al respecto, Xavier Rubert de Ventós propone que la sociedad de finales del

⁵¹ Parecidos los ángeles testigos de la Historia y que recorren las calles de Berlín en la película de Wim Wenders titulada *City of Angels*.

siglo XX es un sistema que tiende a abolir las instancias singulares [él las llama figuras] de la experiencia del sujeto, haciendo de estas “figuras” imágenes o textos que sólo nos cabe consumir.⁵² La sociedad contemporánea es abatida perpetuamente por esa violenta tormenta, que agita las alas del ángel de la historia, –recordando la metáfora de Walter Benjamin– que es el progreso. Un progreso que se dirige hacia la obliteración de la memoria y que, como síntoma de sí mismo, genera ruinas.

Las casas y los patios en los que vivió Maria no eran simples chapuzas de cemento sino que eran lugares, espacios existenciales, moradas. Como señala Martin Heidegger, el morar, entendido como el modo de estar en la tierra, es la característica básica de los sujetos.⁵³ Morar, especifica Heidegger, significa “to remain, to stay in a place [...] to remain in peace.”⁵⁴ Más adelante agrega que la esencia de morar consiste en “always staying with things”; “a preservation that safeguards each thing in its essence.”⁵⁵ Morar, en suma, es la capacidad del sujeto de apreciar y conservar la vida; de amar la misma: “*The fundamental character of dwelling is this sparing and preserving*”.⁵⁶ Una vez conservada la vida, entonces el sujeto es capaz de construir: “We do not dwell because we have built, but we build because we dwell, because we are *dwellers*.”⁵⁷ La casa no es, por lo tanto, una cosa sino un lugar para la vida. Al derribar las casas y los patios surge una crisis en lo que significa la morada porque no se han amado ni preservado las memorias de los habitantes del Raval. No se ha conservado la vida. Esta destrucción implica que en la sociedad contemporánea es cada vez más exigua la posibilidad de una morada para el sujeto.

En esta tercera escena, Joan se identifica: es arquitecto. Ha ido al Raval para desalojar a las familias de magrebíes que se han instalado en las ruinas. Su misión ese

⁵² Xavier Rubert de Ventós. *De la modernidad*. Barcelona: Península, 1980: 10.

⁵³ “Building, Dwelling, Thinking.” 146.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 146.

día es la de asegurarse de que nadie se haga daño, “de que nadie sufra un accidente” (25). La ironía a la que acude Benet i Jornet en estas líneas es más que clara. Pues ¿no se ha hecho daño? ¿No se ha ya causado sufrimiento?

Joan le ordena a Maria que saque el trípode y se marche. Mientras echa una ojeada al documento de identidad de Maria, declara: “Todo esto será una plaza” (26). A lo que ella responde de manera sarcástica: “Preciosa, seguro” (26). Las casas y los patios del Raval han sido derribados para construir un espacio de tránsito impersonal y vigilado como lo son las nuevas plazas o las plazas de las que se han transformado sus usos en las ciudades contemporáneas. Las plazas que construyen y transforman los proyectos políticos urbanos están muy lejos de ser centros donde se crean relaciones personales.⁵⁸ Estas plazas, por el contrario, contribuyen a la creación de un espacio urbano de relaciones lábiles y de una ciudad deliberadamente espectacular.

Este proceso de destrucción y creación provoca que en la sociedad contemporánea aflore toda una nueva realidad sobre el espacio. Aquélla que viene a negar el lugar, es decir la realidad que testimonia el no lugar.⁵⁹ Al respecto, Josep Maria Montaner i Martorell afirma que:

Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes, sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenario de hechos efímeros.⁶⁰

Estos lugares han dejado de ser núcleos existenciales para pasar a ser espacios.⁶¹

Espacios que funcionan como escenarios de hechos efímeros y que cuestionan la idea

⁵⁸ Como ejemplo de ello podemos mencionar la Plaza Cataluña en Barcelona e inclusive Las Ramblas; la Plaza Mayor en Madrid; la Plaza Santa Maria in Trastevere en Roma y el centro urbano de Palermo en Sicilia.

⁵⁹ Marc Augé habla de los no lugares, es decir, de los espacios de la sobremodernidad y la abundancia en su libro titulado *Los no- lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa: Barcelona, 1993.

⁶⁰ Josep Maria Muntaner i Martorell. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997: 45.

⁶¹ El lugar no es lo mismo que el espacio. El lugar alude a un núcleo entendido como propio, el espacio, en cambio, alude a un lugar que se ha esfumado. Sobre esta diferencia entre lugar y espacio, ver Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* y Manuel Delgado, *El animal público*.

de unidad en la sociedad contemporánea. No se trata de postular que todo lo nuevo es necesariamente nocivo para sociedad. Sino más bien de reflexionar sobre la falta de memoria y de historia como una característica de lo nuevo.⁶² Se trata de reflexionar sobre el hecho de que lo efímero no tiene historia. Una *conditio sine qua non* para la creación de estos espacios que son escenarios de hechos efímeros, es la desaparición de lugares que sí fueron recipientes existenciales y que estaban cargados de memorias. Esta destrucción trae consigo el olvido que viene a caracterizar nuestra sociedad del consumo y de lo obsoleto.

Este tipo de sociedad se instaura a partir de un acto de la fuerza. Para Hannah Arendt la fuerza y el poder no son lo mismo. El poder era para Arendt *espacio de aparición*, es decir “lo que surge entre los individuos cuando actúan juntos y desaparece en el momento en que se dispersan.”⁶³ Para Arendt, “el poder es realidad cuando palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades.”⁶⁴ La fuerza son los hechos brutales, la violación y la destrucción que se llevó a cabo en las casas y los patios del Raval.

La forma de urbanismo a la que sirve Joan es un acto de fuerza más que de poder. Joan es el arquitecto que sirve a una política urbana y que, por ello, coincide con lo que la administración política entiende debería ser una comunidad urbana. Es decir, una comunidad desprovista de cualquier núcleo heterogéneo, en la que los márgenes devienen paulatinamente centros, asépticos y organizados. En suma, una comunidad urbana legible. En *Olors*, Maria se posiciona contra este tipo de arquitectos. Irónica, luego despectiva y finalmente desesperada, se expresa:

⁶² Lo nuevo en este sentido no está relacionado con el término de repetición según lo definió Sören Kierkegaard en su texto *Repetitions*: como la repetición de lo viejo para crear algo nuevo.

⁶³ Hannah Arendt. *La condición humana*. Barcelona, Paidós 1998: 221.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 223.

Están los arquitectos creadores. Cultos, sensibles y todo eso. Escriben artículos sobre las necesidades de la ciudad futura y diseñan viviendas para la gente sencilla. Disponen con auténtico amor, cómo será la vida futura de la gente de la calle, que es la gente que les interesa. Aquí el ámbito comunitario, aquí el ámbito de la privacidad..., y fíjate cómo hemos decidido tratar la orientación de la luz [...] Unos espacios que olerán a colonia de marca [...] Pero cuidado, ¿eh? No jodamos [...] Espacios sin balcones o, si los hay, con balcones astutamente dispuestos para que no puedas ver la cara del vecino; donde no puedas curiosear la calle y tomar el fresco en camiseta. [...] Sin un sólo rincón para guardar la memoria. Unos arquitectos que [...] esponjan el barrio, lo trastocan, lo desfiguran, lo devoran y lo arrasan. ¡Lo arrasan! Aquí habrá una plaza preciosa. [...] ¡Fuera, fuera, una buena limpieza y tendremos una ciudad que no nos dará vergüenza. ¡Quería tanto este barrio, estos patios! [...] Y los han asesinado con asco, sin pensárselo un minuto. No sé si entenderás lo que quiero decir, pero aquí dentro hay casas con una capa de historia a la que no han olido nunca ni el Palacio Güell ni..., ¡es igual! En la escalera de casa... De esta casa. En la pared de la escalera, mi hermano y yo, pronto hará cincuenta años, grabamos torpemente eso que hoy se llama un graffiti. Todavía está. Una especie de hurí rechoncha y, debajo, unas palabras que decían: << Viva Gilda, viva Catalunya >> [...] Ahora se irá a la mierda. Que no quede ninguna memoria. (46-48)

Maria critica el acto de fuerza de los arquitectos que representan un orden político que tiende a establecer o, más bien, a imponer un tipo de urbanidad. Una urbanidad anal, en una ciudad aséptica y que no de vergüenza. El efecto de la lógica del mercado en la memoria es mayor sobre la cultura material. Sobre lugares individuales que se oían y que olían diferente –los cuales pasarán a oler a colonia de marca– y que estaban cargados de historias a través de las cuales el sujeto se formó una identidad particular. Joan Ramon Resina denomina este proceso de desaparición de los sonidos, los aromas y los sabores de los márgenes europeos contemporáneos como la volatilización de la memoria sensorial.⁶⁵ Volatilización que se produce a partir de lo que Nadia Seremetakis identifica como un *surplus* de producción que sustituye la particularidad y la diversidad de los márgenes europeos.⁶⁶

⁶⁵ Joan Ramon Resina. “Short of Memory”, p. 94.

⁶⁶ Nadia Seremetakis. “The Memory of the Senses”. *The Senses Still: Perception and Memory as a Material Culture in Modernity*. Ed. Seremetakis, Nadia. Chicago: The University of Chicago Press, 1994: 3.

La volatilización de la memoria sensorial destruye la belleza física de los edificios de la calle de la Riera Alta –de los que nos habla Benet i Jornet en el prólogo a *Olors*– el olor que de ellos desprende y el recuerdo de sus contornos, sus proporciones y texturas. Esos contornos que, según recuerda Benet i Jornet, estaban cargados de carácter. Es interesante que no sólo *Olors* sino toda la trilogía compuesta por *Baralla entre olors* y *Una vella, coneguda olor*, enfatizan la relación entre los olores y la memoria. Los olores son importantes en la vida de Maria a través de toda su trayectoria vital o, podríamos decir también teatral. Son los olores lo que desencadenan sus recuerdos de sensaciones y momentos que ella no ha olvidado; olores que se confunden con el paisaje urbano de los márgenes y con sus habitantes. Ante la volatilización de la memoria sensorial, los espectadores y lectores de *Olors* identificamos las trazas de esta memoria en el texto y en la representación teatral.

La lógica mnemónica del mercado alcanza un punto máximo en la volatilización de la memoria sensorial y, por lo tanto, testimonia la irreversibilidad de las fatalidades técnicas. Las ruinas modernas, como bien señala Paul Virilio son: “larvas de velocidad, esbozos abandonados de un único e irresistible proyecto o proyección de Occidente hacia un más allá técnico.”⁶⁷ Estas ruinas testimonian que la sociedad contemporánea está regida por lo lábil, lo frágil, lo efímero. Mientras observo la representación de *Olors* me pregunto, ¿qué legados del pasado sobreviven en nuestro presente y qué valores mantienen para el futuro?

La destrucción de los márgenes urbanos se lleva a cabo porque responde al proyecto de construcción de la ciudad ideal, caracterizada por ser, como señala Caro Baroja: “sin misterios ni recovecos, sin matices individuales, igual a sí misma en todas partes, fiel reflejo del poder político.”⁶⁸ El urbanismo –palabra que, de hecho, le interesaba a Joan: “Me interesaba la palabra urbanismo. Sonaba tan bien. Aquí, donde

⁶⁷ Paul Virilio. *Estética de la desaparición*, p. 35.

⁶⁸ Caro Baroja. *Paisajes y ciudades*. Madrid: Taurus, 1980:206

estamos habrá una plaza” (31) – anula y atenúa al máximo lo urbano de la ciudad. En las palabras de Maria el urbanismo, trastoca, desfigura, devora y arrasa. El urbanismo de las sociedades contemporáneas produce ruinas. El *topos* urbano, como bien señala Manuel Delgado: “queda en manos de todo tipo de ingenieros, diseñadores, arquitectos e higienistas que aplican sus esquemas y planes políticos de una vida colectiva ideal y transparente a partir de la homogeneización racional de la ciudad.”⁶⁹ Con el fin de alcanzar esta vida colectiva transparente se hace desaparecer todo núcleo o foco de enfermedad considerado insano y peligroso. Desaparece toda heterotopía.⁷⁰ El objetivo lo señala claramente Delgado: “realizar el sueño imposible de una gobernabilidad total sobre lo urbano.”⁷¹ Aquí, se abre la gran paradoja sobre la política de lo urbano. Será la política urbana –en su afán de creación de una ciudad planificada– lo que pondrá fin a los márgenes urbanos, pues este afán de creación de una ciudad planificada se lleva a cabo a partir de la destrucción. Esa plaza se incrustará en el tejido urbano de Barcelona sin haberse hecho la menor reflexión sobre el significado de las casas y los patios del Raval en la memoria cultural catalana. La urbanización contemporánea no busca la preservación de los márgenes urbanos, sino la producción de ruinas y eventualmente su paulatina extinción. El proyecto de una ciudad idéntica en todas partes implica establecer un sistema arquitectónico cerrado que se desarrolla en la geometrización de las retículas urbanas y la preocupación por los equilibrios.⁷²

Andreas Huyssen ha sugerido que el presente y el pasado están unidos de maneras inimaginables en la época contemporánea a causa de la debilitación de los límites temporales y de la dimensión del espacio provocados por los medios de transporte y de comunicación modernos.⁷³ Este argumento, sin embargo, necesita de

⁶⁹ Manuel Delgado. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999:179.

⁷⁰ Según la definición que le diera Michel Foucault a la heterotopía en *Of Other Spaces*, como espacios urbanos de un orden diferente y que están fuera de las normativas políticas y sociales.

⁷¹ Manuel Delgado. *El animal público*, p. 180.

⁷² *Ibidem*, p. 196.

⁷³ Andreas Huyssen, *Present Pasts; Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press, 2003:1.

varios matices. Es cierto que la sociedad contemporánea vive una compresión del espacio y del tiempo a causa de los medios de comunicación y la tecnología moderna. Sin embargo, este proceso de compresión espacio temporal no provoca la unión del pasado y del presente. Habría que tomar en cuenta la destrucción de núcleos culturales urbanos que están llenos de memorias, como la destrucción de las casas y los patios del Raval que representa *Olors*, para construir espacios públicos como centros comerciales, plazas o edificios de gobierno; espacios de tránsito que testimonian más bien un camino sin memoria. El pasado es más bien consumido por un presente sin tiempo que surge de la cultura del consumo, atemporal y mecanicista. Asimismo, habría que preguntarse, si hubiese una conjunción entre el pasado y el presente en la sociedad contemporánea, ¿cuál y de quiénes sería ese pasado que se une con el presente? ¿Sería un pasado con el que se identificarían los sujetos que viven en las ciudades contemporáneas? ¿O sería el pasado que la fuerza política expone mediante el simulacro? El mercado provoca la descomposición de lo que es particularmente significativo para el sujeto mediante el avance de fuerzas técnicas homogeneizantes. Descomposición que, como afirma Oswald Spengler convierte a la ciudad “en una ciudad sin memoria y por tanto sin esperanza.”⁷⁴ Una ciudad en la que ha desaparecido la relación entre la composición de sus espacios con los eventos de su pasado.

Capturar las ruinas

La cámara fotográfica, que se encuentra en el centro del espacio escénico, se ha convertido en un sujeto activo de la representación teatral. Es decir, en un personaje al mismo nivel que los demás. La cámara deja de ser un simple accesorio para ser un objeto que establece una importante relación con los actores y con la acción dramática. Patrice Pavis señala que por objeto se entiende todo lo que puede ser manipulado por el actor. El término reemplaza al de accesorio que queda demasiado ligado a la idea de

⁷⁴ Oswald Spengler. *La decadencia de Occidente*. Vol. II. Trad Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 2002: 129.

una herramienta secundaria propia del personaje.⁷⁵ Como objeto activo de la pieza teatral, la cámara adquiere una identidad propia en la acción dramática y en el significado total de la obra.⁷⁶ Dentro de las categorías que definen los objetos de las representaciones teatrales, la cámara de *Olors* es un objeto de materialidad legible. Es decir, del cual percibimos su materialidad individual y su pertenencia social a un grupo o a un individuo en particular.⁷⁷

Para la creación del significado de la representación teatral, es crucial la manera en que Maria interactúa con la cámara. Desde el comienzo de la representación teatral Maria establece su vínculo con ésta. Cuando Joan aparece en escena, increpándole porque tomaba fotografías de las ruinas, ella cínicamente contesta:

Sí, fotografiar. Eso hacía. Mi oficio [...] Cada día una foto. A la misma hora. Exactamente [...] El trípode bien sujeto [...] para que enfocara y encuadrara siempre el mismo espacio. La máquina fotográfica bien quieta: un ojo que mira mientras la..., la gran limpieza avanza (27).

Es decir cada día una escena. Como sujeto activo de la representación teatral, la cámara se ha convertido en un metrónomo que escande el tiempo dramático y el tiempo escénico. Asimismo, es un sujeto activo que articulará un proceso cultural, el proceso de la destrucción, la gran limpieza que avanza. La cámara capturará los relieves que testimonian la pérdida. Las fotografías darán cuenta de un proceso histórico que se materializa, que ha quedado inscripto en las ruinas. Sus fotografías interrogarán el devenir de la cultura. Verlas – o leerlas – significa, por un lado, dar cuenta de las historias y contextos que han quedado inscriptos en ellas. Por otro lado, se trata de

⁷⁵ Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós, 2000: 190.

⁷⁶ En muchas ocasiones los objetos son despojados de importancia en la página del texto teatral, por lo que su significado puede quedar congelado. Este significado, sin embargo, lo vuelven a adquirir en la puesta en el escena.

⁷⁷ Las otras categorías son las siguientes: objeto como producción natural, formas no figurativas, objeto encontrado y reciclado, objeto concreto creado para la puesta en escena, objeto nombrado y a la vez mostrado, objeto fantasmado por el personaje, objeto sublimado, semiotizado y memorizado. Ver, Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós, 2000: 191-193.

responder a las innumerables experiencias desplazadas y cifradas en ellas. Significa, como señala Eduardo Cadava en “ Quiromancia: la muerte en las manos de Fazal Sheikh”:

[i]ntentar reconstruir las circunstancias en que fueron producidas, o mejor aún, las circunstancias de aquellos que están nombrados, sugeridos, diseminados o fechados en la superficie de la imagen; significa pensar sobre qué es la memoria cuando busca recordar lo que permanece vivo, cuando comienza con el trauma de la violencia y la pérdida. (8)

Cuando Maria se sitúa frente a las ruinas de los patios y las casas, experimenta lo que ha sido la aniquilación de una parte del paisaje urbano barceloní. Su cámara captura huecos, mordidas y grietas. Retomando las ideas de Roland Barthes sobre el *punctum* en la fotografía como un detalle o una suerte de accidente que lacera a quien observa, propongo que Maria atraparé en sus fotografías el *punctum*, que son las heridas de las ruinas y no el proceso de desarrollo arquitectónico ya que el *punctum* está ligado a la subjetividad del sujeto. Como afirma Barthes, el *punctum* es una punzada, un pequeño agujero.⁷⁸ Estas heridas que capta la cámara están causadas por el tiempo. No un tiempo natural, sino más bien un tiempo que está relacionado con la velocidad de los procesos mecánicos de la modernidad y que, en el espacio dramático, está representado por el perfil amenazador de la grúa sobre los patios.

El lenguaje de la fotografía es un lenguaje de eventos. La cámara atrapa estos eventos y los preserva. Por ello, al tomar cada día una foto, a la misma hora, Maria construirá un relato visual sobre la paulatina destrucción de los patios; sobre la fabricación en serie de la muerte. Si la fotografía posee siempre un punto de vista, porque tiene un autor, el punto de vista de Maria es el de registrar y sobre todo definir la

⁷⁸ Roland Barthes. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982: 27-42.

realidad del asesinato de una cultura material y una memoria cultural. Estas ruinas que son un fragmento del pasado expresado en la fotografía, nos dicen a su vez que el deseo de la fotografía es conservar y entregar un fragmento de la memoria cultural catalana. En este sentido, estas fotografías serán un legado. Estas imágenes sugieren que la herencia, al igual que la fotografía, es un asunto de singularidad y de repetición, de la singularidad de los recuerdos y la repetición sin la cual no puede haber ni memoria ni herencia. Esta relación entre memoria y herencia sugiere, asimismo, que lo que las estas ruinas ofrecen es lo que se nos entrega con cada fotografía: un imagen, puesto que cuando algo o alguien muere sobrevive en nosotros como una imagen.

La fotografía ha siempre acompañado a la muerte, comenta Susan Sontag en su texto *Ante el dolor de los demás* ya que la imagen que apresa una cámara es un rastro, es decir lo que queda de algo, y que se presenta ante el lente. Con la fotografía, Maria embalsamará el derribo de los patios cuando está ocurriendo y, a su vez, capturará lo que queda de ellos. Capturará las trazas que son las ruinas. En este sentido, podría decirse que las imágenes de las ruinas en las fotografías serán el conocimiento, intelectual y afectivo, de la pérdida. Pues, como sugiere Barthes, la fotografía, “it becomes at once evidential and exclamative; it bears the effigy to that crazy point where affect (love, compassion, grief, enthusiasm, desire) is a guarantee of Being.”⁷⁹ Fotografía y memoria crean a Maria como sujeto. El conocimiento intelectual y afectivo (el conocimiento de la pérdida) que le otorga la fotografía es similar al que le otorga la memoria.

Maria guardará en las fotos tanto las formas y los relieves que testimonian la desaparición, como los olores de las especias y el sonido de la música magrebí. Las fotografías de Maria intentarán capturar los olores y sonidos –olores y sonidos que ha desaparecido por la volatilización de la memoria sensorial– :

⁷⁹ *Camera Lucida*, p. 113.

¿Sabes lo que he sentido, cada día, aquí, haciendo una foto y vuelta a lo mismo? El olor del polvo de las paredes que se caen. Y además, ya lo ves, a veces, también, olor de especias. Esta música magrebí, fuera de lugar. (46)

Una vez más los sentidos articulan un diálogo entre historia, memoria y el proceso de decadencia que encarnan las ruinas modernas. El olor del polvo testimonia no sólo el derribo de las casas, sino la historia y el dolor acumulado que se vivió estos patios. El olor a especias le recuerda a Maria su pasado; los momentos vividos en las casas y los patios que, en *Baralla entre olors*, olían a cocina y colada y que estaban llenos de vida. Asimismo, el olor a especias y el sonido de la música magrebí podrían interpretarse como un mensaje de la *urbs* (representada por los magrebíes) a la *polis*, (encarnada en Joan) de lo precario de su autoridad, aun en su manifestación más temporera.⁸⁰ El sonido que hacen los magrebíes con “esa música que está fuera de lugar” produce lo que Michel De Certeau llama “un espacio vivido; una inquietante familiaridad de la ciudad.”⁸¹ De hecho es Joan quien a su llegada comenta, inquieto: “Alguien ha denunciado... Parece como si estos patios se hubiesen puesto a vivir... (26).

Si el derribo de las casas del Raval conduce a la obliteración de la memoria cultural, la fotografía, por el contrario, será un soporte para el recuerdo. Como bien señala Susan Sontag:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar la fotografía cala más hondo, la memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio.⁸²

El contenido de la fotografía, como el de la memoria, deriva de un juego con la forma y con el tiempo. Lo que ésta hace en el espacio y el tiempo, lo ha hecho siempre la

⁸⁰ Defino *urbs* como esa urbanidad dinámica, fragmentada e ingobernable de las ciudades (constituida por los inmigrantes, los indocumentados, los habitantes de los márgenes urbanos) y *polis* como el orden político que se empeña en controlar dicho tipo de urbanidad.

⁸¹ Michel de Certeau. *La invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1992:141.

⁸² Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003:116.

memoria, pues, al igual que ésta la fotografía “congela los cuadros”, es decir las imágenes de los eventos. Cual si fuera un relieve estampado de la realidad, la fotografía nos permite comprender el significado de los eventos y, a su vez, memorizarlos.

Los patios del Raval contenían el pasado. Un pasado que estaba inscrito y escrito en los arcos de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, allí donde Maria y Manel escribieron un graffiti que decía: “Viva Gilda, viva Catalunya”. El pasado de la vida del Raval, como señala el epígrafe de Italo Calvino a estas páginas, estaba inscrito en cada rincón de los patios marcado de rasguños, en la curva de cada borde, en el relieve tallado de cada muro. Pero la memoria del pasado que emerge de las ruinas de los patios es aquélla que tiene que ver con lo que ya no está, por ello, las fotografías que toma María de las ruinas proverbian la memoria de la pérdida.

En la representación teatral, la cámara cobra significados contrastantes con respecto a la realidad de destrucción de los patios. Por un lado, es el instrumento que capturará un paisaje en ruinas y fijará la memoria de la pérdida. Y, por otro lado, es un objeto que contribuye a una memoria viva. Manel, ante las ruinas de un pasado familiar y cultural, le pide a María que tome una fotografía familiar: “¿Una foto de la familia entera, no te estimula? [...] Pronto. Quedemos.” (33) Una fotografía familiar, pues, preserva la intención por la cual fue tomada. Preserva una memoria. La fotografía familiar es un *memento* de una vida que ha sido vivida. La cámara, ha pasado a adquirir el significado de un objeto que, en el espacio dramático, produce o acentúa relaciones humanas. Es un objeto que condiciona las relaciones entre Maria y su familia.⁸³

En su extensa conversación sobre el pasado, Maria y Manel esbozan un retrato mental de la ciudad de Barcelona, cuando eran adolescentes. Maria recuerda cuando ir a pasear era distraerse mirando los escaparates de Las Rondas y la Gran Vía: “La vida

⁸³ Arjun Appadurai, en una colección de ensayos titulada *The Social Life of Things* (1986), propone que es necesario distinguir entre las categorías de cosas, objetos, comodificaciones y artefactos porque cada una de ellas puede pasar a adquirir diversos significados en diferentes circunstancias. El punto que quisiera retener de este señalamiento es el complejo estatus de los objetos en la sociedad contemporánea porque ello afecta las funciones expresivas de los objetos en el teatro.

era eso. Arrimar la nariz al escaparate..., apartar la nariz del escaparate (41). Más adelante recuerda que los escaparates iban cambiando mientras subía por el paseo de Gracia: “los escaparates eran diferentes. Deslumbraban (41). Manel, en cambio, recuerda el barrio chino, cuando “iba de putas”: “Parece como si todavía estuviera allí. Los callejones con los letreros. <<Gomas, lavajes, consulta médica>> (42). Manel recuerda un barrio chino con mucho ruido, risas, peleas, música. Perros y gatos. Bares con bombillas rojas. Calles llenas de trabajadores, marineros, soldados de permiso. Casas llenas de hollín y habitaciones con un Sagrado Corazón que era “el gran amor de las putas.” (42) Recuerda el barrio Chino cuando todavía este sector no había pasado por la volatilización de la memoria sensorial que produce la lógica del mercado. Este es, pues, el retrato del pasado de Barcelona. El retrato del presente es el que muestra lo que ya ha desaparecido. En las propias palabras de Manel: “Gracias a Dios y a su madre de aquella mierda no queda nada.” (42) A lo que Maria responde, irónica: “Has retratado Barcelona. ¿Entiendes lo que quiero decir?.” (42) El retrato del presente es el retrato de la pérdida.

A través de la fotografía, la observación del fotógrafo se vuelve consciente: “Los fotógrafos saben ver las cosas”, le comenta Joan a Maria. “Tengo la vista cansada, no crea”(27), responde ella”. La observación de tanta destrucción agota la vista de María, lo que implica una suerte de agotamiento existencial. Maria es consciente del camino que podrían tomar las fotografías de las ruinas del Raval. Sus intenciones no determinarán el significado de las fotografías que seguirán su propio curso impulsado por las lealtades o deslealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna razón de ser. De hecho, desde el principio de la obra María asegura que tomar las fotos no sirve de nada: “No hace falta que siga viniendo. Renuncio [...] Me había equivocado.” (26) Y más adelante afirma: “He cambiado de opinión. No vale la pena.” (27) La velocidad con que cambian los usos de la fotografía indica su sumisión a la lógica de mercado. Como señala Susan Sontag:

La sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita acumular vastas cantidades de entretenimiento con el propósito de anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Las dos capacidades de la cámara, subjetivar la realidad y objetivarla, idealmente sirven a las necesidades del capitalismo y las fortalecen. La cámara define la realidad de dos maneras que son esenciales en el desarrollo de la sociedad industrial avanzada: como un espectáculo (para las masas) y como un objeto de vigilancia (para el poder). La producción de imágenes crea, asimismo, una ideología dominante.⁸⁴

En una época de reproducción mecánica como la nuestra –como bien señaló Walter Benjamin–⁸⁵ el arte y, en este caso, la fotografía se ajustan a la política propagandística. Esta es la paradoja de la fotografía de la cual es consciente María. El oportunismo del mundo industrializado obvia cualquier principio de credibilidad. Este oportunismo puede transformar la historia, el sufrimiento, las catástrofes, la política misma, en un espectáculo en cuyo culto a lo efímero la memoria deja de ser necesaria o deseada. Como nos recordara Guy Debord, el espectáculo es la meta del modo dominante de producción. No es algo que se añade al mundo real como si fuese un elemento decorativo, sostiene Debord, sino que es el mismo centro de la real irrealidad de la sociedad.⁸⁶ Tanto en su forma como en su contenido, el espectáculo sirve a la completa justificación de las condiciones y los propósitos del sistema existente.⁸⁷

¿Existe una práctica fotográfica alternativa cuando el mercado puede acomodar a su conveniencia cualquier fotografía? Tal vez, esta práctica alternativa se encuentre en la preservación del contexto de la experiencia que la fotografía capta. Una práctica alternativa de la fotografía sería la incorporación de la misma en la memoria cultural, en vez de ser usada como un sustituto de dicha memoria. Esta incorporación de la fotografía en la memoria cultural implica asumir la estructura oblicua de la memoria. Si

⁸⁴ Susan Sontag. *On Photography*. New York: Picador, 2001:146.

⁸⁵ En “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969: 217-251.

⁸⁶ Guy Debord. *The Society of the Spectacle*. Trans. By Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995:13.

⁸⁷ Por ejemplo, Hollywood sustenta el “status quo”.

la memoria es una narración abierta que incorpora recuerdos personales y colectivos, este sistema oblicuo debe estar presente en la fotografía. Una práctica fotográfica que toma en cuenta la memoria y que, por lo mismo, asume la estructura de la misma es fotografía que mantiene con vida a la vida, aún cuando esté capturando relieves que testimonian la muerte, como los relieves de las ruinas que capta la cámara de María.

Al final del drama, María se sitúa delante del objetivo de la cámara de manera que ella y las ruinas entren en el ojo de ésta. Pues, al visitar las ruinas cada día, ha sentido paulatinamente una suerte de muerte propia: “he visto la muerte de refilón” (48), le asegura a Joan, como si ella también se convirtiera en un espectro. De pronto, un sollozo se le escapa y comienza a llorar sin control. Este gesto (de expresión facial y, por ello, comunicación no verbal) puntúa las palabras de María, las prolonga. La cámara comienza a tirar todas las fotos del carrete. Con cada tirada, la luz del *flash* alumbra el rostro deshecho de María. El sonido y la luz continua de la cámara parecen atravesar el cuerpo de María. Sonido y luz revelan los sentimientos de María, al mismo tiempo que nos permiten percibir el efecto puntual de la destrucción y de lo efímero. El sonido y la luz atraviesan, asimismo, el cuerpo de los espectadores al punto que llegamos a sentir otra forma de tiempo. Pues, el sonido del tiempo que emerge del continuo disparo de la cámara es muy diferente al sonido del tiempo de las máquinas de demolición. Al final de la representación teatral esta cámara se ha convertido en objeto metonímico de los sentimientos de María. Cuando la cámara termina el carrete se produce un profundo silencio y el cielo se oscurece lentamente. Inmediatamente, comienza a escucharse el ruido de un equipo de demolición. Retomando la idea del ruido como parte de la música de la representación teatral, este ruido que se vuelve a escuchar al final del drama indica la desintegración del yo de María.

Como objeto activo de la puesta escena, la cámara ha trazado una trayectoria espacial: desde las ruinas de los patios y las casas del Raval hasta los retratos de la

ciudad de Barcelona de Manel y Maria. Asimismo, ha creado una narración temporal: la de la memoria de un pasado cultural y familiar del que sólo quedan sus ruinas.

Las ruinas que produce la lógica de destrucción y construcción del mercado en las sociedades contemporáneas, son metáforas de la violencia inherente de nuestra cultura. Las casas y los patios del Raval son lugares de memoria familiar y cultural que fueron borrados en nombre de la modernización. Una estrategia para borrarlo es destruir toda heterotopía, que son los lugares “desgraciados” de la sociedad contemporánea, para construir otros espacios hacia los cuales los sujetos que habitan las ciudades contemporáneas no tienen ningún tipo de lazo afectivo.

A partir de la Transición a la democracia, España comenzaba una nueva era cultural que supuso que el pasado comenzara a parecer un continente extraño. El método más apropiado de crear esta nueva era cultural en aras de un futuro politicoeconómico, es la destrucción de núcleos urbanos que guardan una memoria del pasado. Esta destrucción de heterotopías testimonia la asimetría entre una cultura hegemónica y una cultura subalterna, asimetría que continúa, en el presente, produciendo más ruinas.

Las ruinas testimonian las contradicciones de la modernidad de construir un orden que tiende a designar lo que es obsoleto y no tiene utilidad y de crear un progreso económico que no procede sin degradar. Las ruinas que vemos en la representación teatral de *Olors* son las trazas del pasado de los habitantes de las casas del Raval. Estas ruinas son *topoi* de reflexividad que nos llevan a interrogar el devenir de nuestra cultura. Las ruinas testimonian la irrecuperabilidad de lo que se ha perdido, son la materialización de la pérdida.

En *Olors*, Josep Maria Benet i Jornet muestra cómo en la ciudad de Barcelona en particular y en la sociedad contemporánea en general, se ejecuta una política urbana que lleva a cabo un proceso de gentrificación que, a su vez, revela nuestra gran capacidad para la destrucción. En la sociedad contemporánea el ritmo natural del

tiempo ha sido suplantado por un tiempo de simulacros y reconstituciones con el fin de alcanzar un más allá técnico. La representación teatral de las demoliciones como reformas urbanas y la apropiación creativa de las ruinas modernas en *Olor*s es una reflexión sobre una verdad: que la sociedad contemporánea está regida por lo lábil, lo frágil, lo efímero. Ante una sociedad mediática y del consumo que comprime el tiempo, colapsa el espacio, oblitera la memoria, destruye la cultura material y produce ruinas; las reflexiones sobre la memoria cultural son absolutamente necesarias al momento de pensar en nuestro futuro.

Capítulo II

La violencia: testimonio de una vida precaria

Poets don't invent poems
The poem is somewhere behind
It's been there for a long, long time.
The poet merely discovers it.

Jan Skacel

[w]e moderns must look to law as poetry to
recall the possibilities of justice.

M. Constable

Varias son las reescrituras del mito de *Antígona*, dramatizado por Sófocles hace más de dos milenios, que se han hecho en la literatura española a través del tiempo. En la literatura española del siglo XX encontramos *La tumba de Antígona* de María Zambrano y en el teatro catalán la *Antígona* de Salvador Espriu, la de Joan Povill i Adserà, la de J.M. Muñoz Pujol y más recientemente, la *Antígona* de Jordi Coca.⁸⁸

La historia de Antígona ha sido objeto de importantes reflexiones sobre la institución familiar, el estado, la ley natural frente a la ley civil, el parentesco y el incesto. En la filosofía son fundamentales, ya desde el siglo XIX, las reflexiones de G.W.F. Hegel sobre el mito en *Fenomenología del espíritu* y en su *Estética*. En el psicoanálisis resaltan las reflexiones de Jacques Lacan en el *Libro VII* de sus *Seminarios*, y recientemente contamos con las innovadoras reflexiones de Judith Butler sobre el mito en su texto titulado *Antigone's Claim; Kinship Between Life and Death*.

Las reescrituras de *Antígona* en el teatro catalán del siglo XX, como la de Salvador Espriu y la de Jordi Coca⁸⁹, son reflexiones sobre la guerra, la violencia y la

⁸⁸ En el resto del teatro europeo del siglo XX se encuentran las reescrituras del mito de Antígona de Bertolt Brecht, de Jean Anouilh, de Janusz Glowacki, de Jacques Cocteau, y en Suráfrica se encuentra la reescritura del mito en el texto *The Island* de Athol Fugard.

⁸⁹ Jordi Coca es autor de una amplia y reconocida obra como narrador. Entre sus novelas se encuentran *La japonesa* (1992); *Dies maravillosos* (1996); *De nit, sota les estrelles* (1999) y *Sota la pols* (2001). Su primer texto dramático es *Platja Negra* escrito en 1999. *Antígona* es su segunda obra dramática.

justicia. El texto de Espriu tiene como núcleo una etapa marcada por la Guerra Civil española, cuyos efectos se manifiestan en la representación de un mundo destrozado. De hecho, la primera versión de la obra fue escrita unos días después de la ocupación de Barcelona por los sublevados contra la República. En su obra, vincula dos tragedias griegas: *Edipo en Colono* de Esquilo –cuya historia relata cómo Polinicies y Etéocles, hijos de Edipo, se enfrentan para conseguir el poder de la ciudad de Tebas. De esta manera, su obra alude a la Guerra Civil española y al fratricidio– y *Antígona* de Sófocles, la cual narra la desobediencia de Antígona ante el decreto de Creonte que prohíbe darle sepultura a Polinicies, quien es considerado como un traidor por Creonte. Salvador Espriu toma como tema la lucha fratricida entre Etéocles y Polinicies para aludir, asimismo, a la lucha fratricida que sacudía a Cataluña y al conjunto de la República española. De ahí que, el énfasis de Espriu, en esta primera versión de la obra, sea el de señalar el absurdo de cualquier guerra en sí misma.⁹⁰ En la segunda versión de la obra, cuando ya han pasado más de dos décadas de represión franquista, Espriu se acercará a los hechos que cuenta su *Antígona* de manera distanciada y desde el desencanto, puesto que al final del texto dramático se pregunta si el llanto y el sufrimiento de los seres humanos sirve únicamente para perpetuar la imposible sonrisa de los dioses.

La *Antígona* (2002) de Jordi Coca –la cual fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en mayo de 2003 bajo la dirección de Ramon Simó–, se centra en el silencio impuesto por Creonte a los habitantes de la ciudad y en la violencia que cae sobre Antígona, y sobre toda la ciudad, cuando aquella desobedece el decreto del tirano al darle sepultura a su hermano, Polinicies. En este texto dramático, Coca desarrolla aquello que había sugerido Salvador Espriu en su *Antígona*: que tanta responsabilidad

⁹⁰ El prefacio de la obra fue escrito en 1947, mas no es publicado hasta la primera edición de *Antígona* en 1955. En esta primera edición Salvador Espriu alude a que la muerte de unos pocos, como por ejemplo la muerte de Antígona, salvará a todo un pueblo. En la segunda edición de 1964, por el contrario, Espriu duda sobre el valor del sacrificio de Antígona. Esta duda la expresa a través de un nuevo personaje que incorpora en esta edición, “El lúcid conseller.”

tienen quienes usan su poder de una manera despótica, como aquellos que, pudiendo ejercer alguna influencia, callan y otorgan. De ahí que, un elemento fundamental de la *Antígona* de Coca sea el de la responsabilidad de nuestro silencio. Un silencio que tiene que ver tanto con la distancia que asumen los seres humanos ante los conflictos que aquejan a un país así como con el temor, consecuencia del autoritarismo. En una entrevista al autor publicada en el diario *Avui* el escritor expresa lo siguiente:

Ara tinc ganes de parlar [...] de la gran hipocresia de la nostra societat... De la societat catalana, la hipocresia social sobre temes polítics, de relació... Penso que la societat catalana és profundament apolítica i sense projecte més enllà de la qüestió econòmica [...] Al final molts dels problemes polítics que tenim, com ara la llengua, l'Estatut i la relació amb Espanya, responen a o són la causa d'aquesta manca de projecte. Hi ha com una relació amb nosaltres mateixos que no és del tot sincera [...] Què està passant? És un desajust i no tenim capacitat política? Potser tampoc no en volem tenir... Aquell gran projecte cultural que probablement serviria de vertebrador de moltes altres coses, trobo que no hi és.⁹¹

Para Coca, la hipocresía de la sociedad catalana, así como la falta de proyectos culturales, que vayan más allá de proyectos económicos, y la relación poco sincera que tiene la sociedad catalana consigo misma, tiene que ver con la incapacidad de la misma sociedad de asumir críticamente el pasado y sobre todo de reformularlo para poder seguir adelante. De igual manera, señala en la misma entrevista, y acudiendo a las palabras de Palau i Fabre, que “El gran problema de Catalunya és que no hem superat el Noucentisme.” (2) Es decir que no se ha superado la relación entre cultura y capital. Recuérdese que el *Noucentisme* aunque no era necesariamente conservador, religioso o reaccionario, era marcadamente elitista y didáctico.⁹² Para Coca, la sociedad catalana ha estado muy cerrada y se caracteriza por la hipocresía de lo que él llama “les seves cares fosques”, y por el silencio. Es en este contexto social y en dicha actualidad de la

⁹¹ Entrevista publicada en el diario *Avui* el 2 de noviembre de 2004 por Francesc Bombi-Vilaseca.

⁹² En donde destaca el protofascismo de Eugeni d'Ors, específicamente su novela *La ben plantada*, la cual ejemplifica el ideal y nuevo ciudadano catalán.

sociedad catalana donde se ubica su *Antígona*. El regreso de Coca a un texto dramático como *Antígona* responde, pues, a circunstancias propias de la sociedad catalana actual.

No es sorprendente que el mito griego de *Antígona* aún continúe vivo y presente en nuestro siglo. Se trata de la herencia y de la tradición intelectual que dejó Sófocles hace más de dos milenios, la cual se ha reescrito, reinterpretado y transformado en el tiempo, y del legado intelectual y literario que les dejó Salvador Espriu a los dramaturgos catalanes del siglo XX, entre ellos Jordi Coca. Como señalara Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*, “la verdadera novedad nace en el retorno a las fuentes.”(56) Salvador Espriu y Jordi Coca testimonian que la tradición literaria e intelectual no es estática, no queda fijada para siempre sino que, por el contrario, se transforma y fluye continuamente.⁹³ Sobre este retorno a las fuentes comenta Coca refiriéndose específicamente al mundo de los clásicos: “El món dels clàssics, doncs, després d’anys de sequera, torna entre nosaltres amb força relativa. De fet, no podia ser altrament, si es vol fer possible un teatre català actual i sòlid.” (1) Para el dramaturgo catalán se trata, pues, de recuperar la naturaleza dialéctica del teatro clásico, en este caso el grecolatino, en el teatro catalán contemporáneo. Naturaleza dialéctica que desaparece en la representación de los clásicos al principio del periodo franquista en España, cuyas representaciones eran montadas de manera convencional y en las que se domesticaba el potencial político de los clásicos. Jordi Coca, por el contrario, nos entrega –y aporta al corpus literario de la dramaturgia catalana contemporánea una brillante reescritura del mito de Antígona y, a través de ésta, una aguda reflexión sobre la violencia, el poder y la justicia. La fluidez del legado intelectual que recibe Coca se expresa ya en las palabras que pronuncia Salvador Espriu en el prólogo a la *Antígona* de J.M. Pujol: “Perquè l’home és en la història, perquè és fonamentalment història, Muñoz Pujol [...] ha après que ni a ell ni a nosaltres no ens és lícita la complicitat del silenci, la

⁹³ El tema del legado intelectual y literario y su relación con la noción de tradición es analizado, asimismo, en el capítulo dedicado a la obra de Josep Maria Benet i Jornet, *Testament*.

vilesa que ens pot de debò, històricament condemnar.” (5) Este motivo del silencio es uno de los elementos del legado intelectual y literario –entiéndase de la dramaturgia catalana en particular y de la europea en general que se ocupó del mito de Antígona – que recibe Coca, el cual transforma y recrea en su versión de *Antígona*.

En este capítulo propongo que Jordi Coca presenta en su texto dramático a una Antígona que, a través de su desobediencia del decreto de Creonte, reclama una forma de justicia que no está relacionada con la ley civil –o positivista– de Creonte. Esta forma distinta de justicia se encuentra, por una parte, detrás del silencio impuesto por Creonte a los habitantes de la ciudad, se encuentra en lo que su decreto no dice, en lo que oculta. A decir, la posibilidad de una justicia basada en la piedad y la comprensión, en el reconocimiento y la vulnerabilidad ante la muerte de los otros en un contexto de violencia. Se trata de una forma de justicia no pensada por Creonte puesto que la misma no reside en las reglas que sostienen un poder social estratégico, sino que reside detrás de estas reglas. Me refiero a una vulnerabilidad no en términos ontológicos, sino en términos antropológicos. Es decir, una vulnerabilidad que surge a partir de factores específicos que constituyen momentos de reconocimiento, piedad y comprensión en contextos de violencia. En el caso de la *Antígona* de Coca, dicha especificidad es la de la guerra y la posguerra. Asimismo, propongo que en la *Antígona* de Jordi Coca, esta forma distinta de justicia reside en el acto de memoria que emprenderán los otros habitantes de la ciudad como Ismene y el personaje del *Noi*, quien tiene la función del coro en la obra. Este acto de memoria se articula en la narración, como figuración poética, de la historia de Polinicies y de Antígona, del acto de injusticia de Creonte y su imposición de silencio a los habitantes de la ciudad, así como del acto político que supone desafiar el decreto de Creonte y reclamar un espacio público. De esta manera, tanto Ismene como el personaje de *Noi* se convertirán en

narradores que niegan el silencio.⁹⁴ Ese silencio que denuncia Coca y que aqueja a la sociedad catalana actual y a la sociedad contemporánea en general. Mi análisis de su *Antígona* presta particular atención al personaje de Polinicies – el cual es constantemente obviado por la crítica a las diferentes versiones del mito puesto que centra mayormente en los personajes de Antígona y Creonte – para dilucidar cuáles son las consecuencias así como el significado político de su destino.

Una vida precaria

La *Antígona* de Jordi Coca se sitúa en la época moderna. Los personajes se encuentran vestidos con ropa actual para sugerir la apertura temporal del drama y su relevancia en el presente. La obra comienza presentando un espacio escénico vacío, lo que sitúa la acción del drama en un espacio indefinido, como una suerte de extraterritorio, en el que dominan los elementos naturales como el viento y la lluvia que representan la violencia de la Guerra Civil. Estos elementos naturales son una extensión de la violencia de la guerra y una premonición de la mutua destrucción entre seres humanos que relata el drama. Al respecto, comenta Jordi Malé, en el prólogo al texto teatral, que el viento y la lluvia crean “Un espai simbòlic en el qual els personatges de l’obra, especialment Antígona y Creont, s’enfrontaran sense el concurs de cap possible força divina.” (19-20) De hecho, el ámbito de lo divino –central en la *Antígona* de Sófocles– está completamente ausente en el texto teatral Coca. Antígona y Creonte se enfrentan, pues, en presencia de las fuerzas de la naturaleza.

Antígona entra en escena, se dirige a Ismene, su hermana, para hablarle sobre el decreto de Creonte:

Antígona: Mira: l’oncle ha atorgat honors fúnebres a un dels nostres estimats germans i ha deixat el cos de l’altre fora de la ciutat per tal que

⁹⁴ Una nota interesante sobre el interés de Jordi Coca en el teatro es que el escritor escribió su tesis doctoral sobre el primer teatro de Palau i Fabre, uno de los dramaturgos catalanes y teórico del teatro más influenciado por las tragedias clásicas.

el devorin els gossos carnisers. Un rebrà els més alts honors, i l'altre no té dret ni a la més senzilla sepultura. (30)

Creonte ha aprobado un decreto en que se le niega sepultura al cuerpo de Polinicies que ha sido abandonado fuera de la ciudad para que sea devorado por las fieras. Con esta acción Creonte reclama el poder sobre el cuerpo del sujeto político, Polinicies. Es él quien decide cuál será destino. El poder de Creonte sobre el cuerpo de Polinices implica, como señala Judith Butler en *Precarious Life*, “que el cuerpo también tiene una dimensión pública.” (26)⁹⁵ Al ser constituido, en el texto dramático, como un fenómeno social inserto en la esfera pública, el cuerpo de Polinicies le pertenece a Creonte. Etéocles, el otro hermano, ha recibido honores y digna sepultura y se le ha otorgado la condición de héroe, el cual produce un ideal de ser humano. En cambio, el cuerpo y la vida de Polinicies no son dignos de duelo: “Creont també ha ordenat que no es plori Polinicies [...] T'imagines... ni tu ni jo no tenim dret a sepultar al nostre germà i a plorar-lo.”(30)

Ante las acciones de Creonte en la *Antígona* de Coca, acciones que, imponen el silencio y constituyen una cruel violencia, cabe preguntarse: ¿Qué significa el decreto? ¿Por qué a Polinicies se le niega el ritual fúnebre y el duelo? ¿Por qué fue dejado en las afueras de la ciudad para ser devorado por las fieras? ¿Qué es lo que constituye a un sujeto digno del ritual fúnebre, de sepultura? ¿Qué es lo que constituye a un sujeto digno de duelo? Aun más, ¿qué vidas cuentan como vidas? ¿Quién cuenta como ser humano? Planteo estas preguntas sobre la *Antígona* de Coca puesto que, como bien dijera él mismo, desde el punto de vista del teatro y de las artes escénicas habría que insistir y tomar en cuenta “la idea que els textos tràgics que han arribat fins a nosaltres [...] també poden ser vistos com referències a fets concrets, a personatges històrics i preocupacions precises.” (1) Dichas referencias concretas y preocupaciones específicas

⁹⁵ Este argumento ha sido fundamental en las reflexiones de Judith Butler sobre el género en *Gender Trouble* o *Bodies that Matter*, por ejemplo, así como en su más reciente reflexión sobre la violencia en *Precarious Life*.

son el silencio que caracteriza la sociedad catalana actual. Silencio ante el pasado, ante los eventos de la guerra y la posguerra. Silencio durante la Transición española a la democracia. Silencio que es uno de los legados franquistas a la sociedad española. Recordemos que durante la época franquista era muy popular un eslogan que decía “no pasa nada”, el cual captura perfectamente la intención de una propaganda de integración, la cual impuso el silencio a la sociedad española.⁹⁶ Además, este eslogan de “no pasa nada” se relaciona con un proceso de normalización durante la posguerra de lo que se perdió en la Guerra Civil y con la derrota de los ideales republicanos por el franquismo. Dicho de otro modo, el “no pasa nada” implica un proceso de normalización y de silenciamiento del pasado. Sugiero que Polinicies, figura alegórica en la obra de Coca, representa a los derrotados durante el franquismo, quienes fueron, asimismo, considerados como traidores y a los que no se les permitió llevar a cabo procesos de duelo. En este sentido, la figura de Polinicies representa la prohibición del duelo durante la época franquista.

El que Creonte pueda crear una ley que le niega el ritual fúnebre a Polinicies e impone el castigo a quienes osen desobedecerlo: “tot amenaçant amb una mort pública i humiliant aquells que gosin contradir la seva voluntat inhumana” (30), no sólo significa su empleo del poder para dirigir la ciudad, sino también, como le señala Ismene a Antígona, implica su poder sobre las vidas de quienes habitan en la ciudad: “Ara és ell qui governa en les nostres vides.” (31) Las acciones de Creonte aluden a las prácticas autoritarias que caracterizaron el régimen de Franco, las cuales han persistido, desde el periodo de la Transición española a la democracia, hasta el presente.⁹⁷

⁹⁶ Al respecto, ver el ensayo de Phillis Zatlin “Theater and Culture, 1936-1996.” En *The Cambridge Companion of Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge University Place, 1999: 222-236.

⁹⁷ Sobre este punto es importante acudir al ensayo de Ofelia Ferrán titulado, “Memory and Forgetting, Resistance and Noise in the Spanish Transition: Semprún and Vázquez Molinán.” En este ensayo Ferrán señala que: “An authoritarian, top-down approach to politics was one of the legacies of the Franco regime.” (196)

La ley de Creonte que prohíbe el rito funerario de Polinices se basa en el poder soberano. Entiendo por poder soberano aquello que Michel Foucault y Giorgio Agamben definieron como un poder que provee un espacio legitimador para la ley, que decide la suspensión de la misma –suspensión que crea el estado de excepción⁹⁸– y que, a su vez, transforma la ley en tácticas de gubernamentalidad.⁹⁹ Aun cuando se pueda declarar que el estado soberano es una forma de poder anacrónico, es necesario pensar cómo este llamado anacronismo regresa, se repite, mediante nuevas constelaciones de poder. En el caso de la *Antígona* de Coca, esta nueva constelación de poder se forma a través de la suspensión de prácticas fundamentales de la vida del ser humano y en el manejo y control – fuera de la ley y mediante la imposición del silencio– de los habitantes de la ciudad.

En la obra de Coca, el problema del silencio impuesto presenta la complejidad a la que hizo referencia Salvador Espriu en su segunda versión de *Antígona*: la doble vertiente de un silencio impuesto por Creonte y del cual surge una posición de distancia, que conduce a la deshumanización de los sujetos y al temor de los habitantes de la ciudad a su gobernante.¹⁰⁰ Al respecto, quisiera recordar una vez más las palabras del propio Jordi Coca cuando señala que “A *Antígona* té lloc una situació d’injustícia i de violència precisament perquè la societat que envolta aquests fets calla. El silenci, el deixar passar el temps sense fer res, acaba precipitant explosions importants.”¹⁰¹ Es decir que, en el momento en que la gente calla se produce un aumento del autoritarismo.

⁹⁸ Entre los teóricos políticos conocidos, el primero en teorizar sobre la idea de estado de excepción es Carl Schmitt en su trabajo titulado *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Tras. George Schwab. Cambridge Mass. : MIT Press, 1985. Antes de Schmitt, teorizaron al respecto Edgar Quinet y Théodor Reinach en Francia.

⁹⁹ Michel Foucault, “La <<Gubernamentalidad>>”, en *Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Angel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999: 175-197. Giorgio Agamben, *Homo Sacer; Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press, 1998:15-63.

¹⁰⁰ En este sentido, es necesario recordar la represión, censura y silenciamiento de la cultura catalana del 1940 al 1960, que es cuando la cultura catalana comienza a resurgir, siempre de una manera tímida y temerosa. En este surgimiento se destaca la literatura de Gabriel Ferrater, Salvador Espriu, Josep Plà, Llorenç Villalonga y Mercè Rodoreda, entre otros.

¹⁰¹ Entrevista publicada en el diario *Avui* el 23 de febrero del 2003 con Xènia Bussé.

El texto teatral de Coca expresa, asimismo, que una de las prácticas fundamentales de los seres humanos que se prohíbe cuando se impone el silencio es precisamente su participación en la política, entendida no como acción institucional sino como la vida política y social de un país en su totalidad. Todo ello significa, como señala Joan Ramon Resina en su texto *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, que el franquismo ha penetrado en el tejido social mucho más allá de las instituciones (58). Es decir que, la participación activa de los sujetos en la vida política y social de España en general y Cataluña en particular, ha sido quebrada. Ante ello, Jordi Coca recurre a la tragedia grecolatina, para recordar el ambiente democrático que se reproduce en las tragedias griegas. Todos los problemas que interesan a una ciudad libre son representados en la tragedia griega: la libertad y la tiranía, los límites del poder, vencedores y vencidos, culpa y castigo.

Esta preocupación de Jordi Coca por el autoritarismo de unos pocos y la imposición del silencio, tiene repercusiones universales. Lo que, a su vez, indica que los temas de los cuales se ocupa en su *Antígona* no se circunscriben a la sociedad catalana o española sino que son de carácter mundial. De ahí, su crítica a que en la sociedad catalana no se esté haciendo nada para retornar y visitar la tradición grecolatina.¹⁰² El drama grecolatino es de gran importancia en la actualidad, porque los temas de los que se ocupa tienen una estrecha relación con las circunstancias sociales de la sociedad catalana en particular y con los problemas sociales que afectan al mundo en general.¹⁰³ Jordi Coca regresa a un clásico de la dramaturgia grecolatina para

¹⁰² Para Jordi Coca dicha renuencia a retornar a la tradición grecolatina es absurda dentro del contexto teatral catalán sobre todo porque en Catalunya se encuentra la colección Bernat Metge. Al respecto, ver la entrevista arriba citada en el diario *Avui* con Xènia Bussé.

¹⁰³ Al igual que Hannah Arendt –heredera del pensamiento aristotélico sobre la tragedia– Coca ve la *polis*, en este caso Cataluña, como una suerte de escenario sobre el cual el fenómeno cultural de la tragedia sirve para abrir la ciudad y al país en general, al debate y la reflexión. Reflexión que se articula entre los efectos distanciadores que crean el mito y la ficción junto con la agonía del conflicto. Al respecto, es necesario recordar las palabras de Charles Segal en *Euripides and the Poetics of Sorrow*, cuando señala que: “Tragedy combines the distancing effects of myth and fiction, with the agonistic model of debate and conflict. It speaks to the assembled citizens of the *polis* in the here and now of a time full of crises,

reencontrar ese punto inicial del cual puede surgir algo nuevo. Sigue esta tradición no de manera mimética sino de manera fluida y, por lo mismo, enriquecedora.¹⁰⁴ De ahí que, se proponga tener como referente una tradición dramaturgica que asociaba la ley con aspiraciones de justicia.¹⁰⁵ La definición de tragedia que sigue Jordi Coca es la del poeta, autor y teórico del teatro Josep Palau i Fabre. En dicha definición nos dice, entre otras cosas, que:

La tragèdia suposa, fonamentalment, un sentiment insubornable, exacerbant –gairebé diria exasperat– de la llibertat. La tragèdia és el llenguatge (implícit) de la llibertat [...] la tragèdia és la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat. (9)

Para Coca la tragedia es también una búsqueda de la verdad que, según él mismo señala:

per això mateix rebutja en la seva forma retòrica. Aquesta veritat suposa una ètica del l'autor que, paradoxalment, també li ve donada per la forma tràgica. I com la veritat no és res tancat o definitiu, sinó una latència, un conjunt de tensions, el poeta tràgic no pot fer altra cosa que estar atent als múltiples factors que la configuren. (10)

Como se verá más adelante, paradójicamente, lo que impulsa la justicia en la *Antígona* de Coca es el silencio impuesto por Creonte. Este es uno de los elementos de la complejidad de la tragedia grecolatina que Coca hereda y del cual se hace cargo en su texto dramático.

En *Antígona*, el poder soberano no sólo suspende el ritual funerario sino que además transforma las prácticas de duelo en la ciudad. La soberanía se manifiesta no sólo en el poder de vida o muerte sobre el sujeto, sino también cuando se suspenden el derecho al ritual funerario y las prácticas de duelo. Cuando el poder soberano suspende

dangers and conflicts; but it uses a frame of remote, legendary events that enables the poet to look far beyond the passions and anxieties of the present moment” (5).

¹⁰⁴ Es interesante que Jordi Coca afirme la importancia de volver a la tradición grecolatina respecto de la cual el teatro español, ya desde el Romanticismo, había comenzado a asumir distancia.

¹⁰⁵ En terminos de la dinámica de la puesta en escena, el referente griego es fundamental en cuanto en el teatro griego los espectadores viven la representación junto con los actores. En el teatro griego unos y otros viven en comunión de creencias y sentimientos una representación que tiene como intención sobrecoger a los espectadores en la catarsis. La finalidad de la representación de la *Antígona* de Coca, sobre todo el final, comparte esta misma intención.

un derecho el estatus propio de sujeto, de ser humano, queda asimismo suspendido en un efectivo estado de excepción. Estas prohibiciones deshumanizan al sujeto, ya que le dejan sin poder alguno para exigir sus derechos y reclamar lo que se le ha quitado. En este sentido, el silencio del que habla Coca se manifiesta en este proceso de deshumanización que presenta el texto dramático puesto que, como señala el autor, “el silenci no és humà...”.¹⁰⁶

El decreto de Creonte significa su poder para hacer de la vida una *nulla vita*. En el sentido de un cuerpo –y de una vida, la vida que representa el cuerpo de Polinicies– que están expuestos a la violencia en su sentido más profano, porque se trata de una vida desposeída de valor: la de un traidor. Polinicies es sobrino de Creonte, hermano de Etéocles, por lo que Creonte tiene la obligación religiosa de darle sepultura. Sin embargo, Polinicies no es simplemente considerado un enemigo de la ciudad, sino un traidor. El cuerpo del enemigo todavía puede ser entregado a la familia para recibir el ritual fúnebre; a los traidores no se les otorga tal consideración. Al respecto, le señala Antígona a Ismene que el poder de Creonte ha convertido a Polinicies “en un d’aquells animals que no penses que hakis d’enterrar, en un escorpí que esclafes amb el peu i que treus de casa per tal que la pluja se l’endugui...”(30) Y más adelante le pregunta: “De quin poder em parles? Del poder de fer que el nostre germà sigui devorat per les feres, com un animal que t’és indiferent?” (31) El cuerpo de Polinicies representa mortalidad y vulnerabilidad y, al ser el cuerpo y la vida de un traidor, está también expuesto a la violencia del poder soberano: negarle el ritual funerario y dejarle en la ciudad, como un animal, para ser devorado por las fieras.

Esta dinámica de la violencia sobre el traidor en la *Antígona* de Coca se relaciona con la experiencia de la guerra civil que informa el texto dramático. Esta diferenciación entre el héroe, el enemigo y el traidor es testimonio de la dramática

¹⁰⁶ Entrevista con Xènia Busse.

división de la sociedad durante la guerra y, en el caso específico de España, se trata de la división de la sociedad durante la Guerra Civil española. En un ámbito de dramática división y de régimen autoritario como el de Creonte en la *Antígona* de Coca y el de Franco en la España franquista, es necesario señalar quiénes son los enemigos y los traidores a la patria. Y, a los traidores a la patria, en un estado de excepción, se les puede convertir en *nulla vita*, tal como sucede con Polinicies. Se trata, en este sentido, de la politización de la vida (la cual paradójicamente es al mismo tiempo despolitizada). La figura de Polinicies representa los estados de excepción y de represión que vivieron tras la Guerra Civil española pueblos como el catalán y el vasco. Recordemos, como señala Philip W. Silver en “!Malditos pueblos!: Apuntes sobre los vascos a finales del siglo XX”, el último estado de excepción de Franco, que abarcó los meses de mayo, junio y julio de 1975, durante el cual muchos fueron asesinados, torturados y forzados al exilio (54). Se trata del destino de la vida quienes son considerados como traidores; vida que en *Antígona* está situada fuera del mundo ético que ha constituido Creonte en la ciudad:

El poder ha vingut a les meves mans, [...] Per tal de dir-vos clarament la meva voluntat de pau, [...] he decidit que un dels dos germans rebí els honors màxims de la ciutat, i que l'altre, *el traïdor, resti insepult a mercè de les feres, ja que ell també va ser una fera per a nosaltres. Aquest és un deure que tenim els governants: que cap temor ni cap prudència poruga no ens aturin a l'hora de prendre decisions [...] Que el meu decret, doncs, s'entegui així: [...] He decretat amb dolor que ningú li tributi honors [a Polinicies], que ningú no el plori, que sigui una vergonya per a tothom, que resti insepult i que el seu cos sigui la menja repugnant del gossos i les aus més indignes. Aquesta és la meva voluntat, i sé que també es la vostra, perquè és un deure que tenim: els malvats no poden rebre res del que correspon als homes honestos.*¹⁰⁷
(37-38)

Polinicies, según afirma Creonte, no es un hombre honesto, sino un malvado que entra dentro de la categoría de *homo sacer*, según la define Giorgio Agambem, como quien es objeto de una forma dual de exclusión. Es acusado de traición a la patria.

¹⁰⁷ El énfasis en bastardilla es mío.

Mientras que su hermano, Etéocles recibe los más altos honores. Como *homo sacer*, Polinices sufre una forma dual de exclusión, de acuerdo con el *ius humanum* y el *ius divinum*. Es así porque, al negársele el ritual funerario, se le excluye de la esfera religiosa y al ser considerado como un traidor se encuentra fuera del ideal de ser humano. Al respecto, señala Agamben que: “What defines the status of *homo sacer* is [...] both the particular character of the double exclusion into which he is taken and the violence to which he finds himself exposed.” (82) Esta doble exclusión conlleva que sea expuesto a la violencia y considerado como *nulla vita*. Y dicha violencia conlleva la total deshumanización. Por ello, su cuerpo se convertirá en alimento para las fieras y para las aves de rapiña.

El cuerpo de Polinices pertenece a un espacio en el cual no se le distingue de las bestias. Ya que, como declara Creonte en su discurso a los habitantes de la ciudad, Polinices será también para ellos una bestia, una fiera. De esta manera, se le coloca en un espacio de indistinción entre el animal y el ser humano, lo que corresponde a las exclusiones y las suspensiones de la ley que lleva a cabo el poder soberano. Recordemos que, como afirma el propio Creonte, éste es el deber que tienen todos los gobernantes.

Para decidir quién o quiénes son dignos de duelo, Creonte ha establecido una jerarquía y ésta supone, a su vez, un problema mucho más profundo. Como declara Antígona, todos los seres humanos son dignos de recibir el ritual fúnebre:

Fixa-t’hi be: només quedem tu i jo per complir la llei més sagrada i elemental. Els morts mereixen el repós i res del que hagin fet en vida no se’ls ha de retreure quan ja no són entre nosaltres. Els pertoca la tomba. I vols que el cos del nostre germà s’assequi sota el sol i es podreixi sota la pluja sense que nosaltres fem res per evitar-ho? No veus que és monstruós? (32)

El acto de Creonte, sin embargo, supone la negación de este derecho, por lo que el mismo es, en palabras de Antígona, una “voluntat inhumana.” ¿Cuenta, entonces,

Polinicies como humano? ¿Cuenta como humano quien es considerado un traidor?

Polinicies, como nos hace ver Jordi Coca, se encuentra fuera de “lo humano” porque es un traidor. En este sentido, habría que pensar cómo las leyes culturales, las exclusiones y las suspensiones de las mismas, constituyen “al humano” y “lo humano”, a la vez que establecen límites sobre el tipo de pérdidas y de eventos del pasado que se califican como dignas de duelo. Recordemos que, para Creonte, el hermano traidor deberá quedar insepulto a merced de las fieras porque el también es una fiera. Al respecto, quisiera acudir a las palabras de Judith Butler en *Precarious Life* cuando plantea que: “After all, if someone is lost, and that person is not someone, then what and where is the loss, and how does mourning take place?”(32) Polinicies no es digno de duelo porque no se le considera alguien; porque, al ser un traidor, no es considerado un ser humano. La ley de Creonte quiebra, además, la relación filial que tenía Creonte con los habitantes de la ciudad: “No puc sentir cap obligació de parentiu per qui ha atemptat contra la pàtria, perquè la pàtria som tots, i tots és més que no pas un.” (38) Para que haya un ritual fúnebre debe haber habido un ser humano, una vida en estrecha relación con otras vidas. Relación que niega Creonte con sus leyes. Debe haber habido una vida digna de valor y de honores, una vida merecedora del reconocimiento público, como la de Etéocles. En este sentido, cabe pensar cómo el ritual fúnebre es el medio por el cual una vida deviene públicamente digna de duelo. Recordemos que, durante el franquismo se impuso una forma de memoria de carácter universal, y que, durante la Transición española a la democracia, las memorias históricas perdieron importancia. De esta manera, al perderse las memorias históricas, se crea una forma de herencia y de pasado unívocos que no toma en cuenta lo que es particular en la historia.

Como he señalado, la violencia a través de la cual Polinicies ha perecido es la de la guerra y la del fratricidio. ¿Cuál es la relación entre la violencia de la Guerra Civil, a través de la cual esta vida que no es digna de duelo –la vida de Polinicies– se ha perdido, y la prohibición del ritual fúnebre? ¿Son dichas violencia y prohibición

permutaciones de una misma violencia? El patriotismo de Creonte le ha permitido ejercer su autoridad para asegurar el orden que él ha establecido después de una guerra civil desastrosa y fraticida. De hecho el personaje del *Noi* – quien tiene la función de corifeo en la puesta en escena y la de ser testigo de la guerra dentro de la acción dramática – es quien ofrece las imágenes que manifiestan las permutaciones de la violencia. En la intervención del *Noi*, como figura coral, es donde se expresa la forma de verdad de la tragedia, puesto que, parafraseando a Coca, el coro hace poesía pura y transita con maravillosa comodidad del presente al pasado y del pasado al futuro, los tres tiempos que son imprescindibles en la tragedia. En su primera aparición, el *Noi* declara con dolor que: “Les aus horribles d’ales negres sobrevolen la ciutat fent esgarips.” (36) Esta imagen de pájaros negros se une a la presencia de las fuerzas naturales de la lluvia y el viento para crear el entorno de violencia en la puesta en escena. La imagen de pájaros negros que vuelan, chillando, sobre una ciudad destruida por la guerra significa el temor y el mal. Presenta el rostro de un destino implacable. Estos pájaros negros representan la violencia de la guerra y son una premonición de la violencia del poder de Creonte. Son las aves de rapiña que vuelan sobre el cuerpo de Polinicies y que, con su chillido, crean una imagen acústica, aterradora, de la violencia que recae sobre él. Una imagen que, a su vez, alude al reverso del proceso de civilización.

Otra muestra del reverso del proceso de civilización es el hecho de que, de haber duelo por Polinicies, el mismo habrá de llevarse a cabo en silencio, en una suerte de melancolía. El silenciamiento de la pérdida de Polinicies y la dureza de Creonte ante el sufrimiento de Antígona realizan su deshumanización. Una de las manifestaciones de la violencia y del poder de Creonte es el cuerpo descorporeizado de Polinicies, dejado para que se pudra fuera de la ciudad. Entiendo el poder de Creonte como fuerza, tal como propone este concepto Simone Weil en *The Iliad or the Poem of Force*, al hablar de los actos que se usan para violar y destruir, los cuales hacen de la fuerza algo mensurable

que se ejerce sobre algo o alguien. La fuerza, señala Weil, transforma a los seres humanos en cosas: “Force is that which makes a thing of whoever submits to it. Exercised to the extreme, it makes the human being a thing quite literally, that is, a dead body.”(45) La fuerza, que estructura la guerra, es lo que ha hecho del cuerpo de Polinicies una cosa. Este cuerpo testimonia la precariedad de la vida en la guerra. Es el poder de Creonte, entendido como fuerza, lo que termina por deshumanizar esa cosa sin vida que ha devenido el cuerpo de Polinicies. Pues, como afirma Weil: “Such is the character of the force. Its power to transform human beings into things is twofold and operates on two fronts; in equal but different ways, it petrifies the souls of those who undergo it and those who ply it.” (61) Se trata de la reificación de la violencia. Es decir, de la consideración de un concepto abstracto como si tuviera capacidades humanas, en este caso la de destruir.¹⁰⁸ Dicha capacidad de destrucción transforma a Polinicies, quien se expuso a la violencia de la guerra, en una cosa. La violencia de Creonte hacia Polinicies, como extensión de la violencia y de la fuerza de la guerra, emerge como un modo particular de dicha reificación en el sentido de alienación y deshumanización. Al respecto, es importante recordar las palabras de Simone Weil cuando señala que: “Force wielded by others dominates the soul like an excessive hunger, since it comprises an unending power of life and death. And it is a realm as cold and harsh as if it were governed by inert matter.” (50)¹⁰⁹ La reificación de la violencia y de la fuerza que ejerce Creonte, lo ha convertido a él también en una cosa, en materia inerte. Parte de su fuerza consiste en su poder de ordenar cuál será el destino del cuerpo de Polinicies y cómo será la manera en que los habitantes de la ciudad harán un duelo por Polinicies.

¹⁰⁸ Aquí el concepto de reificación se diferencia de la manera en que lo propone Hannah Arendt en *La condición humana* y al que hago referencia en el segundo capítulo.

¹⁰⁹ Recuérdese que para Weil tanto el victorioso como el derrotado están bajo la lógica de la reificación de la violencia: “conquerors and conquered are brothers in the same misery, each a heartache of the other.” *The Iliad or the Poem of Force*. (57)

Antígona sólo podrá hacer duelo en un espacio doméstico, en el cual no se reconocerá públicamente ni la vida, ni el cuerpo, ni la pérdida de Polinicies. Para Antígona, sin embargo, la vida de Polinicies es digna de valor. Su dolor por haber perdido al hermano corresponde no sólo a la esfera de la vida privada, sino que, para ella, esta pérdida también produce efectos en el espacio público. Este reclamo de un espacio público, que supone la participación en la vida política y social de la ciudad, es uno de los elementos particulares de la *Antígona* de Jordi Coca que la distinguen de la *Antígona* de Sófocles. Dichos efectos en el espacio público surgen cuando se tienen en cuenta los lazos que la unen con Polinicies, así como un sentido de responsabilidad poliética, en la cual se fusionan lo ético y lo político en un deseo de unir tradición e innovación.¹¹⁰ En el contexto de la *Antígona* de Jordi Coca, se trata, pues, de proponer varias éticas frente a una moral singular y dominante como la de Creonte. La *Antígona* de Coca alude a la importancia de seguir una tradición, la grecolatina, que asocia la ley con aspiraciones de justicia.¹¹¹ De hecho, el juicio de Creonte sobre lo que es justo e injusto durante la posguerra constituye la regresión a dicha tradición. La política a la que alude Coca, mediante su regreso a la tragedia grecolatina, es la de la ética de lo colectivo y la esfera pública. En este sentido cabe hablar de una responsabilidad poliética de la Antígona de Coca hacia la ciudad:

Estem [a Ismene] parlant de Polinicies, de l'estimat Polinicies que veneràvem i que ara es podreix sense sepultura... [...] Escolta, hem de sepultar el nostre germà perquè ens l'estimem i perquè ningú, ni l'home més alt, no ens pot ofendre tan profundament. En el fons no és ni per tu ni per mi. *Es per Polinicies i per tota la ciutat, que s'hauria de esgarrifar amb un decret com aquest.*¹¹² (31)

Por ello, con un sentido de responsabilidad poliética, Antígona decide, aun arriesgándose a la pena de muerte, enterrar a Polinicies:

¹¹⁰ Mi elaboración sobre responsabilidad poliética está informada por las reflexiones sobre el tema de Francisco Fernández Buey en su trabajo titulado *Poliética*.

¹¹¹ Se trata de una tradición que comienza con las ideas de Sócrates sobre la ley como modo de vida y sigue con la ley divina de la que habla el cristianismo y la ley moral kantiana.

¹¹² El énfasis en bastardilla es mío.

Jo ja he decidit que duré Polinicies a la tomba i que, si cal, m'hi enterraré amb ell i jauré al seu costat. L'estimo i ningú no em pot impedir que desfeta de dolor plori la seva pèrdua [...] Ves, [a Ismene] i digues a tothom que *Antígona enterrarà amb amor* el seu germà Polinicies i plorarà per ell (32-35) ¹¹³

Frente a la ley de Creonte y a los esquemas normativos que deciden quién cuenta como ser humano, qué vida es considerada como vida y que eventos son dignos de duelo ¹¹⁴ – los cuales funcionan precisamente haciendo desaparecer los cuerpos, los nombres, las imágenes, las narraciones sobre los otros, de manera que parezca que nunca hubo una vida y no ha habido una muerte– Antígona, al sepultar al hermano, está decidida a reclamar públicamente el valor de la vida de Polinicies, representación alegórica de un pasado que está relacionado con la guerra y que ha sido negado. La acción de Antígona no está motivada únicamente por sentimientos de *philia* y *eros* hacia Polinicies, como sucede en la tragedia de Sófocles. En la obra de Coca su acción se sustenta también en el sentido de responsabilidad hacia toda la ciudad. Al respecto, Jordi Malé señala que Antígona: “Afronta els seus actes des d’una posició individual i alhora col·lectiva, sabent-se integrant del conjunt d’una societat amb la que té uns certs deures.”¹¹⁵ (23) Esta responsabilidad que siente Antígona hacia la ciudad no está articulada en una ley civil o una supremacía de la *polis* moderna, como en el caso de Creonte.¹¹⁶ Se trata, más bien, del valor de la justicia, como se entendía en la tragedia grecolatina, frente a las leyes civiles del estado. Recordemos que, políticamente se

¹¹³ El énfasis en bastardilla es mío.

¹¹⁴ Esquemas normativos que, como he argumentado, son representados por las acciones, el poder y la violencia de Creonte.

¹¹⁵ Jordi Malé. Prològ. *Antígona*. de Jordi Coca. Barcelona: Proa, 2002: 23.

¹¹⁶ Es necesario distinguir conceptualmente cuando hablo de *polis* moderna, entendida como orden político y de la responsabilidad ante la *polis* que siente Antígona. Esta última se refiere a la *polis* como espacio político donde se pueden llevar a cabo acciones que constituyen una identidad política que no está basada en un orden político establecido o impuesto. Esta última se diferencia del concepto de *polis* basado en crear el paradigma de la ciudad, el cual corresponde con el modelo de estructuras concluidas y cerradas, tal como lo desea Creonte. Por el contrario, para la Antígona de Coca, no se trata de la *polis* como *potestas*, sino como *potentia*, la cual está, a su vez, relacionada con la potencia de la *urbis*, es decir del espacio público. Sobre estas distinciones y matices conceptuales es necesario consultar el texto de Manuel Delgado Ruíz titulado *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999: 177-209.

puede responder al estado, a sus leyes e imperativos, a una razón de estado. En el texto de Coca, Antígona no responde a dichas leyes e imperativos. Por ello, no tiene derechos, puesto que las leyes cívicas de Creonte se los han quitado. De la misma manera que durante la posguerra a muchos españoles se les cancelaron sus derechos constitucionales mediante los diversos estados de excepción. Antígona no tiene derechos; sin embargo, sí tiene obligaciones. Se trata, aquí, de responsabilidad y de obligación desvinculadas del concepto de culpa. Me refiero, por el contrario, a la responsabilidad y las obligaciones que implica la misma, como un concepto dialógico que más que adjudicar culpabilidad (lo que hace Creonte con los habitantes de la ciudad) exige una respuesta. Para entender la naturaleza de estas obligaciones que expresa la Antígona de Coca, es pertinente recordar las palabras de Simone Weil en la sección “The Needs of the Soul” del texto titulado *The Need for Roots* donde se describe la naturaleza de las obligaciones:

Obligations alone remain independent of conditions. They belong to a realm situated above all conditions [...] The realm of what is eternal, universal, unconditioned, is other than the one conditioned by facts, and different ideas hold sway there, ones which are related to the most secret recesses of the human soul. (4)

La obligación de Antígona se manifiesta en la vulnerabilidad ante el otro, ante quienes habitan con ella la ciudad. La destrucción de la ciudad provoca en ella un sentimiento de abandono, de falta de morada. Implica, metafóricamente, el desvanecimiento de los lazos de los habitantes de la ciudad con la vida política y social de ésta. Por ello, Antígona siente la responsabilidad de hacer de la ciudad un espacio político distinto al que ha construido Creonte. La obligación de Antígona se traduce, además, en hacerse cargo del cuerpo de Polinicies, lo que implica, a su vez, el reconocimiento de un común y compartido sentido de ser hacia la muerte. Reconocimiento que la lógica de la guerra y su violencia niegan, ya que dicha lógica supone la racionalización de la muerte. Me refiero a la racionalización de la muerte que surge cuando morir de modo violento ya no

significa nada. Y, cuando la muerte no significa nada, la violencia puede ser infinita en su exterminio de la vida. En un sentido amplio, el objeto de la obligación de Antígona son los seres humanos. Al manifestar su responsabilidad ante sus conciudadanos, Antígona expresa aquello que puede ser eterno: la obligación ante los seres humanos. Obligación que no esta sujeta a la ley civil.

Asimismo, si para Creonte la paz de la ciudad reside en un acto de violencia y en la supremacía de la ley civil, para la Antígona de Jordi Coca se trata, en cambio, de la paz que emerge en la responsabilidad ante la *polis*. Entendida ésta como el lugar donde pueden llevarse a cabo acciones que constituyen una identidad política. Por ello, la responsabilidad de Antígona ante la *polis* está relacionada con su desobediencia civil. Esta desobediencia es indicativa de la pérdida de autoridad de la ley –del decreto– de Creonte. La misma tiene la capacidad de provocar una identidad política que reclama otra manera de pensar la ley y otra posibilidad de justicia, al mismo tiempo que reclama un espacio público. Para entender la lógica de la desobediencia civil de Antígona, quisiera recordar las palabras de Hannah Arendt en “Civil Disobedience” cuando afirma que la desobediencia civil puede constituirse en un cambio necesario y deseado al ser una violación abierta de la ley llevada a cabo en público. (75)

La identidad política que surge en la *polis* se constituye en la desobediencia civil de Antígona como un acto de responsabilidad ante los demás habitantes de la ciudad. Antígona actúa en nombre de quienes habitan junto con ella la ciudad. El desobediente civil, señala Arendt, “defies the law and the established authorities on the ground of basic dissent, and not because he as an individual wishes to make an exception for himself and to get away with it.” (76) El acto de desobediencia de la Antígona de Coca constituye una forma de sabiduría política muy distinta al control político –e inclusive intelectual– que reclama Creonte. Un control que destruye la ciudad, que la convierte en una ciudad muerta, y que, a su vez, destruye la idea de hogar, de morada, de la cual también depende la constitución de la ciudad. Sobre esta distinción entre el control

político y la sabiduría política, Peter Euben señala en “Antigone and the Languages of Politics”, una reflexión sobre la *Antígona* de Sófocles, que: “While knowledge does bring power, political knowledge comes from yielding to other voices and positions. Sharing public space with others rather than consigning them to shadows and whispers or caves and houses.” (160) Este espacio público compartido es parte de la identidad política democrática de la *polis*. En este punto retomo las reflexiones de Agamben para señalar sobre la identidad política democrática de la *polis* una distinción que lleva a cabo en *Homo Sacer*. Para Agamben existe una distinción entre la *nulla vita* y el *bios politikon*, ya que este último se establece en un contexto de comunidad política. El *bios politikon* vendría a formar dicha identidad política que reclama Antígona en la ciudad. Es la vida política y social de la ciudad, la forma de *polis* que reclama Jordi Coca a través de su texto dramático.

Frente al decreto de Creonte, el cual suspende el ritual funerario y el duelo para Polinicies e impone el silencio a los habitantes de la ciudad y el castigo a quienes osen desobedecerlo, Antígona reclama un espacio público para los habitantes de la ciudad, así como otra forma de justicia. Esta es su responsabilidad ante la *polis*. Responsabilidad que está relacionada, asimismo, con la posibilidad de terminar con la violencia de Creonte.

La única manera de darle una tregua a la reificación de la violencia, comenta Simone Weil en *The Iliad and the Poem of Force*, es en un acto de reflexión que requiere una virtud sobrehumana. Quien ejerce la fuerza, señala Weil, “moves in a frictionless environment; nothing in the human matter around him puts an interval for reflection between impulse and action. Where reflection has no place, there is neither justice nor forethought.” (53) Se trata, no de una actitud pacifista –lo que es claro en la acción de Antígona–, sino más bien de una posibilidad de acción que va unida a la reflexión. Posibilidad de acción y reflexión que representa el acto de Antígona de darle sepultura a Polinicies.

Antígona le pide a Ismene que les diga a los habitantes de la ciudad que ella enterrará con amor a su hermano Polinices. Aquí el amor se plantea como posibilidad ante la fuerza y la violencia; posibilidad que surge, asimismo, a partir de la reflexión. Sobre el amor como posibilidad, señala Weil que “Other moments where men discover their souls are moments of love.” (62) Estos momentos de gracia como lo es el momento de amor son, sin embargo, efímeros y, por lo mismo, frágiles.

El silencio impuesto

Creonte les ha impuesto el silencio a los habitantes de la ciudad. Lo que significa que para ellos no hay posibilidad de entrar en su entramado político y recuperar una vida política en la ciudad. En este sentido, surge una paradoja: mediante el control de los sujetos el poder de un sistema autoritario produce sujetos específicos, pero al mismo tiempo se lleva a cabo un proceso que los des-subjetiviza en la medida en que puede suspender los derechos y las prácticas que nos constituyen como seres humanos. La imposición del silencio es una de las prácticas que conducen a un proceso de desubjetivación. A través de la distancia –potenciada por el silencio– que los personajes de la *Antígona* de Coca asumen, unos ante los otros, colectivamente, se quiebra la vulnerabilidad que Antígona reclama. Una vulnerabilidad que está relacionada con nuestro cuerpo, con nuestra frágil materialidad y sobre todo con los procesos sociales que conducen a la deshumanización y desubjetivación de los seres humanos. Recordemos que, bajo la lógica del estado soberano, todos somos potencialmente una universal excepción.

En la obra de Coca, el personaje del *Noi*, quien interviene para opinar sobre la situación y el desarrollo de la acción dramática, se pregunta por la violencia de la guerra, por la justificación de la violencia de Creonte y por el tipo de paz que éste proclama. Es el personaje del *Noi* quien habla sobre el silencio que habita la ciudad, de manera que sus palabras crean una especie de contrapunto entre la acción ejecutada en escena y las reacciones colectivas de los espectadores:

I jo demano: quina boca justificaria tanta violència? [...] A causa d'aquesta guerra s'han enderrocat els temples i s'han malmès les collites. Qui no ha perdut un ésser estimat? Qui no ha vist una vida jove fondre's als braços d'una dona que, a crits o en silenci, lluitava per retenir entre els vius aquell cos tendre? Ara vaguem sense nord i ningú no sap què està passant. I en aquest desesper un home vell s'ha alçat entre les cendres i ha començat a parlar com un rei que no necessita els seus per regnar. [...] Diu que ens ofereix la pau, però és una pau estranya, i nosaltres, els joves, no l'entem, ni l'entenen els ciutadans que s'han tancat a casa i no diuen res. En canvi, Creont parla, sempre parla, i jo, sense saber què diu, veig que els seus mots acreixen el silenci que ara domina els carrers... (37).

La intervenció del *Noi* para narrar hechos sobre la guerra y la violencia –dentro de una temporalidad que incluye el pasado, el presente y el futuro– hechos que están enmascarados en mitos o encarnados en mitos, multiplica las resonancias de eventos sociales contemporáneos. Todo ello implica, recordando las palabras de Coca sobre la tragedia, que la misma “ha de ser imperiosament llegida també des de la política, des dels fets contemporanis.” (9)

La violencia de Creonte como extensión de la violencia de la guerra conduce a una idea de paz extraña, sostenida en la violencia. Es una idea que, paradójicamente, convierte la paz en algo distante y frágil porque implica el silencio de los habitantes de la ciudad. Sobre los estragos de la guerra y sus secuelas en la posguerra, sobre el desespero de los habitantes de la ciudad, Creonte ha impuesto sus propias leyes y el silencio. Es él quien habla, es él quien decreta y quien les impone a los habitantes de la ciudad una visión de los acontecimientos. Por ello, sus palabras acrecientan el silencio que domina las calles de la ciudad. Las palabras sus habitantes deberán permanecer en el espacio doméstico de lo no dicho o en el olvido. Creonte impone el silencio a través de un lenguaje poderoso, de declaraciones e imperativos, que establece retóricamente, como reconoce el *Noi*, una sola posibilidad de justicia, aquella que reside en las leyes cívicas de su decreto. Un decreto que ha creado una ciudad muerta. Ya que, como le recuerda Antígona a Ismene, desde su poder absoluto: “es pensa que és la ciutat”(33) y,

por ello, se dirige a gobernar “amb injustícia una ciutat dissortada.” (34) Esta ciudad desolada es consecuencia del uso que hace Creonte del poder –entendido como fuerza– para prohibir la sepultura y el duelo a Polinicies y quebrar, mediante la imposición del silencio, la potencial relación que podrían tener los sujetos con la vida política y social de la ciudad. Este poder es, por consiguiente, una fuerza que, como afirma la propia Antígona, podrá hacer cualquier cosa de la ciudad.

El decreto de Creonte crea una ciudad desolada y muerta por dos razones principales, la negación del duelo y la imposición del silencio. Por un lado, la ciudad que nos presenta Jordi Coca en su texto teatral se caracteriza por tener un orden político que desea alimentar una ilusión de identidad. Se trata de una ciudad políticamente centralizada, en la cual sus habitantes callan. En este sentido, recordando las palabras de Jordi Coca, ya mencionadas en estas páginas, sobre la sociedad catalana, en este texto teatral se busca (des)cubrir y presentar la fuerza y la violencia que caracteriza a la *polis* moderna. Al respecto, en *El animal público*, Manuel Delgado recuerda cómo tras la idea de centro urbano lo que se encuentra es la voluntad de hacer posible lo que la administración política entiende que es una comunidad urbana, en el sentido de un sistema específico y jerarquizado (195).¹¹⁷ Todo ello responde a la idea de una ciudad ordenada y tranquila, caracterizada por el silencio de sus habitantes. En *Antígona*, Coca alude a una ciudad politizada que se presenta como apacible, pero que realmente no lo es. Una ciudad que crea una máscara de apacibilidad mediante el silencio impuesto a sus habitantes, quienes se instalan en dicho silencio sin cuestionamientos, excepto el personaje de Antígona. Por ello, Coca regresa al tema de Antígona y la *polis* para recordar, mediante la recuperación del mito grecolatino, las posibilidades de la *polis* antigua, entendida en su relación con la idea latina de *potentia*. Es decir, como un

¹¹⁷ Las palabras de Manuel Delgado sobre este tema recogen las ideas de Manuel Castells en su texto *Problemas de investigación en sociología urbana*. Madrid: Siglo XXI, 1971.

espacio de aparición ¹¹⁸ en donde palabra y acto no quedan separadas y donde las palabras no permanecen vacías o se emplean para velar intenciones, sino para descubrir realidades. Todo ello, como palabra que niega el silencio. Esta forma de *polis* que representa la tragedia griega en su complejidad, es muy distinta al retrato de la *polis* moderna que critica Coca en su *Antígona*.

Por otro lado, al negársele sepultura al cuerpo sin vida de Polinices, se le ha negado una morada. Recordemos que la sepultura, como afirma Lewis Mumford en *The City in History*, es la morada para los muertos. Los muertos, señala, “[w]ere the first to have a permanent dwelling: a cavern, a mound marked by a cairn, a collective borrow. These were landmarks to which the living probably returned at intervals, to commune with or to placate the ancestral spirits.” (7) Es decir que, la ciudad de los muertos que constituyen dichas sepulturas o casas – es un punto de contacto entre los muertos y los vivos. En este sentido, quien es sepultado, a quien se le ofrece una morada después de la muerte, mantendrá una presencia entre los vivos. Esta casa en que se convierte la sepultura se convierte en un lugar de memoria, ya que la misma es también el lugar donde queda almacenado el tiempo. En este sentido, estas moradas se convierten en lugares en los que el pasado se une con el presente de los vivos. Sobre la sepultura como lugar de memoria, Robert Pogue Harrison en *The Dominion of the Dead* señala que:

To inhabit the world humanly one must be a creature of legacy. That explains why the living housed the dead before they housed themselves. They placed them in graves, coffins, urns –in any case they placed them *in* something that we call their resting place so that their legacies could be retrieved and their afterlife perpetuated. (39)

Tener un legado es lo que nos hace habitar el mundo humanamente, pero este legado deberá tener en cuenta las diversas memorias históricas que constituyen una sociedad. La sepultura, como morada, es el lugar al cual aquéllos que permanecen vivos recurren

para recuperar un legado, que se transforma en dichas recuperaciones, y de esta manera, eternizar en el tiempo a quien ha muerto. Dar sepultura, pues, no significa simplemente colocar a quien ha muerto en un espacio. Significa, como afirma Robert Harrison: “to open a place of an afterlife.”¹¹⁹ (51) Es decir, abrir un espacio que es la morada del tiempo, de la memoria, del pasado y que, por lo mismo, es un espacio que alberga, paradójicamente, una energía vital. Aquella que reside en la recuperación de la memoria y del legado de quienes han muerto. Tal como la sepultura es la morada en la tierra de quienes han muerto, el duelo es el proceso mediante el cual quienes han muerto y lo que ha desaparecido queda dentro de nosotros. Estos dos ritos de interioridad que están relacionados con la memoria, como la sepultura y el duelo, han sido prohibidos por Creonte. Todo ellos alude, siguiendo la multiplicidad de resonancias sobre hechos históricos que tiene la tragedia, a la cancelación de la memoria y de un pasado en particular durante la España franquista y postfranquista. Bajo el régimen franquista estaba prohibido cuestionar la versión oficial del reciente pasado español caracterizado por la Cruzada Nacional de unidad Católica e identitaria. De la misma manera, durante la Transición a la democracia se reprimió la reflexión sobre el pasado. Lo que implica la obliteración de las memorias históricas mediante la imposición del silencio.¹²⁰ El personaje de Polinicies en la *Antígona* de Coca representa alegóricamente dicha obliteración mediante la prohibición de su sepultura. Polinicies recuerda el “reino de desmemoriados” que se creó durante la Transición española.¹²¹

Para Antígona su ciudad es desolada y triste porque se ha prohibido la libertad de unión de los vivos con quienes han muerto mediante el proceso de interioridad que es el duelo, quebrándose, de esta manera, la relación de los sujetos con el pasado y la

¹¹⁹ El concepto de “afterlife” es aquí considerado no en términos religiosos ni trascendentales sino en términos fenomenológicos.

¹²⁰ Este tema del silenciamiento del pasado por el bienestar del presente se encuentra, también, en dos novelas de la literatura española contemporánea: *Autobiografía del general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán y *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún.

¹²¹ Sobre esta expresión de “reino de desmemoriados” ver el trabajo de Gregorio Morán titulado *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991: 75-77.

memoria. Creonte oblitera la memoria de Polinices, el pasado que éste representa, de la misma manera que en España se quebró, durante la posguerra y la Transición, la memoria de la Guerra Civil y del régimen franquista. Al no darle sepultura a Polinices y dejar que sea devorado por las fieras, no se le otorga un lugar de memoria entre los vivos. Sólo el soberano decide a quién se le dará sepultura y se le ofrecerá una morada y, por ello, un lugar de memoria. De manera que, Creonte reclama un pasado específico, aquél que representa Etéocles, el héroe, e impone una memoria a los habitantes de la ciudad. Pues, ¿qué legado puede dejar Polinices, a quien se considera un traidor? La ciudad que concibe Creonte se construye a partir de una memoria específica. Al obliterar la memoria de Polinices, imponer la de Etéocles e imponerles el silencio a los habitantes de la ciudad, Creonte ha destruido la unión entre la ciudad, el lenguaje y la memoria. Al negársele a Polinices el ritual fúnebre y el duelo, su historia ha quedado, recordando las palabras de Robert Harrison, “locked in aphasia.” (71) El diálogo o la reconstrucción dialógica del pasado han sido prohibidos. Creonte oblitera la posibilidad de recordar e que perecer se transforme en morir humanamente. Polinices perece. Es devorado por las fieras. Desaparece completamente. Para él no hay una vida después de la muerte. Según Creonte, Polinices no será ni imagen ni memoria. Su pérdida no recibirá voz. Quedará silenciada.

Como he señalado, Antígona reclama justicia ante el decreto de Creonte no sólo por su vínculo con Polinices sino también por su sentido de responsabilidad ante la ciudad, ante la *polis*. Lo que constituye parte del acto político de la Antígona de Coca. Su responsabilidad hacia la ciudad se distingue, sin embargo, de la responsabilidad que Creonte exige a los habitantes de la ciudad, la cual se articula en la vigilancia:

que ningú desobeeixi aquesta llei meva ni cap altra que pugui dictar. I vigilant tant com vigilen els guardians que he depositat als afores de la ciutat. Us heu de convertir en els meus ulls i en les meves orelles i així,

tots a l'aguait, farem possible el que us dic i deixarem enrere un temps de massa sang i massa violència. (39)

Para Creonte, por una parte, lo justo y lo correcto son atributos de los habitantes de la ciudad en cuanto vigilantes de la misma. La función que les adjudica con sus palabras es la de la dedicación cívica, en este caso la vigilancia. De manera que, únicamente se hace justicia a una obligación cívica. Por otra parte, en la creación de la ciudad como un gran panóptico se lleva a cabo la normalización de los habitantes de la ciudad a través de su propia participación en estrategias de vigilancia. Frente a un sentido de responsabilidad que se traduce en la vigilancia recíproca –vigilancia que para Creonte conducirá a terminar con la violencia y lograr la paz– el sentido de responsabilidad de Antígona se articula en la posibilidad de reconocimiento, de comprensión y de vulnerabilidad de unos ante los otros, posibilidad en la cual basa su derecho de llevar a cabo el duelo por Polinicies. El sentido de responsabilidad poliética de Antígona hacia la *polis* encierra la necesidad de aceptar la vulnerabilidad ante el dolor, la pérdida y la muerte de los demás y de unir pensamiento y acción para que, ante la violencia a la que es expuesta la ciudad, surja una paz que no se circunscriba a las leyes y a la obediencia. La libertad que debe tener el sujeto para poder proponer otra forma de paz, no está relacionada con la absoluta indecisión o con el control individual. Se trata, por el contrario, de la libertad de actuar responsablemente a partir de la reflexión, del reconocimiento y de la comprensión hacia los demás. Es esta dinámica entre reconocimiento y acción la que Jordi Coca plantea en su *Antígona* como forma de negar el silencio que deshumaniza a los habitantes de la ciudad.

La responsabilidad de Antígona ante la ciudad se articula, asimismo, en su reconocimiento de la muerte como condición de la vida. Esto es así porque mediante el duelo los seres humanos comprenden su parentesco de mortalidad con los otros. A través de los dos rituales de interioridad que son la sepultura y el duelo, el sujeto aprende a comprender su propia mortalidad. El reconocimiento de este parentesco de

mortalidad surge cuando quienes están vivos llevan a cabo la distinción entre el acto de perecer y el de morir humanamente. En esta distinción, afirma Robert Harrison, reside la obligación de los vivos ante quienes han muerto. Son los vivos quienes, mediante el ritual del duelo, llevan a cabo la distinción entre morir en un sentido humano o perecer, pues, como señala Harrison: “To transform natural death into human death means in effect to give birth to the dead in their afterlife.” (154) Se trata de la muerte como conclusión de la vida y no como extinción de la misma. Un sujeto, pues, puede perecer y todavía no morir en el más estricto sentido humano. Este sentido humano de la muerte reside en volver a darle nacimiento a quien ha muerto en la creación de una vida después de la muerte. Es decir que, morir en un sentido humano significa ser el lugar de una vida después de la muerte. Significa, en palabras de Harrison convertirse en imagen, en *eidôlon*. La distinción entre morir en sentido humano y perecer recuerda las ejecuciones que llevó a cabo Franco durante su dictadura, así como en el último estado excepción en 1975, asignando una muerte ignominiosa a sus víctimas, quienes eran considerados traidores. El silencio impuesto por Creonte no sólo es una forma de poder, sino también una manera de no escuchar aquello que los habitantes de la ciudad tienen que decir sobre el destino de Polinicies y sobre la política establecida en la ciudad. Ante ello, habría que echar una mirada a los intersticios y límites de este silencio, ya que, como señala Marianne Constable en *Just Silences*: “Silences of justice in the law may allow things to be heard.” (12) En dichos intersticios existe una posibilidad de justicia –y de paz– muy distinta a la que Creonte proclama. Dicha posibilidad de justicia no reside en el decreto de Creonte o en las exclusiones y suspensiones de la ley del poder soberano. Existe, por el contrario, detrás de su ley, en lo que ésta no dice. Detrás del decreto de Creonte –una ley que concibe la justicia en términos de estrategias sociales de poder al ordenar que “tothom respecti les lleis, i obtindreu de mi el que en justícia us pertoqui.” (38)– existe, paradójicamente, una posibilidad distinta de justicia. La semilla de esta diferente posibilidad de justicia se

encuentra en el acto político de Antígona de darle sepultura a Polinices y en su reclamo de responsabilidad política a Creonte: “Hauries d’haver dictat un decret de perdó que ens regalés la pau, hauries d’haver mostrat que aquell no era el camí.” (49) Antígona le señala a Creonte los límites de su concepción de paz y de justicia –la cual reside en el uso de la fuerza que provoca el temor de los habitantes de la ciudad y conduce a la obediencia y al silencio– y le reclama otra clase de justicia. La justicia que reclama excede los límites de una concepción de justicia basada en la fuerza, en leyes cívicas y en estrategias sociales de poder. Antígona nombra una justicia basada en la vulnerabilidad ante los otros, en el perdón y en la comprensión. Nombra una justicia basada en la responsabilidad hacia la *polis* frente a la supremacía de la *polis*. Se trata de la *polis* como un espacio abierto y no como un fin en sí misma. Se trata de una idea y forma de *polis* que se constituyen práctica y discursivamente en el perdón y en una forma no positivista de justicia. Es decir en la reinterpretación y renovación de la idea tradicional de justicia. Idea de justicia que recupera Jordi Coca para el presente, al regresar a la tragedia grecolatina. En este sentido, hablo de una responsabilidad que niega la constitución de la *polis* sobre el léxico creóntico: enemigo y malvado, héroe o traidor. Recordemos con Francisco Fernández-Buey que “el lenguaje funda la moral [...] no hay forma de hablar de ética en serio si no se atiende al significado de las palabras.”(19)

Frente al decreto de Creonte y a su codificada idea de justicia y de paz, Antígona es la voz que reclama reconocimiento –y también poder, pero es un poder muy distinto, más bien en términos arendtianos, el cual es por naturaleza no violento¹²²– en nombre de otra idea de justicia. No obstante, dicha justicia se encuentra en alguna parte, de manera que puede emerger al ser reclamada. Como afirma el epígrafe de Jan Skacel a estas páginas, otra forma de justicia existe en alguna parte, lleva mucho tiempo

¹²² Para Arendt, la violencia puede destruir el poder, mas no puede crearlo. Ver, *On Violence*. New York: Harvest Books, 1970:44.

escondida en ese espacio y el sujeto sólo debe descubrirla. La Antígona de Coca reclama esa justicia que queda oculta. Ello es así porque detrás de las leyes se encuentran silencios de los que nacen no sólo la necesidad de acción, sino también la necesidad de responder a dicha necesidad. Esta idea de acción va más allá del simple cumplimiento de las leyes. Se trata, más bien, de la acción entendida como un continuo comienzo de algo nuevo y distinto –la cual está vinculada a la idea de natalidad que presenta Hannah Arendt en *La condición humana* – y de la responsabilidad que acompaña a dicha manera de acción. La acción inicia algo nuevo en el mundo, da comienzo a lo que no puede otorgársele definición final, ya que las intenciones únicamente pueden ser logradas mediante el apoyo activo de los otros quienes son, al mismo tiempo, actores. La Antígona de Jordi Coca encarna dicha acción que Arendt considera un milagro porque no puede darse condición alguna, lo cual provee una esfera más de significados para la búsqueda de una justicia que existe detrás del silencio impuesto por Creonte.

Ante el silencio exigido a través de un decreto que establece quién será digno de duelo, que impone una memoria y un pasado específicos, provoca el temor de los habitantes de la ciudad y crea un mundo de reglas, orden y obediencia mediante la fuerza, Antígona es capaz de proponer otra forma de vivir con los otros en la reflexión y en el descubrimiento de otra clase de justicia que está vinculada a una concepción distinta de memoria.

La memoria y la justicia

La ley de Creonte refleja una organización social de la violencia. Lo que presenta, a su vez, el lado violento de la ley y su intrínseca conexión con la retórica, la cual impone y justifica la violencia. De esta manera, la violencia se presenta como un campo de dolor y de muerte. Frente a esta ley, Antígona pregunta si existe otra posibilidad de ley y de justicia. Para ella, esta justicia reside en una concepción de memoria que se diferencia de la memoria impuesta por Creonte. La memoria que

propone Antígona está vinculada con la tarea que lleva a cabo el cuentista, en el sentido en que la propuso Walter Benjamin en su ensayo “The Storyteller.” Para Benjamin, el cuentista instauro la habilidad que tienen los sujetos de intercambiar experiencias mediante la narración de historias vividas por ellos o por otros y, de esta manera, hace que dichas historias sean conocidas por quienes le escuchan, que las contarán nuevamente. Mediante la narración de historias, se niega pues, el silencio. En la obra de Jordi Coca, Antígona les pide al *Noi*, a Ismene y al guardia que vayan por las ciudades a contar lo que en la de ellos aconteció:

Antígona: Salva't. Dona testimoni d'això. Tu i aquest jove que no pot badar boca sereu a la llarga la millor justícia [...] Ara, tingues coratge i viu. Digues el que has vist [...] Escampa per la ciutat el que es diu en aquesta estança. Sigues la meva memòria. (50-51)

El llamado de justicia que hace Antígona a través de la memoria se encuentra fuera del espacio institucional de la violencia. Es un espacio en el cual la idea de política, a la que alude Coca, se entiende como la vida política y social de la ciudad. Una vida política y social que se quiebra en España en la época franquista así como en la Transición a la democracia, cuando se degrada la memoria histórica por la continuación de una tradición totalitaria basada en la imposición del silencio. El *Noi*, Ismene y el guardia como narradores –a diferencia de Creonte como agente de estado– harán justicia mediante las historias que contarán, mediante la instauración de la narración, es decir, de la palabra, ante la imposición del silencio de Creonte. Su narración se manifestará como ruido, como una interferencia en el silencio. El llamado de justicia, de una manera distinta de justicia, puede encontrarse en las palabras de los narradores, en el lenguaje de los poetas, y por ello, en la justicia que habita detrás de los silencios de la ley.

Será en las narraciones que realizarán los otros personajes donde se iniciará la posibilidad de justicia. La idea de justicia que propone Antígona se articula en la diseminación de la historia de lo que allí sucedió y en la memoria del acto político que

ella misma lleva a cabo al desafiar el decreto de Creonte y reclamar un espacio público. Mediante la narración de los otros personajes de la obra el acto político de Antígona permanecerá vivo. La narración se presenta como acción que lleva a cabo el sujeto para comenzar algo nuevo y distinto en el mundo. Este acto narrativo como recreación de la experiencia, como forma de memoria y, por ello, de duelo, constituye lo que Gillian Rose en su texto *Mourning Becomes the Law* denomina como “inaugurated mourning” frente a un estado de perpetua melancolía, que es aquél en el cual Creonte pretende dejar a los habitantes de la ciudad al dejarles inmersos en una ciudad en que los sujetos perecen, mas no mueren en un sentido humano y por esta razón no tienen un lugar de memoria. Esta forma de duelo inaugural, señala Rose “acknowledges the creative involvement of an action in the configurations of power and law.” (12) Es decir que, se trata del duelo como un proceso gradual y creativo, el cual, a su vez, puede transformar la ley y las lógicas del poder. Esta es la forma de duelo que llevarán a cabo los narradores de la *Antígona* de Coca. El duelo en esta obra deviene *poiesis*. Todo ello, sin embargo, plantea la fragilidad de la justicia porque la misma depende de los otros, de los que contarán la historia y la harán memoria. Depende de la negación del silencio que emprenderán otros sujetos. En este sentido, la posibilidad de otra manera de justicia depende, asimismo, de receptividad y de comprensión. Frente al silencio que impone Creonte a los habitantes de la ciudad, Antígona reclama la narración de una historia colectiva, la de ella, la de Polinicies y la de los habitantes de la ciudad, quienes vivieron bajo las leyes y la violencia de Creonte. Pues, recordando una vez más las palabras de Benjamin, instaurar la narración es darle importancia a la experiencia. (87) Pero esta experiencia, por su misma descripción fenomenológica, es frágil y precaria. Por ello, la narración es el tiempo que pasa cuando el tiempo, en efecto, importa.

Al final de la obra, Creonte asesina a Antígona. A diferencia de la *Antígona* de Sófocles, en la protagonista se suicida y, por ello, termina siendo dueña de su propia vida, en la obra de Jordi Coca quien termina, en apariencia, siendo el dueño de la vida

de Antígona es Creonte. Antígona, al ser asesinada por Creonte, parece, al igual que Polinices, mas no muere en el sentido humano. Sin embargo, frente al acto de Creonte de disponer de la vida de Antígona, El *Noi*, Ismene y el guardia, se harán cargo de los cuerpos y de las vidas de Antígona y de Polinices y les otorgarán la muerte en el sentido humano, ya que sus muertes autorizan a narrar la historia. Al respecto, acudo a las palabras de Benjamin cuando señala que: “Death is the sanction of everything that the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death.” (93) Serán las muertes de Antígona y Polinices las que autorizarán a los demás personajes a contar la historia en las ciudades. Estos personajes realizan el proceso que Robert Harisson denominó “afterlife.” No sólo el conocimiento y la sabiduría del sujeto, sino su vida entera adquiere una forma transmisible al momento de su muerte. Ya que, como señala Benjamin:

Just as a sequence of images is set in motion inside a man as his life comes to an end [...] suddenly in his expressions and looks the unforgettable emerges and imparts to everything that concerned him that authority which even the poorest wretch in dying possesses for the living around him. This authority is at the very source of the story (94).

Esta forma transmisible de la vida es lo que le otorga un carácter de eternidad a la vida de quienes han muerto mediante el arte de contar. Serán Ismene y el guardia quienes, como narradores, le otorgarán la muerte a Antígona y, al mismo tiempo, transformarán su muerte en historia. Esto es lo que, en suma, constituye una vida después de la vida. Morir en un sentido humano significa, entonces, ser el lugar de esta imaginaria vida después de la vida. Significa ser imagen que aparece ante quienes aún viven en forma de historia.

Abrir el espacio para una vida después de la vida, significa la creación de un “after-image,” en el sentido en que define este término Joan Ramon Resina en *After-Images of the City*: como un campo o espacio teórico influenciado por distintas fuerzas semánticas que enfatizan varias ideas, entre ellas la de temporalidad. (xii) Morir, en el sentido humano, es una suerte de nacimiento. Por ello, una vida después de la vida es la

nueva manera en que quienes han muerto renacen en la forma de imágenes, voces, poemas e historias. Eventualmente, esta vida después de la vida podrá llegar a su fin. Sin embargo, mientras quienes aún viven se hagan cargo de quienes han muerto el lugar de la persistencia quedará abierto. En esta tarea, que se articula entre la muerte y el nacimiento, entre el silencio, la narración y la repetición –es decir en un esfuerzo sostenido por parte de quienes viven de transformar el perecer en morir y en una forma de vida después de la vida–, reside la fragilidad de la memoria que instauran los narradores.

Mediante este proceso de transformación y transmisión, el cuentista instaura lenguaje y memoria en sus proyecciones futuras. Este proceso se lleva a cabo por razones muy específicas. Se lleva a cabo porque quienes han muerto, nos recuerda Harrison: “[a]re our guardians. We give them a future so that they may give us a past.” (155) La forma de darles un futuro – siempre abierto – a quienes han muerto al tiempo que ellos nos otorgan un pasado, es mediante distintas figuraciones poéticas. Puesto que toda figuración poética transforma aquello que es invisible en algo visible y audible. Aquí reside no sólo la importancia del poder de animación que tiene la voz del narrador y la recepción de quienes escuchan sus historias, sino también otra forma de justicia. Antígona y Polinicies hablarán mediante las voces de Ismene, el *Noi* y el guardia. Se podría argüir que la comunión verbal entre quienes aún viven y las distintas figuraciones poéticas de quienes han muerto, une a las generaciones al mismo tiempo que funda una suerte de historicidad. Aquí reside, también, la manera en que se constituye una vida después de la vida.

Las muertes de Antígona y de Polinicies están relacionadas con la memoria que instauran los narradores en su sentido temporal y de renovación. Polinicies y Antígona comenzarán a existir nuevamente. Al silencio impuesto por Creonte, Antígona opone la memoria como una forma de justicia, ya que la memoria, según Richard Terdiman, “[i]s the name we give to the faculty that sustains continuity in collective and individual

experience.”(8) Es decir que, la memoria que instauran los narradores sostiene una continuidad colectiva e individual de la experiencia porque el acto de narrar, de contar, re-establece la experiencia.

La memoria, y asimismo, la que instauran los cuentistas, se relaciona con una responsabilidad poliética en varios sentidos. En el hacerse cargo del cuerpo de quienes han perecido –dándole sepultura como lo hace Antígona con el cuerpo de Polinicies– y al otorgarles en la narración una vida después de la vida, en tanto figuración poética. En la medida en que las narraciones de Ismene, el *Noi* y el guardia les darán a Antígona y Polinicies un lugar de memoria, la mismas se sostienen en el reconocimiento, el amor y la vulnerabilidad ante los otros, como elementos constitutivos de la justicia que reclama Antígona. Por último, estas narraciones serán el legado familiar –y político– que fue obliterado por Creonte al negarle sepultura y duelo a Polinicies. Las narraciones restablecen el legado al ser memoria del acto político de Antígona. Por ello, al final del drama Antígona le asegura a Creonte que a ella le consuela saber que deja “entre els altres una llavor fecunda [...] Els teus decrets volen imposar un silenci criminal [...] I d’allò que volies construir, no n’arribaràs a posar ni una sola pedra, perquè la ciutat no són les pedres, són els homes, i els homes parlen.” (57-58) Para Antígona, la labor fecunda que ha dejado entre los otros es precisamente la posibilidad de narrar, la posibilidad de dar testimonio de lo que sucedió en la ciudad. Por ello, le reclama a Tiresias (quien también por temor a Creonte ha decidido callar) que: “Per damunt de tot compta el testimoni que deixem. Sí, Tiresias, la memòria que deixem.” (61)

Creonte, con la furia intensa que le provocan las palabras de Antígona, al final de la puesta en escena, la toma con fuerza y la asesina mientras exclama: “Vés a podrírt amb els teus! Només vols fer mal... Mor d’una vegada.” (62) Al contrario del drama de Sófocles, en el que Creonte, al presenciar el suicidio de Antígona y al saber de la muerte de Hemon, reconoce sus errores y vislumbra otra manera de justicia, en la

Antígona de Jordi Coca, Creonte termina siendo lo que desde el principio fue para la ciudad, un tirano que hace uso de la fuerza y la violencia para controlar a los habitantes de la ciudad. Después de haber matado a Antígona asegura que el cuerpo de ésta tendrá el destino que le tocaba a Polinicies, ser devorado por la fieras: “La deixaré com un gos enmig del camp, i ella acomplirà el destí que havia de ser per a Polinicies. Sí, aquesta és la meva nova llei: que ningú no plori per Antígona, que ningú no gosi tocar el seu cos, i que les feres gaudeixin de la seva carn.” (64) En el drama de Coca no es en el arrepentimiento de Creonte –en el momento de *anagnórisis*– donde reside la posibilidad de justicia, sino en la memoria del acto político de Antígona a través de las narraciones de Ismene, el *Noi* y el guardia.

El drama concluye cuando Creonte se ha quedado solo en escena con el cuerpo de Antígona. Finalmente, con resolución, mira el cuerpo de Antígona y le escupe. Creonte se marcha. Antígona queda sola, en tierra, durante unos segundos. Este cierre de la puesta en escena significa la continua violencia en la ciudad, de la cual Creonte es la causa. Por ello, el *Noi* exclama con dolor que: “Les aus mes negres omplen els becs delerosos de les cries,” (62) para referirse al deseo de poder de Creonte y a la violencia de la guerra que sigue extendiéndose en la ciudad. De ahí que, estas imágenes de pájaros negros a las que acude metafóricamente el *Noi* tengan funciones de prolepsis y de restropección que constituyen el significado del drama. La victoria de Creonte parece ser decisiva. Creonte ha quedado como la presencia dominante del drama y de la ciudad. Antígona ocupa al final del drama un espacio de total negación. Sin embargo, como ella misma declara antes de morir, ha dejado entre los vivos una labor fecunda. Restablecer su memoria y la de Polinicies a través de las narraciones de los testigos. Esta labor fecunda consiste en colocar ante el silencio la memoria. El silencio, pues, también habla de lo que ha quedado enterrado. Por ello, la obra de Coca propone abrir un diálogo con el pasado en el cual se reflexione sobre los legados autoritarios y sobre la

violencia que supone dicho autoritarismo. Al respecto, su texto teatral supone una resistencia al silencio y a la desmemoria.

Antígona reclama una forma de justicia que está relacionada con el amor y la comprensión, con la vulnerabilidad y el reconocimiento ante los otros, con el hacerse cargo del cuerpo de los otros para que puedan morir en un sentido humano y con la narración como figuración poética de la memoria. Por ello, es una forma de justicia (y de belleza por los elementos estéticos que la constituyen: el duelo como *poiesis*) nunca antes vista. La *Antígona* de Jordi Coca termina con esta promesa, por lo que el cierre de la obra está muy lejos de ser el final. La justicia, como la vida, es precaria, pero al mismo tiempo es una posibilidad.

Capítulo III

La inmigración: una compleja fuerza de vida

Conocer el objeto con su constelación
es saber el proceso que ha acumulado.

T.W. Adorno

Que vol dir? Vull dir que vostè té por
d'oblidar? Que té por de ser d'un'altra
manera? Però jo no sóc qui per a
jutjar-lo. Al capdavall, jo també
pateixo d'aquest mal.

Monserrat Roig

Las continuas olas de inmigración de las antiguas colonias y de Europa meridional, incluida España, así como los desplazamientos causados por la globalización, han hecho que Europa occidental experimente una progresiva aceleración de la inmigración. En el caso de Cataluña, la inmigración es uno de los elementos fundamentales del siglo XX mayormente de violencia, represión social, política y cultural del país. De hecho, Cataluña es históricamente un territorio de inmigración, no únicamente de emigración. El flujo migratorio es uno de los elementos constituyentes de la sociedad catalana actual. Una sociedad que históricamente ha vivido el conflicto entre hacer reconocer su diferencia frente a la uniformidad cultural. Puesto que, como apunta Isabel Santaolalla en “Ethnic and Racial Configurations of Contemporary Spanish Culture”, la influencia de la propaganda desde el régimen franquista residía en el énfasis de un concepto unívoco de nacionalismo que enfatizaba un legado histórico y cultural idéntico, al mismo tiempo que insistía sobre las tradiciones étnicas no europeas de España (4). En la Cataluña contemporánea, esta forma unívoca de nacionalismo está

siendo cuestionada por distintos sectores del ámbito cultural.¹²³ El teatro catalán contemporáneo es uno de ellos.

En este capítulo exploraré cómo se manifiesta en la obra *Temptació* (2004) de Carles Batlle, la dinámica entre lo particular y lo universal en cuanto al fenómeno de la inmigración que dramatiza la pieza teatral. Propongo que esta dinámica se expresa en la disposición formal y en la trama de la obra de maneras distintas, pero complementarias. En *Temptació* y en una de sus obras anteriores, *Oasi* (2001), Carles Batlle aborda este fenómeno social que ha sido de gran importancia en la historia contemporánea catalana.¹²⁴ Con el tema de la inmigración en Cataluña, el dramaturgo se centra en una geografía específica y en los problemas de la misma; representa los problemas de su país sin dejar de aludir a cómo la inmigración es una problemática de las sociedades de capitalismo avanzado en general. En todo caso, aborda este tema porque es una problemática social y por su propio dramatismo.

Oasi y *Temptació* se insertan en un corpus literario de la narrativa catalana de la segunda mitad del siglo XX que se ocupó del tema de la inmigración ya sea como eje principal de reflexión o como telón de fondo. El fenómeno de la inmigración como tema en la novela catalana inicia en 1960, justo cuando se crean barrios autónomos de inmigrantes en Cataluña. Lo que no ocurre con el teatro catalán. Las novelas que pertenecen a este corpus presentan diferentes temas relacionados con el hecho de inmigrar, tales como la idea de marcharse de casa, la convivencia en los barrios de la periferia de Barcelona, las condiciones laborales de los inmigrantes y los conflictos de clase.¹²⁵ Este corpus literario, sin embargo, no constituye una tradición en la literatura

¹²³ Recordemos que con la llegada de la democracia, llegan olas de inmigrantes del exterior de España, las cuales fuerzan a que la España oficialmente homogénea y monocultural desde la época de los Reyes Católicos sea vista como el país pluricultural que siempre ha sido.

¹²⁴ Se acerca, también, al tema de la inmigración, aunque no como eje principal del drama en *Les veus de Iambú* y en su obra más reciente *Trànsits* la cual se estrenará en octubre de 2007 en el Teatre Nacional de Catalunya y se publicará simultáneamente en catalán y alemán.

¹²⁵ Desde el referente de principios de siglo y final de la Guerra Civil española (1901-1939) se encuentran novelas como *La Xava* (1910) de Juli Vallmitjana, la cual tiene como telón de fondo la convivencia de inmigrantes con los habitantes del barrio de la montaña de Montjuïc de Barcelona. En el

catalana puesto que, aun cuando la inmigración fue y es un fenómeno social fundamental en la formación de la sociedad catalana, como lo fue la experiencia de la guerra, la inmigración como tema, recordando las palabras de Salvador Cardús i Ros, no dio lugar “a uns mits històrics fundadors que l’hagin tinguda en compte.”¹²⁶

En el teatro catalán contemporáneo, se comienza a reflexionar sobre la inmigración, y en particular sobre la inmigración ilegal, durante los años noventa. La primera obra escrita sobre la inmigración magrebí fue *Abú Magrib* (1992) del escritor valenciano Manuel Molins, la cual relata la historia de viaje por varias ciudades de

contexto histórico del Franquismo y la Transición a la democracia (1940-1979) se encuentran novelas como *Donde la ciudad cambia de nombre* (1961) de Francesc Candel quien es hijo de inmigrantes de las Casas Altas (País Valencià) trasladados a las barracas de Can Tunis en la montaña de Montjuïc de Barcelona. En esta novela se retrata la vida de los habitantes de la barriada de les Cases Barates de Barcelona, específicamente murcianos, andaluces y gallegos. *Gent del sud* (1964) de Concepció Maluquer, es una novela que testimonia la inmigración rural a la ciudad y se sitúa en el Poble de la comarca del Pallars. Las últimas novelas que destacan durante este periodo son: *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé. Esta novela presenta la relación amorosa de una joven catalana y un joven murciano del barrio del Carmel de Barcelona. La novela retrata la relación entre dos clases sociales polarizadas de la sociedad catalana de los años sesenta. De Manuel de Pedrolo *Tocats pel foc* la cual relata el desplazamiento de la clase obrera catalán, también desplazados a causa de la guerra. Por último se encuentran las novelas que se escriben dentro del contexto político e histórico de la democracia constitucional y el cambio de siglo (1980-2001), pero que tienen referentes históricos del pasado. Entre ellas cabe destacar *La teranyina* (1983) de Jaume Cabré la cual se sitúa durante el periodo de la Semana Trágica (1909) y presenta la lucha de clase de obreros e inmigrantes contra la familia Rigau, catalana, burguesa y dueña de una fábrica textil. *L'òpera quotidiana* (1991) de Monserrat Roig, presenta el fenómeno de la inmigración en Barcelona durante los años setenta a través de dos historias de amor. La primera entre un hombre catalán y una mujer andaluza, la segunda historia de amor es entre el mismo hombre catalán y una joven castellana. Mediante estas dos historias Roig cuestiona las categorías de la identidad y lo nacional. *L'àngel de la segona mort* (1997) y *El trànsit de les fades* (2001) de Julià de Jòdar narran la vida de Gabriel, un adolescente del barrio de Guifré i Cervantes de Badalona a finales de los años cuarenta y principio de los sesenta. *Carrer Bolívia* (1999) de Maria Barbal se centra en la experiencia de una familia que emigra de Andalucía durante los años sesenta y se instala en el barrio de Bèsos en Barcelona. Esta novela presenta cómo la familia de inmigrantes vive la relación entre la tierra que han dejado y la ciudad de acogida. *Plaça dels àngels* (2000) de Rafael Vallbona, es una novela en la que el autor retrata la vida del barrio del Raval de Barcelona durante los años noventa, un barrio en el que Juan, joven andaluz, convive con inmigrantes murcianos, paquistaníes y chinos. La novela presenta, asimismo, a los inmigrantes que trabajan en los barrios periféricos de Barcelona como la Pau o la Verneda. Por último, *Il·legals* (2001) de Bienve Moya narra las dificultades (ilegalidad, precariedad, prejuicios) que dos inmigrantes del norte de África han de afrontar para sobrevivir en Europa. Esta novela es la más contemporánea en cuanto a la referencia a los nuevos inmigrantes que llegan a Cataluña a finales del siglo XX y comienzos del XXI. La mayoría de estas novelas narran cómo inmigrantes junto con otros sectores de la sociedad, estos últimos constituidos por quienes gozan de todos los derechos de ciudadanía, sufren precariedad laboral, explotación humana e inasequibilidad de la vivienda.

¹²⁶ Referencia tomada de Berta Gaya i Roqueta. *Presència i absència dels nous catalans en la literatura catalana del segle XX*. UAB, Departament de Sociologia, (Setembre) 2005:1-151. En la literatura gallega, sin embargo, sin existe una tradición literaria sobre la inmigración.

Europa occidental de un joven magrebí. A Manuel Molins se unen Ramon Gomis con su obra *El mercat de les Delícies* (1993), la cual presenta la relación de dos jóvenes inmigrantes del norte de África que naufragan en una playa de la costa mediterránea de Andalucía, e Ignasi Garcia Barba con sus obras *A trenc d'alba* (1997) y *Camino de Tombuctú*. Asimismo, Sergi Belbel en su obra *Forasters* (2004) narra la historia de una familia catalana – a mediados de los años sesenta y cuarenta años más tarde – y su relación con dos familias de *nouvinguts*, es decir de inmigrantes, la primera andaluza y la segunda magrebí. Enric Nolla Gual en *Tratado de Blancas* y Josep Maria Benet i Jornet en *Olors* aluden a aspectos de la inmigración aunque no sea la misma el tema central de estas piezas teatrales.¹²⁷ Por último, Juan Pablo Vallejo, autor colombiano residente en Cataluña, reflexiona sobre el fenómeno de la inmigración en sus obras *Patera e Inmigrantes*.¹²⁸

La falta de una tradición de teatro textual sobre el tema de la inmigración tiene varias explicaciones. En primer lugar, esta ausencia se relaciona con una crisis en cuanto a la creación teatral en sí misma durante el periodo de la posguerra.¹²⁹ Para la época del denominado *Resistencialismo* (1946-1960), dentro del contexto histórico y político de la posguerra hasta la Transición a la democracia – cuando muchos de los escritores que estaban en el exilio vuelven a Cataluña y se pasa de la clandestinidad al resistencialismo cultural, de manera que la literatura catalana paulatinamente va ganando espacio público – apenas existía teatro de texto. La ausencia de un teatro de texto durante esta época se debió a que, como señala Carles Batlle:

¹²⁷ Cabe destacar también dos obras del teatro catalán contemporáneo que cuestionan la Ley de Extranjería: *Trío de Negres* de Bernat Joan y Marí y *Animales Nocturnos* de Juan Mayorga.

¹²⁸ Por *Inmigrantes* Vallejo obtuvo el premio Born de Teatre 2003. La obra fue publicada en edición bilingüe y traducción catalana de Lurdes Malgrat por la revista *Primer Acto*, 302 (gener-março) 2004: 25-54.

¹²⁹ Sobre este particular el lector puede acudir a la introducción de este trabajo, específicamente al apartado historiográfico sobre el teatro catalán.

El teatro contra el régimen franquista, antes y después de la muerte de Franco, era un teatro de creación colectiva. Era un teatro gestual, que lo llevaban a cabo compañías. En el momento en que se recupera un poco el teatro de texto, a partir de finales de los ochenta, que fue ayer, es cuando el autor puede trabajar sin estar al servicio de las compañías y puede expresarse a sí mismo. Entonces, comienza a crear, como el resto del teatro que está por Europa, un teatro de temas más íntimos.¹³⁰

En Cataluña, el teatro de texto vivía la difícil situación que estaba viviendo en el resto de Europa en la cual, como nos recuerda Patrice Pavice “la práctica escénica de los años sesenta y setenta casi eliminaba el texto o los reducía al estado de decoración sonora”, por ello “la escritura dramática quedaba prácticamente oculta” (9). Esta desaparición del teatro de texto en catalán, desde los años sesenta hasta la segunda mitad de los ochenta, se denominó la larga *travessia del desert* del dramaturgo catalán. Travesía que termina cuando aparecen en el panorama del teatro catalán nuevos jóvenes dramaturgos que se dan a la tarea de recuperar el teatro de texto, entre los que destacó Sergi Belbel.

131

En segundo lugar, dicha ausencia responde a que el fenómeno de la inmigración interior durante la posguerra fue impulsado por Franco.¹³² También hubo procesos migratorios previos al periodo franquista. El ritmo de estos, así como las condiciones en que se dieron, permitieron que los nuevos grupos fuesen incorporados a la sociedad catalana sin que esta última se subsumiera a los imperativos identitarios de la españolidad. Esto contrasta con el periodo franquista, en el cual la masificación de la

¹³⁰ Entrevista personal con Carles Batlle. 8 de mayo de 2007.

¹³¹ De dicha travesía sobrevivieron muy pocos. Entre ellos los de la llamada generación del *Premi Segarra*, de la que forma parte Josep Maria Benet i Jornet. De hecho, en 2005, veinte años más tarde de que comenzara la recuperación del teatro de texto, se estrena *Salamandra* de Benet i Jornet en el Teatre Nacional de Catalunya, una obra sobre la memoria histórica de Cataluña. El mismo Benet i Jornet refiriéndose a la travesía del desierto, afirmó hace unos años que “El vent ha castigat, però no s’ha emportat l’autor.” *Serra d’Or*, 365 (maig) 1990: 63-64.

¹³² Respecto a este dato historiográfico se puede consultar el texto de Dirk Hoerder titulado *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*. Durham: Duke University Press, 2002: 443- 504. Asimismo, es necesario tomar en cuenta dos artículos de Eric Ucelay da Cal titulados “The Nationalism of the Periphery: Culture and Politics in the Construction of National Identity” y “Catalan Nationalism: Cultural Plurality and Political Ambiguity”, en los que menciona el papel crucial que tuvo la burguesía catalana en este proceso de inmigración interior impulsado por Francisco Franco. Estos artículos se encuentran en *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford University Press, 1995: 32-40, 144-152.

inmigración tenía como uno de sus fines consolidar la hegemonía del estado español y diluir la cultura catalana. Durante esta época, andaluces, gallegos y extremeños inmigran a Barcelona en masa. Acerca de la inmigración interior durante la posguerra, Batlle explica que:

Franco se preocupó por fomentar la inmigración para disolver la identidad y la lengua catalanas. Es un fenómeno franquista [la inmigración interior] que generó y genera polémicas y situaciones tensas entre los que piensan esto [la inmigración] como una disolución de la identidad nacional catalana y los sectores más progresistas, que aunque más o menos sigan compartiendo esta idea, se ocupan de los aspectos sociales en Cataluña.¹³³

Sobre esta inmigración interior, Carlota Solé i Puig señala en *Los inmigrantes en la sociedad y en la cultura catalanas* que: “Es un hecho que una parte importante de la sociedad catalana proviene de otras tierras españolas y se instaló en esta tierra [Cataluña] en una época de represión cultural y política que impidió el contacto con la realidad nacional-cultural de Cataluña.” (22) Sin embargo, no es menos cierto, señala más adelante, “que una gran mayoría de estos inmigrantes se integraron, a través del tiempo, en el ámbito socio-político y cultural catalán y participaron mediante las instituciones de este ámbito.” (55)¹³⁴

Es a finales de los años noventa cuando el fenómeno de la inmigración, principalmente la inmigración del exterior de España y la inmigración ilegal, comienzan

¹³³ *Ibidem*. Entrevista con Carles Batlle. Este factor sociológico que comenta Carles Batlle, lo retoma en varios artículos el antropólogo urbano catalán Manuel Delgado Ruiz. Un ejemplo de ello son sus artículos “Nuevos lenguajes para la exclusión social” y “¿Quién puede ser “inmigrante” en la ciudad?” *Exclusión social y diversidad cultural*. Donosti: España, 2003: 143-204. Asimismo, Salvador Cardús i Ros señala en “The Memory of Immigration in Catalan Nationalism” que: “[it] still shocks us that in general terms, Catalans underestimate the magnitude of the migratory phenomenon, secondly, they continue to regard immigration as a threat [to Catalonia’s unique national culture]; and thirdly, Catalan people link their identities more closely to the traditional origins than to the successive cultural contributions made by the new Catalans.” (3) Más adelante señala que: “[this] very safeguarding of Catalonia’s culture can, on many occasions, be seen as having been an obstacle – contrary to expectations – to the full incorporation to these immigrants into the national collective; in other words, such an attitude obstructed what might have been a quicker and more efficient mutual recognition” (4).

¹³⁴ Un ejemplo de ello es la historia de Sergi Belbel, quien es de origen andaluz e inmigró a Cataluña con su familia durante los años sesenta. Sergi Belbel es el director artístico del Teatro Nacional de Catalunya y se ha convertido en una de las figuras más destacadas del teatro catalán contemporáneo. Sus obras se representan continuamente en distintas ciudades de Europa y Latinoamérica.

a convertirse en tema relevante para la creación teatral en Cataluña. Aparecen obras que tocan el tema de la inmigración, aunque no de manera directa. Son textos que reflejan no tanto la situación de los inmigrantes en la sociedad catalana, sino más bien la situación de tránsito de los inmigrantes para llegar a Cataluña o a otras partes de Europa. Por todo lo antes dicho, para Batlle, escribir teatro de texto que reflexione sobre la inmigración en Cataluña “aún es una asignatura pendiente.”¹³⁵

Temptació: un drama sobre la inmigración

En *Temptació* – la cual fue estrenada en la Sala Tallers del Teatro Nacional de Cataluña en noviembre de 2004 y dirigida por Rafael Duran – Batlle reflexiona sobre la inmigración desde una óptica dual: la de los inmigrantes ilegales y la de la sociedad que los acoge.¹³⁶ El drama transcurre en la Cataluña actual y presenta las historias de Aixa, Hassan y Guillem. Aixa, es una joven marroquí y Guillem es un joven catalán, ambos cometen el asesinato de Hassan, padre de Aixa, quien también ha inmigrado a Cataluña y es uno de los inmigrantes extorsionados por Guillem, quien valora, a su vez, la Cataluña rural sobre la urbana.

La obra relata, por un lado, cómo algunos miembros de la sociedad que acoge a los inmigrantes son capaces de utilizarlos impunemente para medrar. Muestra, por otro lado, la compleja escena del proceso de inmigración de Aixa: éste es causado por la supresión de las diferencias de Aixa como mujer en la cultura marroquí (su padre, antes de que Aixa naciera, la había comprometido en matrimonio con Guillem cuando el padre de Guillem se encontraba en Marruecos filmando películas), lo que implica la imposición de una lógica identitaria familiar y cultural. A su vez, Aixa internaliza la supresión de sus diferencias al inmigrar a Cataluña; internalización que conlleva a que ella misma sea vehículo de otra lógica identitaria: la asimilación a la sociedad catalana y

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ El personaje de Hassan fue interpretado por Jaume Bernet, Guillem por Santi Ricart y el personaje de Aixa fue interpretado por Mireia Aixalà. Escenografía de Anna Alcubierre, vestuario de Mariel Soria, iluminación de Anna Roldos y sonido de Pep Puigdollers.

la supresión de su pasado, ésta última se manifiesta simbólicamente en el acto de asesinar al padre. Aquí reside una de las contradicciones y complejidades del proceso de inmigración de Aixa como inmigrante ilegal que la obra dramatiza, dentro de muchas otras complejidades que conforman la realidad de este fenómeno. La obra de Carles Batlle, me permitirá presentar en este análisis un enfoque dialógico con respecto a la inmigración en Cataluña. Ya que frente a la historia que nos presenta, es necesario resaltar las preocupaciones y propuestas elaboradas por distintos ámbitos intelectuales y políticos sobre el fenómeno de la inmigración en Cataluña, las cuales se han enfocado primordialmente en determinar y defender un tipo de sociedad de acogida, abierta y autónoma, que le permitiría a los inmigrantes ilegales integrarse realmente en la sociedad catalana y dejar de ser extranjeros.¹³⁷ Por ello, el análisis de la obra que me ocupa en estas páginas se llevará a cabo por contrastes.

En las siguientes páginas, sigo las nociones de lógica identitaria, universal, particular y particularidad según las propuso Theodor W. Adorno en su texto *Dialéctica negativa*. Para el filósofo alemán lo particular es un concepto de la dialéctica de la no-identidad, mientras que el concepto de particularidad elimina lo particular como particular para absorberlo en una lógica de la identidad dominada por lo universal. Es preciso dejar claro que no se trata de rechazar lo universal en su totalidad, sino lo universal en relación con lógicas identitarias.¹³⁸ Es necesario, señalar asimismo, para la comprensión de lo que en este capítulo propongo, que distingo entre identidad colectiva catalana –la cual se constituye de formas distintas e innovadoras– y el concepto de lógica identitaria que teoriza Adorno.

Temptació presenta los afectos contrarios como el amor, la aceptación y el rechazo, la protección y la crueldad que pueden llegar a sentir miembros de la sociedad

¹³⁷ En estas propuestas se ha cuestionado inclusive el uso de la categoría misma de “inmigrante.”

¹³⁸ Esta discusión se encuentra en la segunda parte de *Dialéctica Negativa*, titulada “Definición y categoría.” Utilizo la versión española del texto a cargo de José María Ripalda, Revisada por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975: 139-208.

receptora hacia los inmigrantes. Sentimientos contradictorios que profesa Guillem por Aixa ya que es un personaje escindido entre el deseo de liberarse de un modelo conservador de catalanismo y de familia, basado en el arraigo a la tierra, en los lazos de sangre y en la idealización de estas formas de solidaridad, o de mantenerse en el marco del mismo.¹³⁹ Si bien la totalidad de la sociedad catalana no se suscribe a este modelo de catalanismo –ya que ciertamente existen distintas formas de articular la identidad catalana –a través de la relación entre estos dos personajes la obra intenta apuntar la forma en que la lógica identitaria es reproducida por este tipo de catalanismo conservador que ejemplifica Guillem, así como por el anhelo de asimilación de Aixa. Lo que la obra plantea es la naturaleza problemática de asumir la identidad catalana en

¹³⁹ Este tipo de catalanismo conservador, articulado en enunciados de arraigo a la tierra, de lazos de sangre y la idealización de estas formas de solidaridad, no fue el catalanismo que representó el pujolismo, durante los años ochenta, los noventa y a principios del siglo veintiuno, y el partido CiU dirigido por el expresidente de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, desde su fundación durante el inicio de la democracia y su retirada de la política en el 2004. Es importante, asimismo, diferenciar y señalar que el catalanismo pujoliano en términos de las políticas de inmigración, se diferenció completamente de los proyectos xenófobos y violetos acaecidos en otras partes del mundo a instancias del propio nacionalismo. Esta distinción queda clara en las propias ideas de Jordi Pujol sobre la inmigración, las cuales están recogidas en el texto *Cataluña, España*. Ed. Ramon Pi. Barcelona: Espasa, 2000: 52-70; 208-254. De igual forma, en su texto *Construir Catalunya* escrito en el 1979, Pujol se expresa en contra de la asimilación de los inmigrantes y a favor de la integración. Este texto es tan rico en matices y complejidades que es necesario reproducirlo: “El caso es que yo, desde muy pronto, tuve ante este problema [la inmigración] una actitud esperanzadora [...], pero también muy preocupada. Actitud que durante los años cincuenta no era la de muchos ambientes catalanistas que estaban seguros, de que la asimilación, -entonces se hablaba de asimilación-, aún no de integración [...] se haría con toda seguridad como se había producido en décadas anteriores [...] Ya durante los años cincuenta intenté introducir una nueva manera de asumir la problemática inmigratoria. Una nueva visión basada en tres puntos fundamentales: que teníamos que reforzar el núcleo esencial de la catalanidad, del ser catalán, a fin de poder ofrecer algo que en el orden colectivo fuera realmente importante y operativo, digno de ser asumido; que esta realidad nuestra la teníamos que poner muy en contacto con la gente venida de fuera, para que fuese conocida y hecha propia, aún aceptando que eso comportaría cambios en nuestra catalanidad tradicional y que no podíamos ni debíamos pretender una asimilación de los recién venidos [...] sino la integración, es decir, su entrada en la realidad catalana aportando elementos importantes de su personalidad de origen y colaborando activamente y con protagonismo en la fundación que se había de producir para ser un solo pueblo; y que todo eso requería de un concepto, una definición de catalán basada en los elementos dinámicos de nuestro vivir colectivo, en el trabajo, en la voluntad de ser catalán y en la perspectiva de las generaciones futuras.” (18-20). Mucho menos fue el catalanismo o la idea de nación que defendió Rafael Campalans a principios del siglo XX cuando afirmaba que: “Per nosaltres, la nació és una cosa viva, plena de sentit i de cara al futur, i la raça es una cosa morta, pobra de contingut i plasmada sobre el passat [...] Per nosaltres els forasters que vénen a Catalunya [...] són tan catalans en la nostra interpretació futurista de la nació, com nosaltres mateixos.” Cita recogida de, Salvador Cardús i Ros, “Ciudadanía i identificació política; de la societat multicultural a la nació brúxiola.” *L’Espill*. Setembre, 2002:1-11.

estos términos que reproducen esa lógica identitaria y la necesidad de entenderla de forma distinta.

Subyacente a estos conflictos, hallamos en el drama una propuesta de mestizaje que se materializa en la estructura de la pieza teatral. Propuesta que, a su vez, no esta exenta de complejidades e interrogantes, las cuales serán expuestas a lo largo de este trabajo. Esta propuesta, que se distancia de la idea de mestizaje como miscegenación según se manifestó en las narrativas oficiales latinoamericanas o caribeñas durante el siglo XIX, se plantea como alternativa cultural y elección política en el contexto socio-cultural catalán del presente.¹⁴⁰ Este mestizaje, sin embargo, no lo consuman los personajes al final del drama. Aún así, el mismo queda abierto como posibilidad y espacio para la reflexión.

La dinámica entre lo particular y lo universal se articula en el drama de la siguiente manera: se trata, por un lado, del orden posible que crea el juego de la estructura fragmentada de la obra, la cual formula la propuesta de mestizaje que Carles Batlle ofrece mediante esta disposición formal. En este sentido se lleva a cabo una valoración de lo universal en el texto teatral, la cual, en contraste, no está relacionada a una lógica identitaria. Por otro lado, la dinámica entre lo universal y lo particular se entrevé en el rechazo de Aixa a su cultura marroquí para asimilarse a la sociedad catalana actual así como en el asesinato de Hassan y la identificación de Guillem con un catalanismo conservador que, a mi modo de ver, no tiene en cuenta la convivencia histórica de la sociedad catalana con los inmigrantes. Todo lo antes dicho, conlleva a la imposibilidad de mestizaje con la cual finaliza la obra.

Sugiero que lo universal, desde este punto de vista y en relación con la trama de *Temptació*, expresa una idea de identidad que excluye otras formas de experiencia

¹⁴⁰ Cabe recordar que originariamente la categoría de mestizo no se refiere a la mezcla biológica, sino a una elección política: en la España medieval, los “mistos” o mestizos eran lo cristianos que prefirieron aliarse con lo musulmanes contra el Rey Rodrigo. Ver, Carmen Bernard. *Mestizos, mulatos y ladinos en Hispano-América: un enfoque antropológico y un proceso histórico*. México: FCE, 1997.

humana. El asesinato del padre, la imposibilidad de Guillem de una negociación alternativa de la identidad con la diferencia y su catalanismo conservador – el cual no le permite ver la realidad de Cataluña como nación en el presente– provocan la supresión de lo particular, en nombre de lo universal. Esta supresión se lleva a cabo en el contexto de ciertas dinámicas de inmigración en la sociedad contemporánea al que alude la obra y del cual, a su vez, se nutre.

Propongo, además, que la trama de *Temptació* abre una reflexión sobre las posibilidades y los límites de libertad para los inmigrantes ilegales en la sociedad actual. Frente a concepciones universales sobre la libertad, en la obra se plantean momentos de no-identidad sobre la misma. Una concepción universal sobre la libertad, basada en el principio de identidad, sería aquella que proclama la posibilidad de libertad para todos los sujetos que componen una sociedad mientras estos se asimilen y respondan a definiciones y parámetros culturales y nacionales específicos. Lo que fue el caso de Cataluña desde la dictadura de Primo de Rivera y más tarde durante los años de la Guerra Civil y el franquismo. Ello significa que la libertad entendida en términos identitarios no recoge ni reconoce la complejidad del sujeto; no reconoce la historicidad tanto de la sociedad catalana como del inmigrante. Al respecto, cabe preguntarse, entonces, si la inmigración es un proceso inherentemente liberador y qué es aquello que constituye las posibilidades de libertad en el mismo. Es decir, cual es el contenido de esta forma de libertad y como esta plantea las demandas de integración y asimilación que a la vez constituyen o socavan nuevas formas de ser libre.

Una manera de dilucidarlo sería comprender cuáles han sido los procesos de inmigración específicos en Cataluña. Sería, entenderlo a partir de lo que Salvador Cardús i Ros llama una “teoría de país.” Sobre esta teoría de país señala, en su artículo “Ciutadania i identificació política”, que: [c]al elaborar una nova teoria de país que incorpori els fenòmens migratoris com a variable explicativa [...] que intente donar compte del model català d’incorporació de la població immigrada a la societat

d'acollida.” (10). Se trata de entender y examinar el largo proceso de convivencia de Cataluña con la inmigración, puesto que la construcción de la sociedad catalana actual es imposible sin el protagonismo de la inmigración y a su vez que dicha construcción sea un proyecto de progreso para esta sociedad es imposible sin que sea nacional. Lo que no significa que sea un proyecto nacionalista, sino más bien un proyecto nacionalitario. Proyecto que consiste en construir la Cataluña de los actores sociales y culturales en la búsqueda de autorrealización personal y comunicación intersubjetiva. Es decir, continuar teniendo presente a Cataluña como realidad histórica diferenciada y tomar la defensa de sus derechos lingüísticos y culturales, así como de su desarrollo económico, político e institucional, pero más allá de la ideología nacionalista.¹⁴¹ Puesto que no podemos entender la realidad llamada Cataluña sin arreglar lo que han sido sus fracturas. Y ese arreglo comienza con una valoración específica de dicha fractura, no disoluble en un concepto trascendente de España en el que lo que fracturado es irrelevante. Se trata, como señala Joan Ramon Resina en “The Scale of the Nation in a Shrinking World” de crear un espacio geopolítico que presuponga: “[a] concrete intersubjectivity: a shared language, a common set of references (provided by a culture), and an array of common values and conventions. In other words, it cannot be abstract space, but the space that arises from the interrelations among concretely situated subjects and their relatively stable dispositions.” (53) Por ello, la inmigración en este

¹⁴¹ Quisiera enfatizar al respecto que el proyecto nacional de Catalunya no ha de compararse con lo que fue y ha sido históricamente el nacionalismo español. El proyecto nacional de Catalunya no es heredero del nacionalismo imperialista del estado español. Se trata, por el contrario de un proyecto nacional que lucha por conseguir una autonomía y hacer reconocer unas diferencias que no fueron validadas por el estado español. Se trata de un proyecto nacional que cuestiona la dominación. Asimismo, es necesario recordar la intervención literaria más explícita sobre el conflicto de la lengua catalana en la Cataluña contemporánea: *El amante bilingüe* de Juan Marsé publicada en 1990, nueve años después de que fuera publicado el *Manifiesto por la igualdad de los derechos lingüísticos de Catalunya*. Por un lado, Marsé relaciona en la novela el uso de la lengua catalana con la identidad de clase y, por otro lado, lleva a cabo una tácita obliteración del pasado. En su novela, Marsé considera la reconstrucción de la cultura y la lengua catalana un fraude político. Sobre las implicaciones de las propuestas en torno al conflicto de la lengua catalana presentadas en *El amante bilingüe* es necesario acudir al ensayo de Joan Ramon Resina titulado “The Double Coding of Desire: Language Conflict, Nation Building, and Identity Crashing in Juan Marsé’s *El amante bilingüe*. *The Modern Language Review*, Vol. 96, No. 1 (Jan 2001): 92-102.

proyecto ha de plantearse en términos de integración, entendida como la participación activa del inmigrante en la cultura catalana así como la comprensión y el reconocimiento de parte del inmigrante de los derechos históricos de la sociedad catalana, entre ellos el derecho de autodeterminación, y no en términos de asimilación o aculturación entendidas como la renuncia del inmigrante a su cultura y la asimilación de una cultura por otra.¹⁴² Ello constituiría la repetición de la lógica identitaria a la que fue sometida Cataluña por el Estado español.

Este es el paisaje de complejidades sobre el que nos lleva a reflexionar *Temptació*. Al asesinar a Hassan, Aixa renuncia simbólicamente al autoritarismo del padre y a la memoria de su pasado en Marruecos y Guillem cristaliza el rechazo hacia Hassan al mismo tiempo que intentaba liberarse de una historia familiar basada en el arraigo a la tierra, en una idea de identidad catalana estática y en el rechazo a la ciudad: “Quan soc aquí, soc feliç. Quan viatjo a ciutat, soc una merda seca. Una merda total” (47) le señala a Hassan. La casa de Guillem en la ruralia de Cataluña –la cual está llena de las antigüedades que él colecciona y vende, y es la casa donde nacieron los que Guillem llama “hombres importantes de la tierra” (45) – representa para este personaje, una suerte de centro moral, de lo que es benigno y positivo. Ejemplifica, a su vez, una dialéctica social que celebra las virtudes y las necesidades de lo que fue una clase propietaria, la cual se situaba con respecto a la nación y la catalanidad. Se trata, como señala Salvador Cardús i Ros de una clase propietaria como la burguesía catalana, la cual aceptó la imposición del castellano durante la dictadura de Francisco Franco.¹⁴³

Guillem superpone la tranquilidad de la zona rural a la caótica y desestabilizadora ciudad. Esta forma de pensar la casa de la ruralia alude tanto a construcciones históricas de una geografía social articuladas en diferentes periodos, por

¹⁴² Esta complejidad del proyecto nacional de Cataluña del cual la inmigración es una parte importante, no la recoge la obra de Batlle.

¹⁴³ Al respecto, ver su artículo “The Memory of Inmigration in Catalan Nationalism” (7).

diferentes clases, diferentes intereses e ideas sobre la identidad nacional y la política, ninguna de ellas exentas de debate.¹⁴⁴

Entiendo el rechazo de Guillem frente a la ciudad como un rechazo a la condición *heterogénica* de las ciudades, la cual se ha debido históricamente a los movimientos migratorios que las han elegido como su desembocadura, y que son la materia del cosmopolitismo en el que las urbes encuentran su marca de singularidad. Manuel Delgado en “¿Quién puede ser inmigrante en la sociedad?”, citando al sociólogo Louis Wirth, señala que la población de la ciudad :

[no] se reproduce a sí misma, ha de reclutar sus inmigrantes en otras ciudades, en el campo y en otros países. La ciudad ha sido así una mezcla de razas, pueblos y culturas y un vivero propicio de híbridos culturales [...] No solamente ha tolerado las diferencias individuales, sino que las ha fomentado. Ha unido a individuos procedentes de puntos extremos del planeta porque eran diferentes y, por ello, útiles mutuamente, más que porque fueran homogéneos y similares en su mentalidad. (45)

Históricamente esta visión, que hacía depender las sociedades urbanas de su capacidad de atraer a trabajadores jóvenes, era parte de una concepción de la ciudad en tanto que escenario de una red inmensa de vínculos que se producen entre elementos diversificados. “¿Qué mejor ejemplo del *orden de fluctuaciones* que los que afectan a un ser vivo tan lejos de la estabilidad, tan caótico y tan (auto)organizado como es la ciudad?”, pregunta más adelante Manuel Delgado. Y, acudiendo a Prigogine y Stengers, responde a esta interrogante de la siguiente manera:

Si examinamos una célula o una ciudad, la misma constatación se impone: no es únicamente que estos sistemas estén abiertos, sino que viven de este hecho, se alimentan del flujo de materia y energía que les llega del mundo exterior. Queda excluido que una ciudad o una célula viva evolucione hacia un equilibrio entre los flujos entrantes y salientes. Si quisiéramos, podríamos aislar un cristal, pero la ciudad y la célula,

¹⁴⁴ Sobre esta discusión se pueden consultar los textos de Raymond Williams *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1975: 1-9; 46-55; 142-153. London, 1973. Así como el artículo de Edward Said titulado “Invention, Memory and Place.” *Critical Inquiry*. Vol 16, No. 2 (Winter, 2000): 175-182.

apartadas de su medio ambiente, mueren rápidamente; son parte integrante del medio que les alimenta, constituyen una suerte de encarnación, local y singular, de los flujos que no dejan de transformar. (165)

Por ello, al tomar en consideración esta dinámica entre lo particular y lo universal en cuanto al fenómeno de la inmigración, es necesario examinar, como proponen Salah Hassan e Iftikhar Dadi en *Unpacking Europe*, las contradicciones de las narrativas homogeneizadoras y entrar en diálogo con la experiencia concreta de la vida urbana, en la cual dominan la heterogeneidad y el hibridismo (20).¹⁴⁵ Al ser una topología pensante¹⁴⁶ que reúne actores y espectadores en una experiencia teatral vivida por estos de manera particular, el teatro es capaz de crear dicho diálogo.

Battle nos hace pensar las contradicciones que plasman estos personajes por medio de una estructura dramática opaca y ambigua, que rompe con las identificaciones y que se caracteriza por la dramatización de lo paradójico, del malentendido y del azar. La estructura dramática de *Temptació* consiste en cuatro escenas alternadas y una independiente, en formas de monólogos y de diálogos, las cuales conectan las relaciones de los personajes a la misma vez que presentan la parte más introspectiva de éstos. La

¹⁴⁵ El uso de los términos hibridez e hibridismo en este trabajo tiene en cuenta el debate teórico dentro de los estudios poscoloniales sobre los significados culturales de estos términos. Dicho debate se centra, por un lado, en la discusión del legado semántico negativo de los términos, ya que el mismo fue empleado en el discurso colonial. Este debate dilucida, por otro lado, la referencia a los términos, a partir de una hibridez cultural posmoderna de la que se aprovecha la teoría neo-liberal del mercado, en la cual la hibridez cultural es un gran mercado que ofrece libertad y alternativas para todos los sujetos. Esta forma de hibridez es comodificada como medio para canibalizar al “otro.” Los trabajos más significativos sobre este debate teórico son: A. Ahmad. *In Theory: Classes, Nations and Literatures*. London: Verso, 1992; D. Root. *Cannibal Culture: Art, Appropriation and the Commodification of Difference*. Colorado: Westview Press, 1996; G.C. Spivak. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan, 1988:271-313; R.J.C. Young. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995. Con respecto al contexto de la España contemporánea y su relación con estos debates poscoloniales es necesario ver *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: UP, 2000. Cuando hablo de hibridez e hibridismo no me refiero ni a su uso colonial ni a su comodificación. Me refiero, a una identidad colectiva que se articula mediante un reconocimiento a diferentes razas, lenguas y culturas por medio de marcos institucionales basados en principios políticos de igualdad y libertad, a nivel regional e individual, así como el reconocimiento de formas culturales subalternas que han sido borradas del marco cultural español.

¹⁴⁶ De esta manera denomina Alain Badiou el teatro. Una topología pensante que logra hacer con el espacio teatral efectos no espaciales. Ver, Alain Badiou. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Argentina: Manantial, 2005:129. Para la discusión más detallada de este término el lector debe ir a la introducción de este trabajo, específicamente al apartado titulado “Teatro y filosofía”.

primera y la tercera escena están dedicadas a Hassan, la segunda y la cuarta a Aixa y la quinta escena está dedicada a Guillem. Esta estructura crea una dinámica de coincidencias, resonancias y simetrías que articulan el significado de la trama e invitan al lector y al espectador a otorgarle sentido al drama en su totalidad. Cada una de las escenas se caracteriza por la ambigüedad discursiva en la trama, lo que constituye parte de la estrategia teatral de Batlle en cuanto a la recepción de la pieza teatral.

De igual manera, las escenas están encabezadas por las imágenes de una película, lo cual forma parte de la estética de fragmentación que caracteriza la obra. Las referencias cinematográficas a lo largo del texto teatral, como bien ha señalado Francesc Foguet i Boreu en el prefacio a *Temptació* titulado “Una mirada parabòlica del present”, le otorgan al drama un estatus de ficción atemporal y polisémica (13). La tensión que la trama acumula va construyéndose a través de la disposición formal de la trama. Recordemos que para Batlle, el dramaturgo en general, ha de insertar una propuesta de recepción en su proceso de creación de la pieza teatral.¹⁴⁷ Esta disposición formal, le permite al dramaturgo materializar su propuesta de mestizaje a la vez que explora las complejidades humanas de los personajes del drama. Sobre el propósito epistemológico que anima este tipo de estructura en una pieza teatral, como lo es la suya, Carles Batlle comenta en “Drama catalá contemporani: entre el desert i la promesa” que:

El *replegament interior* passa per una recerca formal destinada a explorar la soledad de l'home contemporani, la seva perplexitat ideològica, la seva incapacitat per comunicar-se amb els altres i per conèixer-se a ell mateix. Parlo de l'home postmodern, escindit per una perspectiva múltiple que recau sobre ell mateix, però que ell mateix projecta sobre el món i sobre la pròpia individualitat. Els resultats d'aquesta recerca tenen a veure amb la *fragmentació*. I l'ordenació dels fragments suggereix un ordre extern, *formal*, que organitza la vida més ellà de la nostra comprensió i li atorga, o bé una estranya coherència, o bé una poètica imprevista, o bé un sentit de fatalitat. (87)

¹⁴⁷ Al respecto, ver “Conversazione con Carles Batlle.” En *Suite*. Firenze: Alinea Editrice, 2004.

Es decir que, el drama contemporáneo, en términos formales y de contenido, potencia la intersubjetividad. Por lo que, los personajes que habitan el drama contemporáneo son seres escindidos y contradictorios, como lo son Aixa y Guillem en *Temptació*. La ordenación fragmentada del drama, la cual sugiere un orden externo, describe la vida del sujeto contemporáneo resaltando su extrañeza y su complejidad. Por ello, Aixa y Guillem como locutores de sus monólogos son, utilizando el vocabulario de José Sanchis Sinisterra “sujetos escindidos” que “dialogan consigo mismos”, aun cuando su monólogo esté dirigido a un interlocutor que puede estar ausente o presente, escuchar o no.¹⁴⁸

La disposición formal y la propuesta de recepción de *Temptació* ilustran lo que Sanchis Sinisterra denomina como una “poètica de la sostracció”¹⁴⁹ y que Batlle, retomando las propuestas de Sanchis Sinisterra, llama “El drama relatiu.”¹⁵⁰ Para Batlle, un teatro político debería ser escrito a partir de las estrategias de escritura que proponen la poética de la sustracción y el drama relativo:

Es pot parlar de compromís, de solidaritat, de llibertat, de revolució, de justícia; fins i tot es pot ser més concret i abordar la tortura, l'exili, el racisme o la colonització, però ja no des del míting, o la farsa provocació adolescent. Al capdavall, allò que ens interessarà és descobrir les contradiccions i l'estranyesa de la realitat que ens envolta, l'univers d'emocions i els pous d'humanitat que s'hi amaguen, la nostra enorme complexitat (22).

La estructura fragmentada de la pieza y su ambigüedad dramática ponen al descubierto la contradicción y la extrañeza al mismo tiempo que desvelan momentos de no-identidad conceptual y de ruptura, como lo son el asesinato de Hassan y la violencia de Guillem sobre Aixa al final de la obra. El asesinato y la violencia ponen al descubierto

¹⁴⁸ Cita tomada de Carles Batlle, “Drama catalá contemporani: entre el desert i la terra promesa.” *Ibidem*, 87.

¹⁴⁹ Sanchis Sinisterra. “Una poética de la sostracció.” Lúisa Cunillé. *Accident*. Barcelona: Institut del Teatre, Biblioteca Teatral, 1996: 5-12.

¹⁵⁰ Batlle, Carles. “El drama relatiu.” Pròleg a *Suite*. Barcelona: Proa/ Teatre Nacional de Catalunya, 2001:19-23.

las contradicciones de la idea universal de libertad y, al hacerlo, se traducen en instantes de no-identidad dentro de una lógica universal. Estos son momentos de no-identidad que se manifiestan mediante el sufrimiento y el dolor. Por ello, en la obra, la libertad no se presenta reconciliada con la idea que tiene de ésta la sociedad.

La idea identitaria de libertad tiene como requisito previo la propia disolución. Disolución que se expresa en Aixa cuando en su deseo por un lado, de convertirse en catalana y, por otro lado, de romper con un pasado familiar autoritario, asesina al padre. Es cierto que los sujetos no son unidades étnicas, sino que adquieren una identidad que surge a partir de aquello o de aquellos a los que están relacionados. De la misma manera, las identidades son cambiantes en la medida en que la realidad en la que se construyen también lo es. Por ello, la obra de Batlle nos lleva a pensar en torno a las contradicciones y complejidades existentes con respecto a las identidades individuales y colectivas en relación al proceso de inmigración.

Marcharse de casa

Para el inmigrante, el hecho de marcharse de casa es muchas veces una necesidad. Quisiera enfatizar que no me refiero a la idea de casa o de hogar, en términos ortodoxos o dogmáticos, puesto que en un mundo secular y contingente el hogar es cada vez más provisional y las fronteras que nos encierran dentro de un territorio familiar y seguro, pueden también convertirse en prisiones. Y, aunque la idea del exilio suponga asimismo, experiencias positivas que incluso pueden abrir posibilidades nuevas de libertad, lo cierto es que para muchos inmigrantes ilegales dejar el país de origen, para instalarse en otro, está íntimamente relacionado con circunstancias como la precariedad, la marginalidad, la subyugación e inclusive la miseria.¹⁵¹ En estas instancias, el proceso de marcharse de casa está, previamente y en

¹⁵¹ Este aspecto de la inmigración ilegal ha sido estudiado extensivamente por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Es necesario acudir específicamente a su colección de ensayos sobre el tema titulada: *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. California: Stanford University Press, 1999.

sí mismo, cargado de inquietudes, de miedo y de anhelo. En muchos casos la idea de marcharse del país de origen supone algo dejado atrás para siempre. Un dejar atrás que, aunque no siempre significa la desconexión total con el país de origen para todo inmigrante, – ciertamente en algunas instancias se establecen redes de apoyo económico, etc. – sí constituye un dejar atrás para aquellos que huyen de la violencia y la precariedad. Este es, por ejemplo, el caso de Aixa y de Hassan como inmigrantes ilegales.¹⁵²

Inmigrar a Cataluña significa para el personaje de Hassan proyecciones futuras y expectativas – que suponen asumir riesgos y sacrificios al precio de esperanzas inciertas – y, a su vez, nostalgia y añoranza. Es en este contexto donde se ubica parte de la conversación inicial entre Hassan y Guillem en la casa de Guillem:

Guillem: Què és el que més enyores de casa teva?, de la casa de la casbah, vull dir.

Hassan: L'olor.

Guillem: Sí l'olor, l'olor de les parets, del fang, de la palla, l'olor de les teles, l'olor del menjar. L'olor. (46)

Parte de lo que Hassan guarda en su memoria es el olor de su casa. El olor particular de las cosas que constituyeron su hogar, por humilde que haya sido: la paja y el fango, las telas y las paredes. El íntimo olor de la cena. Un olor que no sólo evoca el recuerdo, sino que él mismo es como el recuerdo, puesto que ambos asaltan aún cuando no son convocados. Hassan añora el olor de aquello que en su presente sospecha perdido, la textura de una vida dejada atrás, a la cual ya no tiene acceso. Es una pérdida que, dada

¹⁵² En este punto es necesario recordar, también, el exilio catalán causado por la Guerra Civil española. En los días anteriores a la caída de Barcelona, en enero de 1939, van a marcharse de Cataluña escritores e intelectuales. Primero a otras partes de Europa (como París y Ginebra) y luego a Latinoamérica y el Caribe (México, Chile, Argentina, Puerto Rico y República Dominicana). La diáspora a Latinoamérica y el Caribe se llevó a cabo porque, como nos recuerda Juliá Guillamon en *Narrativa catalana de l'exili*: “la imminència de la ocupació [durante la Segunda Guerra Mundial] i la por de ser deportats fan que molts figutius triïn la ruta d'Amèrica. S'inicia la diàspora.” (9) Este exilio va a representar un descalabro terrible para estos escritores e intelectuales. Puesto que, en palabras de Guillamon, era “Un exili que es vol provisional, però que la guerra freda va convertir en un exili de llarga durada i en molts casos, definitiu.” (9) No obstante, señala más adelante que el exilio va a obligar a estos escritores “a enfrontar-se amb alguns temes clau de la contemporaneïtat: la pèrdua de la identitat, el tema de l'«altre» o la vida en les grans metròpolis del segle XX.” (10)

su estrecha relación con la memoria, no debe ser vista como lo contrario de una ganancia. Se trata, por el contrario, de la pérdida de lo que se disemina, de lo que no se acumula o se contabiliza en modo alguno. La pérdida a la que alude Hassan mediante su evocación de los olores es ajena a la reconstrucción o construcción de la Historia. Puesto que no se articula en una organización narrativa con un principio un medio y un final, la cual corresponde a las narraciones de re-establecimiento y recuperación históricas. Los olores que añora de cada una de estas cosas evocan, mediante imágenes, una vida y un mundo que existían, sobre los cuales ha tratado de contarle a Guillem. La relación de Hassan con el tiempo se articula, por un lado, en el intento de narrar su vida. Su narración, caracterizada por la añoranza del olor de su casa es, por otro lado, una relación con el tiempo a través de la memoria y del olvido, dada la naturaleza efímera de los olores así como la deformación y fragilidad a que está sujeta la memoria. En este sentido, lo que ha quedado inscrito en Hassan no es el recuerdo sino las trazas, las cuales son signos de la ausencia.

Guillem, por el contrario, no siente nostalgia.¹⁵³ No hay un hogar que añore puesto que nunca se ha visto forzado a dejar el país de origen, a marcharse de casa:

Guillem: D'acord. Mira al teu voltant. La nostra família ha viscut en aquesta casa fa més de tres segles. Aquesta casa, com t'ho diré?, *aquesta casa regalima història pertot arreu, per les quatre parets*. En aquesta habitació s'han parit homes importants, gent de la terra. Toca la fusta, toca la vànova portuguesa, és del segle XIX, toca-ho tot, olora-ho, olora-ho, si vols. Mira aquets dibuix. Passa-hi els dits. I ara tanca els ulls. Tancal's. *A mi, no em cal enyorar res. Tot això, ha suportat el pas del temps i s'ha mantingut fidel. Sí, fidel, com nosaltres, com aquesta família [...]* *A mi, no em cal enyorar l'olor de casa meva: és aquí, aquí [...]* Toca el llit, toca. Olor. Així, molt bé, olora. Entens prou? (46-47)¹⁵⁴

¹⁵³ La falta de nostalgia de Guillem contrasta con la nostalgia reflexiva que expresan Josep M. Benet i Jornet y los personajes de su obra *Olores*, quienes son las familias que reconstruyeron la ciudad de Barcelona durante la posguerra y que en el presente se enfrentan a la destrucción del casco antiguo urbano de la ciudad, como por ejemplo El Raval, en donde conviven con inmigrantes, mayormente paquistaníes. Asimismo, la falta de nostalgia de Guillem no le permite comprender la pérdida de Hassan.

¹⁵⁴ El énfasis en bastardilla es mío.

El presente de Guillem no se constituye en la sospecha de lo que ha perdido, como el presente de Hassan, sino en la reafirmación de su Historia. Su diferencia ante Hassan reside, según sus irónicas palabras, en que él sí tiene una Historia. Su casa – hogar de hombres importantes, de la que emana historia por doquier – y los objetos antiguos del siglo XIX que hay en ella lo testimonian. Guillem no añora nada porque todo lo que está a su alrededor ha soportado el paso del tiempo. Pero, ¿cuál es la idea del tiempo y de la fidelidad que tiene Guillem? Para Guillem el tiempo es únicamente la Historia, en un sentido historicista, de acumulación. Mientras que para Hassan el tiempo es también la pérdida. Todo aquello que constituye la Historia de Guillem, su vida familiar, la vida de hombres importantes de la tierra, se ha mantenido intacto, incambiable, estático.

La idea de fidelidad de Guillem es problemática en tanto no toma en cuenta el cambio, las diferencias y las transformaciones políticas e históricas del presente, ni tan siquiera las de su propio pasado. Es una fidelidad anclada en una idealización que no da cuenta de su propio pasado. No da cuenta del asedio al que fue históricamente sujeta la cultura catalana por querer afirmar su diferencia frente al Estado español, ni de una historia de convivencia con la inmigración, así como de su transformación en el presente.¹⁵⁵ Por ello, la fidelidad que profesa Guillem no es una fidelidad a las luchas por la preservación de principios políticos democráticos o la preservación de Cataluña como espacio autónomo frente a España y que vaya más allá de un catalanismo conservador. Espacio en el que la inmigración tanto en el pasado como en el presente ha sido un elemento fundamental. La suya, no es una fidelidad reflexiva; más bien es una fidelidad a una imagen ahistórica de su identidad. Como bien afirma Salvador Cardús i Ros en “Motls orígens, un futur”, refiriéndose a Cataluña: “Ras i curt: aquest és un país de molts immigrants que han deixat de ser-ho. I és aquesta particularitat, possiblement, allò que ha impedit etnificar la nostra identitat de poble, prescindint d’

¹⁵⁵ Es importante, afirma Salvador Cardús i Ros en “Motls orígens, un futur” que entre los orígenes de la sociedad catalana “ s’hi compta la nostra llarga història d’immigracions.” (1)

essències inútils i confiant sobretots en els instruments pràctics d'incorporació i identificació nacional.” (1)

La fidelidad de la que habla Guillem es, por ende, ilusoria ya que su entorno nunca ha sido homogéneo ni estático. Puesto que Cataluña, y en especial Barcelona, han surgido y resurgido a lo largo de este siglo y del pasado como espacios transculturales y de migraciones. Cataluña se caracteriza por las condiciones pluriculturales y heterogéneas que han conformado su evolución a lo largo de estos dos siglos. Mientras que durante los años de la posguerra, Cataluña, con su creciente industrialización y prosperidad económica se va a convertir en un punto de atracción prominente de grandes olas de inmigración de zonas de España consideradas económicamente subdesarrolladas, durante el posfranquismo (especialmente los años noventa y la época actual) Cataluña se convierte, una vez más, en un destino para miles de inmigrantes de África y Latinoamérica. Por lo tanto, ser un inmigrante y ser catalán en Cataluña, o específicamente en Barcelona, durante las décadas que aquí se describen es una forma de ser con múltiples y complejas connotaciones.¹⁵⁶

El pasado al que se refiere Guillem no es aquel de cuya pérdida se lamenta Hassan. Guillem no tiene que añorar nada, porque su casa aún está allí, intacta, llena de Historia. De la Historia que sí importa – un posicionamiento que muchas veces no toma en cuenta que los inmigrantes, en efecto, sí tienen un origen y una Historia, y que la migración, como proceso, responde a unas historias de cuya complejidad la visión esencialista de Guillem no da cuenta. La historia de una inmigración supone la historia de una emigración, esta última relacionada a contextos y circunstancias sociales específicas. Lo que significa que inmigrar supone inmigrar con una historia de la cual la inmigración y la emigración en sí mismas forman parte. “Tu i jo som diferents” (47)

¹⁵⁶ Barcelona, por ejemplo, es una ciudad en que en la actualidad al menos el 12 % de la población proviene de fuera de las fronteras españolas. Ello nos haría pensar que los dramaturgos catalanes ahora se sienten especialmente inclinados a considerar el espacio del pluralismo cultural que es “su casa.”

le señala a Hassan. Guillem hace visible la diferencia de Hassan, pero ¿cómo se relaciona ante ella? Es decir, saber que existe la diferencia no implica que todos los sujetos la entiendan como algo que se constituye en términos relacionales. Hacer visible la diferencia de Hassan no significa que Guillem la entienda y la reconozca, puesto que no puede concebir que Hassan también tenga una Historia. Este reconocimiento socavaría el sentido de superioridad de su punto de vista y complicaría los términos en que la lógica identitaria de Guillem se constituye.¹⁵⁷

Por otra parte, para Aixa, dejar Marruecos significa terminar con el autoritarismo del padre y dejar atrás unas creencias familiares que truncaban otra posibilidad de vida. De ahí, su deseo de escapar de un destino que ella no había escogido:

Aixa: T'ho explico perquè jo em pensava que el meu pare era diferent, que em consultaria, que quan fos una mica més gran em deixaria treure el mocador, posar-me uns pantalons, encendre una cigarreta i marxar cap al nord, a buscar feina. Però no [...] Era Déu qui m'ho manava: fugir, havia de fugir, fullir d'allí, lluny, cap al mar, cap al nord, i com més aviat millor. (34)

Las palabras de Aixa, representan una de las escenas desesperadas del proceso de migración, una desesperada escena de esperanza. Marcharse de casa y emprender el viaje migratorio hacia Cataluña conllevaba borrar la memoria de su padre y, al mismo tiempo, la de su pasado en Marruecos. Suponía escapar de su pasado y ampararse en la promesa del norte. El viaje migratorio de Aixa significa una ruptura con un territorio, con un orden social y cultural. Al mismo tiempo, cruzar el Mediterráneo ilegalmente

¹⁵⁷ De hecho, en la conversación entre Hassan y Guillem, éste último menciona dos famosas películas que se caracterizan por su mirada orientalista en el sentido en que definió el término Edward Said en *Orientalism*, como la red de discursos a través de los cuales Occidente, sirviéndose del estereotipo como principal estrategia, crea y proyecta una imagen de Oriente que le sirve a sus propósitos. Estas películas son: *The Jewel of the Nile* y *Lawrence of Arabia*. Lo que nos recuerda las películas africanistas durante la dictadura de Franco como *Misión Blanca* (1946) de Juan de Orduña y *Cristo negro* (1968) de Ramón Torrado. Sobre las películas africanistas de esta época y su importancia en el imaginario colonial español es necesario ver el ensayo de Susan Martín-Márquez titulado “De *Cristo negro* a Cristo hueco: formulaciones de raza y religión en la Guinea española.” En Rosalía Cornejo Parriego. *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2007: 53-78.

conllemba existir en un espai indeterminat entre su histria y su memoria. Aun as, su viaje migratorio no vislumbraba la posibilidad del regreso. Contrario a Hassan, para ella no hay un hogar al cual regresar porque su diferencia haba sido suprimida en su sociedad de origen. Diferencia que, paradjicamente, ella misma suprime en la sociedad a la que inmigra en su anhelo de asimilacin. Aqu reside el complejo conflicto de este personaje puesto que la asimilacin sustituye las diferencias con la caracterologa.

Olvidar Marruecos, implicaba tambien olvidar el mar, el mar que le recordaba todo aquello que haba sufrido en su viaje de huída: el hambre, el fro, las vejaciones de los hombres que la llevaban a Espaa: “Li vaig donar tot el que tenia. Aquel paio era un fill de puta, un fill de puta [...] T’estic parlant de la barca, aquella nit, al mar, ja saps de què et parlo [...] el mar, la nit del mar, el mar que ja no suportava [...] malparit el mar.” (52-55) Entender el complejo presente de Aixa como inmigrante ilegal implica entender, a su vez, la historia y la marcas de su viaje migratorio, as como las condiciones que lo generaron. En suma, lo que reside en el centro del proceso de transformacin de la condicin y posicin de Aixa como emigrante e inmigrante es la dialctica entre su historia en Marruecos y unas estructuras de inmigracin en la sociedad a la que desea asimilarse. Parte de esta complejidad es lo que la obra de Batlles nos presenta.

Es importante tomar en cuenta que en la Catalua actual las estructuras de inmigracin que la obra de Batlle presenta estn siendo cuestionadas. Patricia Gabancho en su trabajo titulado *Sobre la immigraci3*, la cual es una carta escrita a la sociedad catalana sobre el fen3meno de la inmigracin, cuestiona las actitudes xen3fobas o paternalistas de algunos sectores de la sociedad de acogida.¹⁵⁸ Gabancho

¹⁵⁸ En este trabajo, Gabancho habla de un mestizaje civil: “Aquesta societat necessita encara molta barreja, molta m3s interculturalitat ostensible, perquè els negres i els moros, els vestits de coloraines i els vels, siguin part del paissatge. De moment mirem massa, per3 es qu3stio de temps: de fet cada cop mirem menys. Aquesta 3s la riquesa del mestissatge civil: aprendre a veure la difer3ncia com a natural i saber conviure-hi i conviure.” (33)

discute las contradicciones de la Llei d'Estrangeria de 1985, la cual, señala: “[n]o es va conèixer, notem-ho, com una Llei d'Immigració o una Llei d'Acollida.” (33)

Interroga, asimismo, que no exista en Europa “un tractament homogeni dels treballadors estrangers, ni de les polítiques de naturalització, que són una mena de pedra de toc conceptual.” (134) Critica, además, que el ciudadano entienda que la Llei d'Estrangeria se ocupa simplemente:

[d]el transport de cossos d'allà cap aquí, sense més, dos que entren, tres que es queden fora, un repartiment just de les oportunitats. Poques vegades es parla de persones que, sí que vénen a treballar, però que sobretot vénen a viure i ser feliços. És cert que la felicitat no és tema de legisladors, però les lleis han de garantir les condicions per què no sigui impossible assolir-la (135).

Se trata, para Patricia Gabancho, de legitimar los derechos civiles de los inmigrantes en la sociedad receptora. Puesto que esta legitimación llevará a que las dinámicas de inmigración ilegal que la obra de Batlle presenta paulatinamente desaparezcan.

La (im)posibilidad de la contaminación

La ironía dramática de *Temptació* forma parte del desenlace trágico de la pieza teatral. Esta ironía dramática pone de manifiesto complejidades que están relacionadas con el pasado, el presente y la memoria a través de la escenificación de la incomunicación y el malentendido entre los personajes del drama. Hassan cree que Guillem le ayudará a conseguir trabajo en Cataluña por la amistad que hubo entre él y el padre de Guillem en Marruecos: “Estic convençut que aquesta feina que m’has trobat m’anirà bé, que me’n surtiré, que la meva família se’n sortirà, i podré tornar allà baix” (46). Pero Guillem, quien como personaje escindido, oscila entre el afecto y la crueldad, el amor y el rechazo hacia Hassan y Aixa, le aclara que: “hi ha hagut un petit malentès” (46). La amistad y solidaridad de las que habla Hassan en realidad no existen. Todo lo contrario, Guillem le recuerda que le debe el transporte, la comida y el préstamo de trescientos euros que le ha hecho al llegar a Cataluña: “si quan acabi l’any,

no he recuperat els meus diners, la teva caseta, i no parlo de la barraca de l'oasi, entesos?, la teva caseta d'Air Benhaddou serà meva. I ara, vols saber res més?" (50). Con estas palabras, Guillem le advierte a Hassan que él entiende como parte del valor simbólico de la inmigración ilegal, el de ser un negocio.¹⁵⁹

Al reducir la inmigración de Hassan a una dimensión económica, la obra hace visible una de las contradicciones de éste fenómeno: la acogida y la posible degradación simultánea del inmigrante por la sociedad receptora. A través del personaje de Guillem, Batlle alegoriza la complejidad de los procesos políticos y económicos de la sociedad receptora y cómo estos muchas veces, (aunque no en su totalidad, puesto que, como he señalado existen sectores dentro de la sociedad catalana que se oponen a ello) están mediatizados por procesos de racialización, cuando se trata de la inmigración. En este personaje cristalizan las dos tendencias extremas que sirven de polos opuestos pero mutuamente constitutivos de muchos procesos de inmigración: el imperativo de asimilar y la función económica que la inmigración ilegal juega. En este sentido, la obra dramatiza la manera en que la acogida del inmigrante por la sociedad receptora puede llegar a ser abstracta en la medida en que no se reconoce lo que tiene éste de particular (su historia, sus razones específicas para emigrar) y se le inserta en una lógica universal que responde a fines estrictamente económicos.¹⁶⁰

¹⁵⁹ En contra de esta realidad social que representa el personaje de Guillem, se han pronunciado los grupos más progresistas de Cataluña conformados por intelectuales y figuras políticas. Un ejemplo de esto lo son la "Carta de adhesión al manifiesto a favor de la inmigración" escrito por escritores catalanes como Juan Goytisolo, periodistas, profesores de antropología y sociología, entre otros. Asimismo, estos pronunciamientos están fundamentalmente señalados en el "Acuerdo sobre la política de inmigración en Cataluña", formado por primera vez en la dinámica parlamentaria catalana por representantes en la Cámara y por figuras como Salvador Cardus i Ros, Manuel Delgado Ruiz, Salvador Giner y Anna Cabre, entre otros.

¹⁶⁰ Sobre la dimensión económica a la que se reducen los inmigrantes ilegales Manuel Delgado Ruiz señala en "Nuevos lenguajes para la exclusión social" que: "lo que tenemos es la constitución de una nueva clase obrera, hecha de trabajadores extranjeros procedentes de países más pobres; unos, especializados en competencias abandonadas por una juventud local que tiende a menospreciar la formación profesional; otros, trabajadores no cualificados –o descualificados–, en el sentido de desprovistos de sus respectivas competencias profesionales, asignados a una economía informal en expansión. Por descontado que se procura que esta llegada masiva de gente de países más pobres al mercado de trabajo se lleve a cabo en las condiciones más inseguras, sin apenas capacidad de lucha y organización y recibiendo sueldos de miseria que aseguren a los empleadores los máximos beneficios."

La acción de Guillem de inscribir a Hassan a una dimensión económica produce la reificación de Hassan como inmigrante. Esta reificación se lleva a cabo en el sentido en que la propuso Adorno en su *Dialéctica Negativa*. Como aquélla que surge cuando no se tienen en cuenta las particulares historias de los sujetos y las distintas circunstancias fenomenológicas que constituyen su vida. Expresándolo con una metáfora adorniana, esta reificación surge cuando no se conocen las constelaciones del objeto para saber el proceso que ha acumulado. De ahí que, al inmigrante se le englobe en ideas unívocas como puede ser la estricta dimensión económica, a través de la cual se acepta o se comprende su inmigración. Ante esta realidad parcial que presenta la obra, se contraponen los esfuerzos reales de distintos actores sociales de hacer que la categoría misma de inmigrante sea cuestionada y que se les reconozcan a los inmigrantes los derechos de ciudadanía. De hecho, ha sido Salvador Cardús i Ros quien ha propuesto la categoría de ciudadanía, entendida como “l’acceptació d’un intercanvi de drets individuals i socials –garantits políticament– per uns deures individuals que expressin la lleialtat al grup social en el qual es desenvolupa la convivència [...] en la societat catalana del segle XXI” (9), como alternativa para la paulatina transformación del inmigrante ilegal en ciudadano de la sociedad catalana. Ante el complejo conflicto que presenta la historia de *Temptació*, existen propuestas de integración reales y productivas en la sociedad catalana actual, las cuales implican que el inmigrante sea acogido por la sociedad catalana con todos los derechos que merece, entre ellos los derechos de ciudadanía de los que nadie debería verse privado y que el inmigrante, asimismo, al integrarse en la sociedad catalana, también conozca el proceso histórico que ha acumulado la misma, dentro del cual se encuentran las fragmentaciones, las

(8). Asimismo, Carlota Sole i Puig señala que: “los inmigrantes ocupan los estratos más inferiores de la estructura ocupacional (servicio doméstico, obreros no cualificados y cualificados), en mayores proporciones”. *Los inmigrantes en la sociedad y en la cultura catalanas*, (27).

paradojas y las luchas de que está hecho el mundo social de nuestra época. Este proceso de integración, sin embargo, no debería implicar la asimilación.¹⁶¹

Aixa, por su parte, piensa que la llegada del padre a la casa de Guillem, donde trabaja como sirvienta, tiene como propósito buscarla para regresar con ella a Marruecos e intentar, una vez más, quitarle el derecho a decidir su vida por ella misma. Para Aixà, la presencia de su padre en Cataluña quería decir que él venía “a reclamar allò que era seu,” (56) es decir, ella. El malentendido, la incomunicación, la contradicción y los anhelos identitarios vislumbrados mediante la asimilación son las semillas de la tragedia del asesinato de Hassan. Aixà no representa la integración del inmigrante en la sociedad catalana, sino el deseo de asimilación y la contradicción que se halla en el centro de su deseo de asimilación es que la misma la lleva a asesinar al padre. Para Aixà, el padre representa una totalidad, un valor universal. Al asesinarlo, sin embargo, no se da cuenta de que aún se está entregando a otro valor universal, que es el de asimilarse a la sociedad catalana borrando completamente su pasado y su cultura – un pasado y una cultura que no se circunscriben a su historia familiar – y lo que hay en ella de particular como marroquí. Es decir, asimilarse en los términos de su relación con Guillem, lo que implica una asimilación que va más allá de los procesos institucionales que son necesarios para integrarse, así como del entendimiento y la apertura cultural hacia la sociedad a la que se inmigra, lo que es fundamental para poder vivir juntos y no reificar, a su vez, la cultura catalana.

Para alcanzar la libertad, Aixà busca ir más allá de su situación original, pero dándole la espalda a su pasado. Aquí reside parte del problema político actual, con todas sus complejidades, que la obra de Batlles intenta dramatizar. Puesto que la libertad puede llegar a nosotros cuando no rompemos los lazos que nos unen con el

¹⁶¹ Históricamente, la mayoría de los inmigrantes están dispuestos a aceptar las costumbres, la cultura y las instituciones de Cataluña, en este sentido expresan su voluntad de integrarse. La integración lingüística, cultural y social es aceptada voluntariamente, no tanto para contrarrestar la descatalanización, como en razón de seguir construyendo Cataluña. Ver, Carlota Sole. *Ibidem*, p.34.

mundo y esto incluye el pasado. Esta puede ser alcanzada mediante una renovación creativa – que va también en retrospectión – de nosotros mismos. Esta renovación se articula entre lo que rechazamos, lo que aceptamos y transformamos del pasado, de las tradiciones y los orígenes. Lo que propone Batlle en *Temptació* es que el origen sea aquello a partir de lo cual surge algo distinto como parte de los procesos de renovación dentro de las circunstancias ineludibles en el presente. Ello sería el contradiscurso de la idea de fidelidad de Guillem. No se trata del origen, de la tradición en sí misma, sino de su continua transformación y cambio a través del tiempo. Entre las preguntas que esta obra nos invita a ponderar se encuentran: ¿cuáles son las posibilidades de algo nuevo y distinto dentro del contexto histórico de la sociedad contemporánea catalana? ¿Cuáles son las subjetividades concretas para ello? La posibilidad de algo distinto se manifiesta en *Temptació* mediante la propuesta del mestizaje como una vía intermedia que intenta ir más allá de los imperativos extremos que sus personajes alegorizan. La misma es una invitación a pensar de forma distinta los términos en los que se conceptualizan los procesos migratorios. Es una propuesta que no está exenta de complejidades, pero que nos fuerza a pensar sobre los límites de las coordenadas actuales. Las subjetividades concretas para ello serán aquellas subjetividades abiertas y fluidas, que creen nuevas formas de vivir juntos y que permitan lo que el propio Carles Batlle denomina como “una contaminación”:

Es interesante para mí, no expresarlo [el mestizaje] como una renuncia, sino como una contaminación. No se trata de la idea de perder la identidad frente al inmigrante o de preservar como una nuez cerrada la propia identidad. No se trata tampoco de que el personaje de Aixa renuncie a todo lo suyo para integrarse a la cultura occidental. Creo que esa vía intermedia es la que me interesa y que ellos no logran encontrar. Es la vía del mestizaje.¹⁶²

La propuesta de mestizaje de Batlle no parte de las intenciones que impulsan procesos de mestizaje a través de los cuales se impone una cultura dominante sobre otra y

¹⁶² *Ibidem*. Entrevista personal con Carles Batlle.

tampoco se refiere al mestizaje desde una perspectiva explotada por las industrias culturales de masa que defiende que todo es fusión. La plantea como una vía intermedia, como una contaminación y heterogeneidad cultural, distanciada de la miscegenación y de formas de racismo cultural.

El límite de su propuesta de mestizaje reside, sin embargo, en que la misma no se encuentra suficientemente diferenciada de un multiculturalismo que puede llegar a ser apolítico. Por ello, uno de los límites teóricos y políticos que presenta su texto teatral es que su propuesta de mestizaje corre el riesgo de ser entendida como un simple elogio estético a la diversidad. Además, como señala Salvador Cardús i Ros, en Cataluña el discurso habitual del multiculturalismo sólo se podía sostener: “[s]i es feia, amb consciència o no, des d’una perspectiva estatalista que, precisament, invisibilitzés la importància de l’Estat com a garant de la primàcia de la seva cultura nacional per damunt de totes les altres” (7) Esta última complejidad de la discusión sobre el multiculturalismo en Cataluña queda ausente en *Temptació*.

No obstante, lo que entiendo como productivo de su propuesta de mestizaje en *Temptació* es que la misma se propone como alternativa y reflexión frente a la uniformidad cultural y tiene en cuenta el sentido de fragmentación y la necesaria transformación cultural de la condición contemporánea tanto de las sociedades como de los sujetos.

El mestizaje se define en términos generales como la mezcla de seres y de imaginarios. Un tipo particular de mestizaje podría ser la mezcla de creencias, ritos y religiones. El concepto de mestizaje, nos recuerda Serge Gruzinski en *El pensamiento mestizo*, usualmente es entendido desde dos puntos de vista extremos: la desestabilización de un orden, a causa de lo impuro, o la idealización (y banalidad) de la multiplicidad y la fusión. (55) Ante ello, habría que pensar el mestizaje desde la complejidad de una vía intermedia, la cual cuestione la preferencia hacia lo monolítico y valore los espacios intermediarios, los intersticios. Esta forma de mestizaje propone

una identidad intersticial. Sobre la importancia de las identidades intersticiales que producen los mestizajes, Homi Bhabha apunta en “Frontlines/Borderposts” que:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the necessity of thinking beyond initial categories and initiatory subjects and focusing on those *interstitial* moments or processes that are produced in the articulation of <<difference>>. These spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood and communal representations that generate new signs of cultural difference and innovative sites of collaboration and contestation... How subjects are formed “in-between” (269).

En los espacios intermediarios, intersticiales, se pueden crear nuevas formas de pensamiento, vitales, que cuestionarían lo universal en relación con lógicas identitarias, lo estático y lo llamado auténtico. El mestizaje, entendido como una vía intermedia frente a la uniformidad cultural, plantea la forma cambiante, en movimiento, y potencialmente transformable de nuestra realidad. Como fenómenos sociales y políticos, los mestizajes, señala Serge Gruzinski “armonizan una cantidad de variables que enredan el juego habitual de los poderes de las tradiciones” (310) porque los mismos, interpretando las palabras de Homi Bhabha, impregnan tanto los comportamientos como el espacio y el tiempo. En el caso del contexto catalán, se trata de que los inmigrantes puedan mantener la libertad individual de ser africanos o paquistanés, viviendo en Cataluña, participando en las instituciones políticas y contribuyendo a construir Cataluña. Se trata, pues, de la integración frente a la asimilación. Salvador Cardús i Ros ha presentado una propuesta sobre la integración de los inmigrantes en la sociedad catalana, la cual ha denominado “Teoría de l’empeltament.” La misma, en palabras de Cardús i Ros:

[i]ntenta donar compte del model català d’incorporació de la població immigrada a la societat d’acollida [...] La teoria sostindria que en el model català, l’empelt –l’immigració– s’ha incorporat com un esqueix a

l'obre per revigoritzar-lo. La incorporació exitosa d'uns, doncs, no exigeix el desarrelament dels altres, sinó tot el contrari (10).¹⁶³

Para Cardús i Ros esta forma de incorporación de la población inmigrada hará que desaparezca paulatinamente la categoría misma de inmigrante. Puesto que este modelo de incorporación de los flujos migratorios no es, en palabras de Cardús en “Teoría i pràctica de l'empeltament”, “el del *melting pot* que acaba en guetos, ni el de “l'assimilació autoritaria.” (19) Para Cardús, este modelo de “injerto social” ha vigorizado la planta vieja – que es la sociedad catalana, la cual se ha caracterizado por condiciones adversas tanto sociales como económicas a causa de políticas centralistas– “formant-ne una de nova [...] gràcies a l'empelt nouvingut.”(19)

Lo personajes de *Temptació*, sin embargo, no logran llegar a ningún tipo de mestizaje o de “injerto social”, para utilizar el vocabulario de Cardús, por varias razones: la incomunicación y el malentendido así como la contradicción y una postura cerrada sobre su comprensión del pasado y de la identidad. Guillem, por un lado, cree que Aixa y Hassan son amantes al encontrarlos juntos en su casa, al mismo tiempo que no le había confesado su amor por ella. Como ya he señalado, Guillem es un personaje escindido que ama a Aixa y al mismo tiempo la rechaza:

Guillem: Volia dir-te que t'estimava, que em volia casar amb tu. Tants anys carregant-vos com a mercaderia, tants anys fent tractes embrutidors amb vosaltres, tants anys menypreant-vos, tants anys de principis i fidelitats i vet aquí que ara em declarava, i em declarava a una mora. Havies fet trontollar les meves conviccions més arrelades [...] Si el meu pare hagués aixecat el cap... El teu Guillem s'ha enamorat d'una mora, pare, d'una mora de merda (62-63).¹⁶⁴

¹⁶³ Esta propuesta de *l'empeltament* la ha presentado en una serie de artículos sobre el fenómeno de la inmigración en Cataluña entre ellos, “Ciudadanía i identificació política”, “Teoría i pràctica de l'empeltament” en el diario *Avui*, “Molts orígens, un futur”, “The Memory if Immigration in Catalan Nationalism”, “Qüestions d'identitat” y “Cómo los inmigrantes dejarán de serlo” en el diario *La Vanguardia*.

¹⁶⁴ El deseo inicial de matrimonio de Guillem, como parte de la propuesta de mestizaje que presenta la obra, da una visión restrictiva, aunque no menos válida, del proceso de integración socio-cultural del inmigrante porque se centra únicamente en la mezcla biológica.

Amaba a Aixa porque había cuestionado sus convicciones, aquéllas relacionadas a una identidad catalana cerrada. Pero termina enseñando su cara más cruel ante la complejidad de los eventos. Mientras tiene a Aixa amarrada a la cama y con un esparadrupo en la boca continúa la confesión de sus sentimientos:

Guillem: Quan pensava en tu els mobles em sobraven, i els quadres i, totes les mandangues de tants y tants anys [...] Era un mort sense vida, vivia pels morts i algun dia moriria sense res, una mortalla de memòria i res més, res més. Memoria. De què ens servia la memòria? [...] Havia de venir una estrangera per alliberar-me de la memòria, sí, per alliberar-me. Només perxò ja t'estimava. T'estimava (64).

Por un momento, había sido la posibilidad de olvido – del olvido que es constitutivo de la memoria y que es necesario para poder seguir viviendo, puesto que la memoria humana tiene que ver con conservar y borrar – y el amor hacia Aixa lo que abriría la posibilidad del mestizaje entre los personajes. Amor que sintió Guillem porque Aixa lo salvaba de una memoria museizada, de una historia familiar basada en el arraigo a la tierra y la fidelidad a los lazos de sangre. Su amor por Aixa, significaba la ruptura con una tradición estática, la cual está simbolizada por la casa de Guillem como espacio escénico interior que representa un fantasma: el fantasma de un pasado que ha sido concebido como uno no transformable.

Este pasado se materializa en la puesta en escena mediante una inmensa acumulación de antigüedades, a modo de muralla o de frontera. El juego de esta escenificación nos permite contemplar el mundo interior de Guillem. Un mundo interior que oscila entre la tentación de liberarse de una memoria museizada o de mantenerla: “havia estat a punt de caure en un parany terrible, havia estat a punt de traïr la memòria dels meus, de llençar els meus mobles, havia estat a punt de vendre la meva pureza a la temptació d'una carn esplendorosament estranya” (65).¹⁶⁵ Al ser al mismo

¹⁶⁵ Es necesario señalar que en este punto se encuentra una de las incomprensiones en *Temptació* en cuanto al catalanismo. El catalanismo no se articula en una diferencia étnica ni racial ni en una unicidad basada en la pureza o diferencia étnica. El catalanismo se basa en la voluntad individual de asumir una identidad catalana y en la creencia colectiva en un pasado y un destino histórico comunes representados por una serie de símbolos míticos e historiográficos.

tiempo un objeto de deseo y de desdén, Aixa, en principio, posee un potencial desestabilizador para Guillem y la manera en que este asume su identidad. Unirse a Aixa hubiera sido, según sus propias palabras, “una traición a los suyos”. Ello no permite que los personajes de *Temptació*, inclusive sobrepasando la propuesta de mestizaje, asuman una dinámica entre pasado y presente que se articule en la justa necesidad de conocer el pasado, de explicarlo y narrarlo asumiendo su propia fragilidad. De entender, por un lado, por qué importa el pasado, asumir sus marcas y sus huellas, pero, por otro lado, comprender el presente y asumir la crítica del mismo en una dialéctica entre memoria y olvido.

Por otra parte, la relación de Aixa con el pasado se manifiesta en su deseo de renuncia al mismo. Al igual que Guillem, tampoco abre un espacio para la transformación del pasado y de la tradición. Su respuesta al pasado es tan definitiva como la de Guillem, aunque opuesta. El mestizaje no es una posibilidad en la historia que nos cuenta *Temptació* porque Aixa y Guillem están insertos en una realidad reconciliada que rechaza una humanidad reconciliada. La dramatización de este conflicto sobre el pasado presenta las contradicciones de nuestra realidad, las cuales se cristalizan en ese espacio efímero y a la vez eterno que es el teatro. Ello invita al lector y al espectador a reflexionar sobre el pasado, la memoria y la historia recibida. Puesto que, como he apuntado en los capítulos anteriores, las diversas tradiciones culturales que exigen respeto y que se perfilan como dotadoras o subvertidoras de identidades solo pueden ser continuadas a través de un modo reflexivo de apropiación. Aquí reside el gesto de salvar e interpretar las huellas del pasado, porque vivimos en un orden social en cuyo seno los nexos sociales tienen que hacerse sin que sean mecánicamente heredados. Para dotarse de una identidad ha de darse una dialéctica entre conservación e innovación, una dialéctica entre memoria y olvido. Ya que tanto la insuficiencia de memoria como su exceso desvirtúan la comprensión del pasado. La insuficiencia de memoria produce el desatender lo que en el pasado fue descartado y minorizado y un

exceso de memoria lo convierte en un pasado que no quiere pasar. La memoria, pues, tiene que ver también y fundamentalmente con el drenaje de las heridas y de los recuerdos.

Una realidad reconciliada

Una realidad reconciliada es aquella en la que los sujetos son forzados a adecuarse a lógicas identitarias. En una realidad reconciliada, la libertad se entiende en términos de un principio de identidad que reprime su contrario, es una libertad hipostasiada. La misma está ligada a diferentes praxis represivas del ámbito cultural y a la ley. Estos serían los rasgos coactivos que acompañan una idea de libertad entendida en términos de una universalidad basada en un principio de identidad.¹⁶⁶ En *Dialéctica Negativa*, Adorno describe qué constituye una realidad reconciliada de la siguiente manera:

Es el mismo insaciable principio de identidad el que perpetúa el antagonismo, reprimiendo lo contradictorio. Al no tolerar nada distinto de él, impide la reconciliación que se imagina ser. La violencia de la nivelación reproduce la contradicción que extirpa. (146)

La realidad reconciliada surge a partir de la violencia que caracteriza el deseo por lo homogéneo frente a lo particular. Puesto que no acepta nada que sea distinto de ella, una realidad reconciliada impide nuestra verdadera reconciliación con el mundo que habitamos: una humanidad reconciliada. Esta última, permitiría vislumbrar, en los intersticios de la totalidad, otro mundo posible dentro de la realidad reconciliada. Un mundo que, en el contexto catalán, también sea capaz de reflexionar sobre lo que han sido y han causado los históricos imperativos identitarios españoles hacia Cataluña –

¹⁶⁶ La crítica de Adorno al “principio de identidad”, así como a la “universalidad” hipostasiada, en *Dialéctica Negativa*, no significa un rechazo a estos conceptos, sino una crítica a la forma en que ambos, históricamente, se han constituido en detrimento de lo diferente y lo particular a partir de una relación de dominación. De lo que se trata es de dilucidar cómo ambos han sido articulados por una filosofía que privilegia los principios de identidad a partir de Hegel. Véase especialmente su discusión de estos conceptos en la introducción y segunda parte de *Dialéctica Negativa*. Las reflexiones de Adorno sobre lo universal están desarrolladas en la tercera parte de este texto, especialmente en la sección titulada “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza.”

complejidad que el texto teatral de Batlle no asume en su totalidad –, pero que también tome en cuenta que la cultura catalana ha de transformarse en el tiempo y no ha de permanecer estática. Ese mundo otro, que es el de las discontinuidades, invita a su vez – aquí reside lo interesante de su paradoja – a proponer otra posibilidad de mundo, otra configuración de la relación entre identidad y diferencia que no se rija por la dominación de ninguna de las dos.

Frente a la cámara de vídeo Aixa confiesa cómo ha asesinado a su padre. Mientras prepara el té en la cocina, piensa en el significado de la presencia de Hassan en la casa de Guillem: “Jo no tenia papers, no era ningú, no podia triar, fugir, fugir un altre cop, això sí que no, ningú pot decidir per tu, ningú hauria de decidir per tu” (56). Cuando regresa con el té, encuentra que Hassan había resbalado por un balcón sin baranda de la casa. Es en ese momento cuando siente la tentación del parricidio:

Aixa: [n]o havia vist la cinta [...] jo no li havia dit res, per què no li havia dit res? [...] no tenia prou forces per incorporar-se, no podia, no podia, [...] vaig avançar de quatre grapes, tan de pressa com podia... Pero [...] no sé, alguna cosa em va fer aturar. Miraba els dits del meu pare [...] no podia fer res, la lluna em picava l’ullet i jo em mirava l’escena com si tingués tot el temps del món, o com si estigués mirant les putas pel·lícules de sempre [...] la temptació, no sé com anava, això de la temptació. Jo m’havia posat dreta del tot i esperava, esperava... [...] El pare es va deixar anar d’una mà, i després vaig començar a donar puntades de peu al colze, i després res més, res més, res més... . (57-58)

Aixa sintió la tentación de asesinar al padre porque él representaba la imposibilidad de libertad que ella buscaba en la sociedad catalana. El asesinato del padre, el cual también podría verse como un regicidio, representa borrar el origen, la memoria de su pasado marroquí, de un pasado que, sin embargo, es potencialmente más amplio y que no se circunscribe a la memoria familiar. Pero Guillem también es parte del asesinato de Hassan. A través de las técnicas de escritura de Batlle (fragmentación, dosificación de la información, juegos de temporalidad) el espectador y el lector reconstruyen los hechos de la trama. Guillem, había entrado a la casa mientras Aixa preparaba el té, al

pensar que Hassan y Aixa eran amantes, se dirige al balcón y empuja a Hassan. Se siente traicionado por “dos moros de merda” y le confiesa a Aixa que: “Vaig correr cap a ell amb les dues mans enteses” (66). Guillem empuja a Hassan, quien se queda colgando del balcón, luego Aixa le deja caer. Guillem sale de la casa y finge apenas haber llegado. Abraza a Aixa con odio: “En aquell moment vaig jurar que em venjaria de tu” (67), le confiesa mientras la tiene amarrada en la cama.

Aixa y Guillem se adecuan a una realidad reconciliada. Aixa al querer asumir una identidad catalana suprimiendo su ser particular como marroquí: “Hi haurà un dia [...] que els meus veïns em saludaran per carrer in em diran << bon dia, senyora tal>>, i el nom que diran sonarà català” (59), y Guillem al acudir a una historia familiar inspirada en lazos de sangre o parentesco. Esta reconciliación conlleva a que emerjan las discontinuidades como síntomas del anhelo de totalidad. El asesinato de Hassan y la violencia de Guillem sobre Aixa son estas discontinuidades que se asoman por los intersticios de la realidad reconciliada, las cuales se manifiestan a través del sufrimiento. Puesto que, como recuerda Adorno en Dialéctica Negativa: “La más mínima huella de sufrimiento absurdo en el mundo en que vivimos desmiente toda la filosofía de la identidad” (204). El asesinato de Hassan responde a los sentimientos que Aixa tenía por su padre. Lo responsabiliza, por un lado, de las vejaciones que sufrió en el viaje de migración hacia Cataluña y teme, por otro lado, que el padre venga a truncar sus anhelos de integrarse en la sociedad catalana. Su padre, de esta manera, se convierte en una presencia amenazante.

¿Podía Aixa desafiar la ley del padre, entendida en el sentido identitario y universal, sin caer en otra relación regida por el principio de identidad? Tal vez se trate de entender la reconciliación como algo constituido por un calidoscopio en movimiento que rechaza toda diversidad domesticada y temperada. Aixa, sin embargo, es efecto y vehículo de las relaciones creadas por la sociedad que están basadas en lógicas

identitarias. Rechaza, por un lado, el principio de identidad de la sociedad marroquí de la que huye, pero, por otro lado, es portadora de otro principio de identidad.

En su último monólogo le confiesa a Guillem su sentimiento de culpa por el destino del cadáver de Hassan y su miedo de ser deportada si reclama el cadáver:

La policia busca els familiars, ha sortit en el diari [...] El pare no duia papers, no saben qui és, és un moro, només és un moro, un moro que robava, si ningú no reclama el cos d'aquest moro, si jo no surto i dic que és el meu pare, agafaran el cos i el ficaran en un piscina plena de formol, i després en un fossa comuna, amb tot d'altres braços i cames de gent que no té familia [...] i jo estaré condemnada, condemnada per sempre [...] i no podré dormir mai més, mai més [...] Si reclamo el cos del meu pare [...] s'adonaran que no tinc papers [...] em faran fora, m'entaforaran en un avió i m'enviaran cap allà baix, com una mercaderia defectuosa (58-59).

Sus sentimientos oscilan entre reconocer el cadáver del padre y darle justo duelo o dejarle en una fosa común, entre los brazos y las piernas de otros cadáveres de inmigrantes ilegales. El cuerpo de Hassan, al ser el de un inmigrante ilegal, pasa a ser considerado una vida desnuda a la cual ya se le ha separado de cualidades particulares y de atributos sociales e históricos que lo conforman como sujeto. Por ello, al ser una vida que no es vida, el inmigrante ilegal que muere ha de tener el destino de la fosa común. Donde todos son idénticos en la nulidad de su vida, en el olvido en que cae su pasado. Donde se borra la marca del puesto histórico de su relación con los otros, donde se borra la constelación que nos hubiera permitido ver el proceso que todos esos cuerpos habían acumulado.

Una humanidad reconciliada, por el contrario, sería aquella que no oblitera la memoria, incluyendo su memoria sobre la inmigración. Sería aquella que considera una comprensión distinta del pasado que toma en cuenta la posibilidad de transformación de la tradición, de los imaginarios y las autorepresentaciones colectivas. En el contexto de la sociedad catalana actual y su relación con la inmigración dicha reconciliación se articularía en entender el fenómeno de la inmigración no como una amenaza sino como

un oportunidad. Se trataría, recordando las palabras de Salvador Cardús i Ros en “The Memory of Immigration in Catalan Nationalism” de convertir la inmigración en un lugar de memoria, de pensarla: “[a]s an opportunity, not a threat to economic, cultural, and political Catalan nationalism” (8) y, de esta manera, conseguir “the transformation of immigration into a memory place.” (8) Una humanidad reconciliada, tal vez, permitiría el surgimiento de una identidad colectiva basada en la idea de la unión de sujetos de distintos orígenes, entre ellos los inmigrantes, que se ocupan de un espacio común regido por principios políticos compartidos, entre ellos el principio de la transmisión innovadora de la cultura catalana y la defensa de los derechos democráticos. Refiriéndose a la inmigración como lugar de memoria, más adelante Cardús señala que: “[t]he idea holds that the condition –and the conscience– of being immigrant can only be dissolved if the phenomenon of immigration is transformed into a memory place that is recognized by the whole community.” (9) Aquí reside el desarrollo de la solidaridad que supone la integración.¹⁶⁷ Porque la integración socio-cultural es un proceso más complejo y determinante que la asimilación.

La escenificación del mestizaje

Como se ha visto, en la historia que cuenta *Temptació*, no se lleva a cabo la posibilidad de mestizaje. La estructura de la obra, sin embargo, es la que propone dicha posibilidad hasta el final de la pieza teatral. Lo que crea una suerte de contrapunto entre forma y contenido, entre imagen e historia.

¹⁶⁷ A este respecto, creo, junto con Laurentino Vélez-Pelligrini que: “los movimientos socioculturales son los que pueden erigirse en los artífices de una *política de reconocimiento*” (542). Los movimientos antiglobalización que se desarrollaron durante la Cumbre de Barcelona y las gigantescas movilizaciones contra la guerra de Iraq no hicieron otra cosa que reflejar la imagen de una Cataluña rica de sentido crítico, progresista y creativa. Por otra parte, para recordar el desarrollo de la solidaridad y el reconocimiento que supone la integración, quisiera recordar la noticia sobre la joven intérprete marroquí, Saïda Saddouki, quien fue despedida de la comandancia de la Guardia Civil de Palma de Mallorca por hablar en catalán. Un agente de la Guardia Civil le exigió que hablase “en cristiano” si quería acceder a su trabajo. Un día después, y tras otra discusión en torno a la lengua con este mismo guardia civil, fue recibida por otro agente que le dijo: “Lo que me faltaba, una mora catalanista”.

Carles Batlle le otorga al concepto de mestizaje un particular adjetivo: “vía intermedia.” Su propuesta de mestizaje o de contaminación se materializa en la vía intermedia y llena de intersticios que ha creado con la estructura de las escenas y en la relación entre texto teatral e imagen. Me refiero tanto a la imagen visual que es el teatro como a las imágenes cinematográficas que habitan el texto teatral y que se insertan en cada una de las escenas. En las cinco escenas que componen *Temptació* y en la coda, se encuentra la siguiente acotación: “Una pantalla, imatges del primer metratge d’una pel·lícula: ratlles, números... Finalment, escrites a mà, més o menys borroses, unes paraules.”

La estructura de escenas alternadas, en forma de diálogos y de monólogos, provoca una temporalidad, dramática y escénica, fragmentada que rompe con la idea lineal del tiempo. Esta forma de temporalidad provoca, a su vez, que los personajes oscilen entre dos espacios representados o imaginados: el del pasado y el del presente. Igualmente, la estructura de la obra, además de expresar la fragmentación y un sentido de “desgarro” – tanto con relación a la identidad como a los afectos –, explora mediante las imágenes cinematográficas, una realidad polimorfa que informa la propuesta de mestizaje y contaminación en el drama. Los mestizajes rompen la linealidad (Gruzinski 68) y es en esta disposición de ruptura del texto teatral – o del aparato teatral – que Batlle inserta su discurso sobre el mestizaje. Ambas formas de imágenes articulan un pensamiento que se transmite de manera indirecta y que produce una superposición de imágenes. Estas superposiciones denotan el sentido del mestizaje, una mezcla cuyos significados varían, una reunión de elementos complementarios. La complejidad del mestizaje se torna, a su vez, en *Temptació* una complejidad de espacios y de temporalidades. Ahora bien, la estructura de la obra no presenta dichas complejidades como perturbación o desorden porque ello convertiría al mestizaje en un fenómeno secundario y mucho menos revelador que las estructuras fijas desde donde se produce, a las que se alude en la fábula.

Las imágenes cinematográficas y la grabación de los monólogos de Aixa por una cámara de vídeo evocan dicha complejidad del mestizaje: como contaminación y creación de mundos intermedios. La propuesta de mestizaje de Batlle se lleva a cabo mediante la escenificación de una geometría variable, la cual incluye, a su vez, la pluralidad identitaria de los espectadores y lectores del drama. Todo ello recuerda que la identidad se define a partir de relaciones e interacciones múltiples. Que los mestizajes rompen la linealidad, lo testimonia la estructura de *Temptació*, la cual presenta el proceso de mestizaje como una confluencia de temporalidades distintas en la yuxtaposición de pasado y presente, monólogo y diálogo, imagen teatral e imagen cinematográfica. Esta confluencia de temporalidades se constituye cuando se ponen en contacto y se montan unas temporalidades sobre otras en el drama. En la puesta en escena, la confluencia de temporalidades y la yuxtaposición de pasado y presente son representadas por el sonido de una cinta de película que marcha en retroceso. Lo que a su vez, marca el cambio de una escena a la otra. Tanto en el texto teatral como en la puesta en escena la metáfora de la sucesión, articulada en la idea de una evolución única del devenir histórico de las sociedades actuales, es cuestionada. La idea de una Historia universal, sin rupturas, queda socavada. En este sentido, podría decirse que la estructura de *Temptació* es, pues, una constelación. Constelación que recuerda, a su vez, la Historia de discontinuidades y rupturas de España.

Las secuencias cinematográficas se incrustan en el texto teatral y dialogan con el drama en su totalidad, creando un desarrollo heterogéneo ante la mirada de los espectadores y los lectores. De igual forma, Aixa graba sus declaraciones a Guillem, en forma de monólogos, en la cámara de vídeo. Así lo indica la siguiente acotación en el texto: “Va fins on és la càmera de vídeo, la desplaça a una certa distància i s’asegura que l’objectiu enquadri bé tot el llit. L’engega. S’asseu als peus del llit. Respira, s’aixeca, s’allisa el vestit, es concentra, torna a seure” (31). Aquí se establece otro tipo de imagen virtual en la obra que, a mi modo de ver, está relacionada con lo que Gilles

Deleuze llamó en *La imagen-tiempo*: “la imagen cristal” en el cine, la cual vale para todos los dispositivos de espejo y vidrio complejos (109). La imagen cristal no es el tiempo, pero deja ver el tiempo como “coalescencia del presente y del pasado” (109). De esta manera, el monólogo que Aixa graba para Guillem frente a la cámara de vídeo se convertirá en una narración virtual, una imagen cristal del tiempo que enmarca los acontecimientos del drama. La cámara de vídeo capta la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva. La grabación del monólogo de Aixa por la cámara de vídeo se constituye, para usar el vocabulario de Deleuze, en una especie de cine del tiempo. Lo efímero aquí es un efecto del tiempo que pasa en el indiscernible presente-pasado.

Batlle crea una estructura dinámica y fragmentada y un texto teatral contaminado por imágenes cinematográficas como medio para expresar su propuesta de mestizaje. De esta manera, crea una serie de efectos visuales que transfiguran la intriga del drama. Esta es su manera de describir, pensar y proponer el mestizaje, el cual es en sí mismo un proceso difícil de aprehender. A partir de esta estructura dinámica – de fragmentaciones, transformaciones y fusiones – Carles Batlle recuerda en *Temptació* que el mestizaje no permite respuestas definitivas. Sin embargo, el mestizaje no se lleva a cabo entre los personajes de la obra, los cuales al final de la misma sí acuden a respuestas definitivas. En contraste con la posición sobre el pasado de los dos personajes, la estructura de *Temptació* nos hace pensar sobre la relación del presente con el pasado como una coexistencia de elementos, en parte nuevos y en parte heredados. Una comprensión extensiva sobre el pasado sería aquella en la que los orígenes y la tradición se destilan en lo nuevo, a la vez que lo nuevo queda influenciado por estos. Pensar y preguntarse por el pasado más que ser un proyecto anticuado o anacrónico es una forma de reflexión que abriría posibilidades para lo nuevo.

La coda de *Temptació* contiene la misma imagen cinematográfica del comienzo, pero esta vez Hassan y el espacio de la casa de Guillem forman parte de las imágenes de

la película: “En pantalla, imatges del primer metratge d’una pel.lícula: ratlles, números... Comença la pel.lícula. A la pantalla el dormitori. El llit. Les tres portes. Hassan, dempeus. Escrita a mà, més o menys borrosa, una paraula: *Temptació*” (69). La película inicia con la primera escena de la obra, cuando Hassan le habla a Guillem sobre su familia. Esta repetición de imágenes cinematográficas así como la transformación y fusión final del espacio escénico de *Temptació* en espacio cinematográfico, sugiere, como bien apunta el mismo Batlle que hay en la obra:

Un juego del teatro dentro del teatro. La obra podría llegar a ser toda una película que está rodándose allí. Un juego entre realidad y ficción. Que todo no sea más que una fabulación de estos personajes al momento en que se enciende la cámara cuando llega Hassan [en la primera escena]. Lo que vemos es la película de los hechos.¹⁶⁸

Esta unión de lo teatral con lo cinematográfico sugiere, asimismo, que los cuerpos de los personajes son materia e imagen a la vez. Son cuerpos que se transforman en ideogramas vivos. Por ello son efímeros. Este efecto magnifica que las voces y los cuerpos que habitan el drama son materias del tiempo. La obra termina con la siguiente acotación sobre el tiempo de la imagen: “Sobtadament la pel.lícula s’encalla. La pel.lícula resta definitivament aturada” (69). El epílogo de *Temptació* exhibe la conjunción máxima del tiempo, la del instante y la eternidad: termina entregándonos un instante escénico de eternidad. La *coda* de la pieza crea una suerte de rapidez de la mirada y rapidez de lo entregado que se enredan en un efímero formal y eterno, que crea simultáneamente un efecto de realidad y un efecto de ausencia. En ese instante la imagen cristal de Hassan en la pantalla nos deja ver el tiempo como coalescencia del presente y del pasado.

Este instante escénico de eternidad, que es el drama de *Temptació*, está hecho de intervalos, de intersticios a través de los cuales se vislumbra el espacio abierto entre la vida y la muerte y, por ello, la posibilidad de una humanidad reconciliada que se revela

¹⁶⁸ Ibídem. Entrevista personal con Carles Batlle.

en el arte, en el teatro. Carles Batlle nos invita a ver el fenómeno de la inmigración de una manera distinta. A través de una topología pensante – que es el teatro –, el dramaturgo nos entrega una verdad frágil, pero que es siempre una forma de pensar que nos invita a modificar nuestra mirada. El dramaturgo no nos explica el fenómeno de la inmigración, sino que nos describe y nos enseña una parte de un fenómeno muy amplio y complejo. Es a partir de la extrañeza, la ruptura y la contradicción, las cuales obligan al lector y al espectador a asumir una actitud constructiva e interpretativa frente al drama, que el dramaturgo nos hace pensar sobre una vertiente del fenómeno de la inmigración.

En esta pieza teatral se combinan una poética original e intensa con una proximidad creativa a la humanidad genérica. Lo que demuestra que la universalidad en sí misma no es el problema, sino que el conflicto surge cuando dicha universalidad está basada en un principio o una lógica de identidad. En esta obra, Batlle presenta Ideas sobre la inmigración y el mestizaje en la prueba de lo efímero. Nos muestra estas Ideas como lo que son: complejas fuerzas de vida. Nos las muestre en el instante efímero y a la vez eterno que el teatro nos provee.

Capítulo IV

La herencia: un frágil trozo de materia.

Se hereda siempre de un secreto
que dice: “Léeme. ¿Serás capaz de
ello?”

Jacques Derrida

Quien ha visto la esperanza no la
olvida. Y sueña que un día va a
encontrarla nuevamente entre los
suyos.

Octavio Paz

La dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet se caracteriza por su reflexión sobre el tema de la memoria. En sus obras, habitadas por personajes melancólicos, resaltan las reflexiones sobre el pasado, la muerte, la destrucción, el tiempo y el deseo. En *Testament* (1995) –que junto con *Desig* (1989) y *Fugaç* (1992) conforma una trilogía y fue puesta en escena por Sergi Belbel, en el Teatre Romea en junio de 1997– Benet i Jornet propone un vínculo entre la memoria y la herencia.¹⁶⁹ Tomando en consideración un ejemplo extraliterario para dar cuenta de la importancia de la memoria en la obra, en una entrevista el dramaturgo señala lo siguiente sobre la génesis de

Testament:

De algún modo *Testament* viene de *Fugaç*. En *Fugaç* yo había llegado a un punto cero. El protagonista decía que en la vida hay mucho más dolor, inevitable, que cualquier otra cosa. [...] Que por tanto lo mejor que se puede hacer con alguien a quien se quiere y que aún es feliz es matarle antes de que llegue el dolor inevitable [...] Ese era mi punto cero. ¿Cómo podía remontar desde cero? Así inventé *Testament*, un poco como respuesta, como intento de salida del punto cero. [...] *Testament* no sólo respondía a *Fugaç* sino a toda mi obra anterior. La palabra “testament” va más allá de la propia obra. Es también el testamento general de todo lo que había escrito antes.¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Testament* fue estrenada en español en el teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) en Madrid en marzo de 1996.

¹⁷⁰ Entrevista personal con Josep Maria Benet i Jornet. 5 de julio de 2005.

Testament es, para Benet i Jornet, un intento de salida de la muerte –ese punto cero del que habla– y del dolor. Asimismo, la obra es ella misma memoria. Pues, al responder a la creación anterior de Benet i Jornet, es una especie de testamento que contiene trazas y voces de las obras anteriores del dramaturgo.¹⁷¹

En las siguientes páginas quisiera abrir un nuevo espacio de reflexión sobre *Testament*. En concreto, el espacio de la relación entre memoria y herencia que se presenta en el texto teatral. Relación que, hasta el momento, no ha recibido suficiente atención.¹⁷² Aunque hay que señalar el ensayo de Sharon Feldman titulado “<<Un agujero sin límites>>: la mirada fenomenológica de Josep Maria Benet i Jornet.” Feldman, hace un análisis de la trilogía *Desig*, *Fugaç* y *Testament* desde un punto de vista fenomenológico en el cual presta particular atención a la interdependencia entre el drama, la puesta en escena, y la centralidad del cuerpo –es decir el espacio gestual– como punto central en la constitución de lo que ella denomina “la mirada fenomenológica” de Benet i Jornet. Phyllis Zatlyn, por su parte, contribuye al análisis crítico de *Testament* en su ensayo titulado “From Stage to Screen: *Amic/Amat*.” En su caso presta atención a la traducción cinematográfica de la obra llevada a cabo por Ventura Pons y en *Amic Amat*.¹⁷³ La seriedad del trabajo crítico de Sharon Feldman y

¹⁷¹ Lo que sostiene el señalamiento que elaboro en el primer capítulo sobre la obra de Benet i Jornet como un tipo de teatro infestado por fantasmas y ecos de obras anteriores, como aquello que Marvin Carlson ha denominado “a haunted theatre.”

¹⁷² En la reseña que escribe Gonzálo Pérez de Olaguer para *El Periódico* (1 julio 1997) hace mención sobre el tema de la herencia en *Testament*. Olaguer argumenta que la obra habla de la herencia moral e intelectual a partir del amor, del miedo y de la obsesión de algunos por perpetuar su pensamiento. Asimismo, señala que Benet i Jornet empuja al personal [entendiendo que se refiere a los personajes] hacia el coraje moral. Este argumento de Pérez Olaguer no toma en cuenta la compleja dinámica de la herencia y de la transmisión de un legado que, si bien es atravesada por el amor y el miedo, es mucho más que la obsesión por perpetuar un pensamiento.

¹⁷³ El ensayo de Feldman se encuentra en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24 (1999): 473-91. El ensayo de Zatlyn fue publicado en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26 (2001): 239-53. También es necesario mencionar las reseñas sobre *Testament* que hicieron Joan de Sagarra para *El País* (1 julio 1997): 39 y Joan Anton Benach para *La Vanguardia* (2 julio 1997): 56.

de Phyllis Zatlyn sobre *Testament*, resalta frente a la crítica que se ha centrado en argüir que la obra es un melodrama de obsesión homosexual.¹⁷⁴

En este capítulo doy cuenta del significado de la herencia en la creación de una estética de lo efímero en la representación de *Testament*. En esta obra la herencia es un legado intelectual. Se trata de la tradición filosófica del escritor medieval Ramon Llull¹⁷⁵ que revive en un ensayo uno de los personajes de la obra, el Muchacho, y de un libro sobre el mismo autor que escribe un Profesor –quien sufre de una enfermedad mortal y que es uno de los personajes melancólicos que habitan el mundo teatral de Benet i Jornet– sobre el tema de la herencia en la obra de Llull. El heredero a quien el Profesor desea dejarle su legado es el Muchacho, de quien se ha enamorado. Un alumno que es bisexual, se dedica a la prostitución masculina y tendrá un hijo con la hija del más querido amigo del Profesor.

La acción del drama se desarrolla en tres espacios escénicos: el apartamento del Muchacho, la casa del Amigo y el apartamento del Profesor. A partir de este espacio, Joaquim Roy diseñó una escenografía tripartita y giratoria que conectaba visualmente las historias y los estados emocionales de los personajes.¹⁷⁶ Estados emocionales que,

¹⁷⁴ Esta es la crítica que le hiciera a la obra Jim O’Quinn en su ensayo titulado “Postmark Barcelona: Say it in Catalan.” *American Theatre* 15.1 (1998):65-68. Ante esta crítica quisiera señalar primero, que la teoría sobre el teatro desde el siglo XIX ha dedicado páginas a las leyes y motivos particulares del melodrama. Entre los cuales se encuentran: la función moral y la estimulación de la virtud. El teatro melodramático reemplazó a la Iglesia como fuente de instrucción moral. Segundo, que O’Quinn no se ocupa de lo que es la estructura y el significado del melodrama para sustentar su argumento sobre *Testament* lo que significa que su cualificación de la obra es prejuiciada. Tercero que, a partir de lo que son las leyes particulares del melodrama, *Testament* no plantea ninguna función moral o estimulación de virtudes. *Testament*, en suma, no es un melodrama. Sobre la teoría del melodrama es necesario acudir al conocido texto de Marvin Carlson, *Theories of the Theatre; A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

¹⁷⁵ Ramon Llull (c.1232-c.1315) nació en Palma de Mallorca después de la conquista de la isla por el rey Jaime I. Compuso poesía trovadoresca hasta que a partir de una transformación religiosa dedicó su vida y obra a la fe cristiana. Llull fue el primer pensador europeo que redactó tratados de filosofía religiosa en una lengua romance, el catalán. Sus obras religiosas más importantes son: *Libre de l’orde de cavalleria*, *Libre d’Evast e Aloma e de Blanquerna son fill* (donde se encuentra el *Libre d’Amic e Amat* del cual se hace referencia en *Testament*), *Félix o libre de meravelles*, *Libre de les bèsties*. Ver, Àlex Broch, Isidor Cònsul, Vicenç Llorca, *Panorama de la Literatura Catalana*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona: Grup 3, 1998.

¹⁷⁶ Sobre la escenografía teatral en *Testament* ver, Sharon Feldman “<<Un agujero sin límites>>: La mirada fenomenológica de Josep Maria Benet i Jornet.”

antes de la puesta en escena del texto teatral, se perciben únicamente en la esfera del espacio dramático, lo que no le permite al espectador participar de un espacio gestual en el cual se materialicen todas las emociones de los personajes.¹⁷⁷ La escenografía de Roy, al conectar visualmente las emociones y los conflictos de los personajes, creó lo que Francesc Foguet i Boreu y Joaquim Noguero i Ribes en *La representació teatral* denominan “una dramaturgia de l’espai” (34) El espacio escénico, pues, también narra una historia. Una historia que está vinculada a la acción dramática.

En la obra hallamos reflexiones sobre el futuro, el dolor, el amor y la muerte en voces telefónicas anónimas, plenamente vinculadas a la acción dramática, voces que describen la densa textura del drama y que, a modo de contrapunto, crean una conexión entre la acción ejecutada en escena y la experiencia emocional del espectador ante la representación teatral. Estas voces acortan la distancia entre las emociones de los espectadores y el espacio temporal del drama.¹⁷⁸ Sergi Belbel comenta acerca de las voces en *Testament* que la obra emerge de: “[u]na sugestiva i exhaustiva negror poblada de veus anònimes que caminen aparentement independents però que embolcallen la historia i la completen. La testifiquen.”¹⁷⁹ Son voces que nos hacen descubrir, paulatinamente, como lectores y espectadores, el paisaje del texto y de la representación teatral. Todas estas voces son fragmentos de obras anteriores de Benet i Jornet. Para el dramaturgo estas voces “recogían el dolor” de toda su obra anterior y le daban “una salida” en *Testament*.¹⁸⁰ El teléfono, al ser el objeto del cual emergen estas voces anónimas que testifican la historia, se convierte en un personaje central de la acción dramática. No es solamente un medio de comunicación entre los personajes del drama,

¹⁷⁷El espacio gestual se crea sólo en y a partir de la puesta en escena de la obra. Para una definición y diferenciación específica de estos tres espacios ver el primer capítulo sobre el texto teatral *Olors*.

¹⁷⁸ Sharon Feldman. “<<Un agujero sin límites>>”: 485.

¹⁷⁹ “una sugestiva y exhaustiva oscuridad poblada de voces anonimas que caminan aparentemente independientes pero que envuelven la historia y la completan. La testimonian.” Programa de mano. *Testament*. Barcelona: Teatre Romea, junio 1997. La cita aparece en Sharon Feldman, “<<Un agujero sin límites>>”: 486.

¹⁸⁰ Entrevista personal con Josep Maria Benet i Jornet.

sino que las voces anónimas que emergen de las llamadas telefónicas llevan a cabo una función coral en la obra. Al interpretar estos fragmentos de conversaciones anónimas, el espectador se convierte, asimismo, en creador del espacio escénico. La textura dramática de *Testament* consigue que el espectador acepte esa involucración emocional que el director americano Richard Foreman describe en sus manifiestos sobre el teatro como parte fundamental de la experiencia teatral. Al respecto, señala que el trabajo teatral “should encourage the spectator to see what is there, and to see himself seeing; it should ground us in what is to be living.” (70) El trabajo teatral, además, debe conseguir que el espectador, al verse a sí mismo viendo, sea consciente de su actividad –creadora, constructora e interpretativa– ante la puesta en escena. De esta manera, *Testament* se caracteriza por ser lo que Peter Brook ha llamado en su libro *The Empty Space* “teatro inmediato”, teatro que puede unir espectador y puesta en escena en una celebración comunal de la experiencia teatral (100). *Testament* es una obra de textura densa, de la que emerge una rica textura de mensajes que se conectan entre sí. Son mensajes que motivan la inteligencia, las emociones y la memoria del espectador. Lo cual activa la centralidad de los espectadores en la creación y diseminación de la obra y por ello la convierten en memoria.

Mi análisis sobre la herencia y la memoria en *Testament* se articulará a partir de la idea de tradición; la tradición filosófica del escritor catalán medieval Ramon Llull y a partir del significado del legado; el legado intelectual que desea dejarle el Profesor a su alumno. En *Testament* la herencia se concibe como un trozo de materia, como tradición y legado que deben ser recibidos y transformados para que surja algo nuevo. En el texto teatral, el hijo es metáfora de lo nuevo, de la esperanza y de la creación. Pero a su vez, la idea de la herencia en esta obra conlleva una suerte de violencia que se expresa en la correlación entre huella y herencia puesto que la tensión interna de la herencia es que nos obliga a aprender a reafirmar lo que nos precede y que hemos recibido inclusive antes de elegirlo. La herencia aquí es un dolor que implica violencia.

Una política de la herencia, recordando las palabras de Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, sería aprender a vivir con los fantasmas. Vivir “en la entrevista, la compañía y el aprendizaje con los fantasmas.”¹⁸¹ Una política de la herencia –y de la memoria–, implica aprender a vivir con lo que ha sido y con los que han sido. Reafirmar lo que nos marca, sin embargo, no es necesariamente un proceso pasivo, sino un deseo de reafirmación compartido. En *Testament*, el Muchacho al ser un sujeto espectacular, un objeto de consumo a quien no le interesa ni la historia personal ni la colectiva, se niega constantemente a reafirmar el legado. Del ensayo que le entrega el Profesor comenta: “No sé si me interesa. No debo entenderlo [...] Me gusta follar y me gusta leer (*Desafiante*) No aprenderé nada leyendo [...] cuando acabe la carrera no haré nada de lo que usted y los demás esperan de mí [...] Siempre hago lo que me viene en gana.” (12-14) El Muchacho es un sujeto postmemoria que se niega a aceptar el legado intelectual del Profesor y la historia y vínculo del padre. De ahí, la violencia que ejerce el Profesor al imponerle el legado. De hecho, mientras el Muchacho lee el ensayo del Profesor, aún desconoce que ese será su legado:

Profesor: (*Alerta.*) ¿Has empezado a leerlo?

Muchacho: (*Con aprensión.*) Sí

Muchacho: Le devolveré el disquete.

Profesor: (*Irónico.*)!Ah!, ya entiendo, no necesitas acabar de leerlo.

Muchacho: (*Seco*) Lo he leído entero. Voy a buscarlo.

Profesor: ¿Lo has leído entero?

La violencia de la herencia se expresa en el significado de la huella que queda inscrita en la memoria, metafóricamente el cuerpo del Muchacho, una vez ha leído el ensayo sobre Ramon Llull. Esta huella, paradójicamente, significa la muerte ya ocurrida y una forma constante de vida. La memoria del ensayo de Ramon Llull no es tan sólo un

¹⁸¹ Quisiera afirmar que si bien es el trabajo de Jacques Derrida, específicamente *Espectros de Marx*, el que me permite hablar de y articular la discusión sobre la herencia en este capítulo, asimismo señalo que algo que Derrida no discute en su teorización sobre la dinámica de la herencia es la violencia que puede caracterizar la transmisión de un legado. Ante ello, reconozco que parte de esta omisión podría explicarse teniendo en cuenta el momento histórico coyuntural en el cual el filósofo francés escribe su libro. Momento en el que muchos sectores intelectuales reconocían cada vez menos la validez teórica y política del pensamiento marxista.

recuerdo, sino algo más. Es una memoria escrita e inscrita en el cuerpo y, por ello, casi imposible de olvidar.

En *Testament*, la relación entre la memoria y la herencia se articula a partir de la compenetración que ambas nociones tienen con el artificio y el futuro. Entiendo la unión entre memoria y artificio como aquella que tiene que ver con la *poiesis*, es decir con la creación.¹⁸² La creación aquí está desvinculada de todo misterio teológico. Me refiero a la creación en términos seculares, mas no por ello como simple actividad productiva, como un medio para alcanzar un fin.¹⁸³ Se trata del acto creativo que se establece y se lleva a cabo en la relación del sujeto con el mundo, no de la creación a partir de un estado de *ex nihilo*. En este sentido, la creación es un proceso que puede llevar al sujeto a un estado poético y de comprensión que se manifiesta en la imaginación, la invención, la poesía y el amor.¹⁸⁴ El estado poético va siempre unido al estado prosaico, a aquello que se difunde en la vida cotidiana. Es lo prosaico, pues, lo que provee los materiales para lo poético.

Por su parte, la compenetración entre memoria y futuro se produce en una correlación entre pasado y presente que proyecta esperanzas y anticipaciones. Esta compenetración entre memoria y futuro no implica una suerte de profetización del porvenir. Sino que, estas esperanzas y anticipaciones, proyectan la idea de un futuro

¹⁸² En esta aseveración tomo en cuenta la extensa discusión sobre la mimesis como poiesis. Discusión que ha señalado que la mimesis también es creación. Un ejemplo de ello son las teorizaciones, entre otras, de José María Pozuelo Ivancos en *Poética de la ficción* y en *Lirica e finzione*.

¹⁸³ Mi distinción entre lo secular y lo religioso tiene en cuenta el extenso debate académico sobre este término el cual plantea que en áreas como la política o la antropología, por ejemplo, esta distinción no se sostiene. Un interesante libro sobre este argumento es el de Talal Asad, *Formations of the Secular; Christianity, Islam, Modernity*. California: Stanford University Press, 2003. Para Talal Asad una progresiva distinción de lo religioso a lo secular no es posible, más aún, para este antropólogo el problema de la secularización, como doctrina de paz y guerra en el mundo, no es que sea europea sino que está íntimamente conectada con el surgimiento del sistema capitalista de las naciones estado (1-17).

¹⁸⁴ Este estado poético puede darse en las distintas manifestaciones del arte: la literatura, la pintura, el teatro, la danza, así como en los rituales y las ceremonias. El filósofo francés Edgar Morin lleva a cabo un análisis de estas dos nociones de estado poético y estado prosaico de la vida en su texto *Amor, poesía, sabiduría*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

imaginado, el cual no necesariamente significa saber específicamente qué habrá en el mismo.

Memoria, artificio, futuro

El artificio humano o el acto creativo tiene una intención muy elevada. Sólo a través del acto creativo el sujeto humano alcanza la “inmortalidad”. Si el sujeto humano está marcado por la mortalidad, el artificio de su creación mundana le permite alcanzar la “inmortalidad”. Esta creación mundana se relaciona no con la inmortalidad del alma o de la vida sino con algo inmortal realizado por manos mortales, es decir el arte, la literatura, el teatro. El libro sobre Ramon Llull es ese algo inmortal realizado por las manos mortales del Profesor. El ensayo también contiene la historia del sujeto que lo escribe. Dicha mundanidad es algo que el sujeto se otorga a sí mismo. Por ello, el reverso de esta actividad creativa es la capacidad que tiene el ser humano destruir lo creado. Como lo hace el Muchacho con el legado intelectual del Profesor: “¿Por qué coño saca ahora a relucir a su Ramon Llull? [...] (El muchacho rompe el disquete mirando a la cara del profesor, desafiante) ¡Ah!, se ha estropeado. Por suerte su magnífico ensayo está aún en la memoria del ordenador.”(16) Esta destrucción del disquete, como prótesis de la memoria, muestra la capacidad que tiene el sujeto de destruir, de obliterar la memoria y, a su vez, testimonia la fragilidad de toda creación mundana. En la representación de *Testament*, los objetos adquieren un carácter metonímico, significando como la memoria y lo efímero.

En *La condición humana*, Hannah Arendt señala que, el artificio humano tiene su razón de ser precisamente como hogar o escenario idóneo de la acción –para Arendt acto y palabra – que es de donde, en última instancia, deriva el sentido de toda la obra creadora del *homo faber*. En *Testament* la relevancia de las palabras en el acto creativo se expresa en la voz telefónica masculina con la que comienza la obra:

Voz masculina: Si estuviera convencido de que *puedo actuar con las palabras*, que..., que tengo el poder de dominar las palabras... Si yo... ¡Imagínate!: palabras que llegan al fondo, embriagarme de palabras exactas que brillan y deslumbran (7).

Esta voz masculina declara la importancia de las palabras para que el ser humano pueda insertarse en el mundo. Puesto que, una vida sin palabras está muerta para el mundo. Una vida sin palabras, como señala Hannah Arendt “ha dejado de ser una vida humana porque ya no la viven los hombres.”(201) En estas líneas se refleja el deseo de la voz masculina de iniciar algo en el mundo a través de las palabras, ya que actuar significa tomar una iniciativa, comenzar.¹⁸⁵ Y este acto iniciativo mediante las palabras supone crear.

El arte –en sus múltiples manifestaciones– es el objeto en el cual el carácter mundano y duradero del artificio humano llega a su máxima expresión. El arte es la manifestación por antonomasia de la capacidad creadora del sujeto humano ya que carece de utilidad. Es decir que, es lo gratuitamente creado. Al respecto, afirma Arendt: “El arte pasa a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído.”(185) Ese arte que se ha hecho tangiblemente presente para brillar, ser oído y ser leído es, en *Testament*, la tradición filosófica de Llull recogida en el legado intelectual del Profesor. Ambos legados se han hecho tangiblemente presentes para ser revividos por otros sujetos. De esta manera emerge la capacidad creadora de quien lo revive. Capacidad creadora que también llevan a cabo los espectadores de la puesta en escena de *Testament*, quienes al ver e interpretar el drama, lo reviven y lo actualizan. Por ello, la característica definidora del arte no es el uso, sino el de estar ahí y dar testimonio de la capacidad creadora y hacedora del sujeto en el mundo. En la relación entre memoria y artificio, el sujeto se piensa como hacedor y creador.

¹⁸⁵ Entiendo que el actuar aquí se relaciona con el actuar que viene de la palabra griega *archein*: comenzar, poner algo en movimiento, que es el significado original de la palabra latina *agere*. Ver, Hannah Arendt. *La condición humana*. Barcelona, Paidós: 200-201.

La permanencia del arte testimonia una suerte de inmortalidad que emerge de la creación del sujeto humano. Los acontecimientos de la historia humana, sostiene Arendt, no podrían darse ni mucho menos recordarse sin la actividad creadora del *homo faber*. De ahí, la importancia de la actividad creadora con respecto a la memoria. En el teatro, específicamente, se traspone en arte la vida humana. Para Arendt el teatro es el arte que tiene como tema la relación del sujeto con los demás. (209) Son los espectadores de *Testament* quienes, al diseminar las historias que la puesta en escena presenta al interpretarlas y memorizarlas para después contarlas, crean a su vez la memoria del teatro y el teatro como memoria.

Toda manifestación del arte tiene su fuente en la capacidad de pensar del sujeto. El mismo representa el punto culminante de reificación del pensamiento –que es la solidificación del proceso de pensar– que en el arte se transforma y transfigura.¹⁸⁶ El pensamiento inspira la actividad creativa del sujeto humano, el cual debe detenerse, en algún momento, para iniciar el proceso de reificación y materialización. De hecho, en *Testament* el Profesor habla de la salvación que –en la aceptación de la herencia– provendrá del sujeto humano mismo, de la materia que piensa, comprende y crea. Provedrá, como señala el Profesor, de un heredero “que algún día nos salve del dolor [...] alguien que saldrá de nosotros, pero que no será como nosotros.”(27) La redención en la obra se entiende como aquella que, a través del sujeto humano que piensa, comprende y crea, liberará a otros sujetos humanos y a sí mismo del dolor. Esta liberación, se articula en el comprender e inclusive justificar el dolor que ha sufrido la humanidad: “Me pregunto si el final de cada hombre en particular será idéntico al final

¹⁸⁶ Mi utilización del concepto de reificación toma en cuenta la tradición intelectual que se ha ocupado del mismo a partir de G. Lukacs, T. W. Adorno y F. Jameson para quienes este término tiene una connotación bastante distinta, en donde la reificación del pensamiento no es su culminación, sino todo lo contrario. Me ciño a la definición que le diera Hannah Arendt al concepto de reificación en *La condición humana*. El modo en que utiliza Arendt este concepto está más cerca de la etimología del mismo. Del latín *res*, el cual es un sustantivo de amplio significado: cosa, objeto, materia. Para Arendt, reificar es transformar algo en *res*, es decir en materia. Sobre la extensa discusión de este concepto es necesario dirigirse al artículo de Hanna Fenichel Pitkin, “Rethinking Reification.” *Theory and Society*, Vol. 26, No. 2 (Mar., 1987): 263-293.

de toda la humanidad en general”(27), le comenta el Profesor al Amigo. Es, asimismo, en esta idea de redención donde la capacidad creadora del sujeto humano interviene para transformar el proceso de pensamiento en cosas tangibles. Este pensamiento, sin embargo, cuando se reifica deviene “letra muerta” que no será rescatada a menos que una nueva vida se entregue a ella para re-vivirla; para repensarla a través del contacto vivificante con el arte. Como lo hace el personaje del Muchacho –de manera inconsciente– en *Testament* cuando se acerca a la obra de Ramon Llull:

Profesor: [a] llí estaba tu endemoniado trabajo que conseguía *darle una apariencia de vida a Llull*. Conseguiste que aquel fósil antediluviano *volviera a recuperar algo de su sangre, que la sangre corriese por las palabras* que había escrito hacía no sé cuántos siglos, lleno de fe y de entusiasmo. [...] *Tu trabajo, para entendernos, salvó a Ramon Llull. Rescató a un muerto*. Lo resucitaste, al menos por un momento. Hablaba por tu boca, hablaba de una manera llena de vida *-¡llena de vida!*- y yo, francamente no había previsto una cosa así. Hablaba a partir de un chaval como tú, con la sensibilidad de un chaval como tú (11).

El personaje del Muchacho es una figura escindida que plasma una interesante ambivalencia en la obra. Es capaz, por un lado, de acercarse a la obra de Ramon Llull e interpretarla vivamente y, por otro lado, se niega a aceptar el legado intelectual que desea dejarle el Profesor. Lo que testimonia que la herencia y la responsabilidad –en este caso responsabilidad ante el legado– son nociones intersubjetivas. En estas líneas, el Profesor habla de una tradición filosófica que, al ser transformada y trasfigurada, se mantiene como cuerpo vivo. Se trata de una continuidad cultural e intelectual, mas no de una reproducción exacta de la tradición.¹⁸⁷ Me refiero al concepto de tradición en el modo en que lo propusiera Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*. En este texto Gadamer habla de la tradición y del diálogo con ella. Tradición es, para Gadamer,

¹⁸⁷ El uso que hago del concepto de tradición se diferencia del uso que hicieron Eric Hobsbawm y Terence Ranger en la obra *The Invention of Tradition* en la cual estudian la manera en que autoridades sociales y políticas a partir del 1850 crean, es decir, inventan, una serie de rituales antiguos en Escocia o en La India, por ejemplo, a través de los cuales se proveyó una memoria inventada del pasado como estrategia para crear un nuevo sentido de identidad para las autoridades y para los que se debían someter a éstas.

textos –en el sentido más amplio de esta palabra– es decir, el arte, la literatura, la filosofía, la arquitectura, etc. Para Gadamer no hay comprensión fuera de la tradición y mucho más aún, la verdadera novedad nace en el retorno a las fuentes. La tradición no es simplemente el pasado, es su efecto, aquello en que estamos inmersos y avanza con nosotros. Al respecto comenta que, “la tradición no se detiene, no queda fijada de una vez para siempre.”(56) Dicha transformación de la tradición, se refiere a la cultura catalana. En *Testament*, el legado cultural catalán se encuentra simbolizado por Ramon Llull. Se trata de un legado amenazado por la falta de hijos o de herederos que lo acepten y que interpretativamente lo renueven y mantengan como cuerpo vivo. De ahí que, para Profesor, el Muchacho haya reafirmado y reactivado el legado intelectual de Llull de manera diferente y, por ello, haya hecho “que la sangre corriese” por las palabras que el escritor medieval había escrito hacía ya tantos siglos. Para el Profesor, el Muchacho, sin saberlo, le ha dado vida al legado de Llull y a la historia del hombre que habita ese legado y, al darles vida “rescató a un muerto.” Asumir la tradición filosófica de Ramon Llull simboliza, asimismo en *Testament*, aceptar el legado intelectual catalán para renovarlo interpretativamente. En este sentido, el diálogo que se establece con la tradición supone un acto de *anamnesis*, un recuerdo pensante. De ahí, una vez más, la relación del artificio, de la creación, con la memoria y con la herencia.

La memoria y el don del recuerdo, de los que surge el deseo de lo imperecedero y el anhelo de creación, necesitan cosas tangibles para ser recordadas. Pero el sujeto humano, como creador, puede transformar o destruir. En *Testament*, el Muchacho renueva interpretativamente la obra de Llull, pero destruye el ensayo sobre Llull que ha escrito el Profesor y todos los objetos –disquete y ordenador– donde se materializa la memoria de este ensayo. El Muchacho destruye todo aquello tangible para ser recordado. La destrucción de estas prótesis de la memoria expresa su renuencia a aceptar la responsabilidad de la herencia. En la capacidad de transformar o destruir

reside gran parte de la libertad del sujeto que consiste en la posibilidad de construir o destruir la propia historia y la de los otros.

La correspondencia entre memoria y artificio plasma la capacidad poiética del sujeto, su actividad transformadora y creadora. En este sentido la *poiesis* se convierte en una tarea ética orientada hacia la realización de la vida humana. Tarea ética que implica, asimismo, una suerte de proyección del futuro. Tarea que, desde el comienzo de la obra, el Muchacho rechaza. Sobre esta proyección del futuro se refiere Hannah Arendt en *La condición humana* cuando recurre a las siguientes palabras de Eclesiástes: “Vanidad de, vanidades, todo es vanidad... No hay nada nuevo bajo el sol... no hay memoria de lo que precedió, ni de lo que sucederá habrá memoria en los que serán después.”(226) Esto sucede si el mundo, como el lugar para la creación, se ha perdido. Sin la creación que hace entrar en el mundo el comienzo del cual es capaz todo sujeto humano por el hecho de nacer, “no hay nada nuevo bajo el sol.” Para Arendt, sin la acción y el discurso para materializar y conmemorar, aunque sea de manera tentativa, lo nuevo que aparece y resplandece, no hay memoria. Aún más, sin la permanencia de la creación, no puede haber “memoria de lo que sucederá en los que serán después.” La desaparición del mundo, como el lugar para la creación, así como la carencia de acción y del discurso para materializar y conmemorar se expresa en *Testament* en una de las voces femeninas telefónicas: “Me das risa. ¿Qué esperas? No hay esperanza, no hay futuro, no hay nada; lo lamento, nada. [...] Lo siento. [...] Ningún futuro; nada de nada.” (9)

Esta voz femenina que asegura que no hay esperanza ni futuro –lo que significa, siguiendo el pensamiento arendtiano, que no haya posibilidad de creación ni de su permanencia– asegura, a su vez, la imposibilidad de transmisión de la memoria. Al no haber ni esperanza ni futuro, no hay sujetos de la acción y de la creación mundana; sujetos que crean la memoria a través de las historias que reinterpretan, transforman y

diseminan. Ante lo que afirma esta voz femenina queda, sin embargo, la posibilidad de creación y de transmisión de la memoria que inician los espectadores en el teatro.

La relación entre memoria y futuro implica la idea de un futuro imaginado. En el *Theaetetus*, por ejemplo, Platón arguye que la memoria es la fuente de toda creatividad. En este sentido, coloca ante el olvido la potencialidad de la memoria como *locus* de imágenes y conceptos. Igualmente, en el *Meno* señala que “investigar y aprender no son más que recuerdo.”(130) Lo nuevo aquí radica en el devenir de las recolecciones y en el hacer, el crear que la mismas facilitan. Estas palabras de los diálogos platónicos proponen una apertura a lo nuevo, inclusive a lo inesperado. Lo que permite, a su vez, hablar de un futuro imaginado. Nuestros recuerdos, además, incluyendo aquellos que nos otorgan una suerte de continuidad, son –como señaló Sigmund Freud– “screen memories”. No en el sentido de ocultar nuestras memorias, sino como recuerdos que –a causa del tiempo– se han convertido en trazas que, a su vez, son ellas mismas tiempo. Por lo que estas trazas permiten que el tiempo pueda ser vivido como una narración. Narración que al ser memoria materializa nuestra vida. Las trazas de la memoria evocan algo que se ha perdido. Ese algo que se ha perdido es particular y sólo puede recuperarse en la textura interpretativa de la memoria. La vida del sujeto, pues, se materializa cuando es memoria.

Recordar, no obstante, no es un acto inocente. Por ello, un sentido de futuro puede tener un papel constitutivo en el proceso de recordar, ya que aquello que deseamos es de gran importancia en el acto de memorizar y recordar. En el caso del recordar, las esperanzas y las anticipaciones juegan un papel importante en la invención, la selección y el marco de la memoria. Lo que más se desea puede perderse en un presente incontrolable, pero puede, no obstante, estar presente en un pasado que es proclive a transformaciones, que deviene *poiesis*. Puesto que las memorias tienen un rol constitutivo en la creación del presente y en futuras percepciones. Este proceso

interactivo y creativo entre pasado y presente es el que permite proyectar un futuro imaginado.

Con la idea de un futuro imaginado se plantea otra función de la memoria, me refiero a la función utópica de ésta, la cual está mediatizada por el presente y por la imaginación. De ahí que, esta función se refiera no al deber de memoria sino, en palabras de Tzvetan Todorov, al trabajo de la memoria.¹⁸⁸ Es decir, a la posibilidad de creación, de *poiesis*, que existe en el acto mnémico. Se trata del recuerdo pensante que en *Testament* logra revivir, darle vida a la tradición filosófica de Ramon Llull. Esta función utópica de la memoria y su estrecho vínculo con la imaginación, ha sido estudiada por Ernst Bloch en *The Principle of Hope*.¹⁸⁹ Para Bloch, el sujeto es un ser inacabado y, por ello, movido por ideas o sueños de una mejor vida y de deseos utópicos de satisfacción, de “algo mejor”. Estos deseos utópicos del sujeto, se expresan en *Testament* no sólo en el personaje del Profesor sino también en la voz telefónica anónima que habla sobre la añoranza:

Voz masculina senil: Nos sentábamos en un rincón..., [...] en algún sitio desde donde mirar el cielo..., y hablábamos. Hablábamos. Éramos muy jóvenes. *¿Qué había más allá de la ciudad, al otro lado de las montañas, de aquel cielo...? Nos pilló eso que se llama añoranza.* ¿Añoranza de qué? [...] El porque de aquella añoranza nunca he llegado a entenderlo.... Éramos muy jóvenes; éramos muy jóvenes y ya éramos presa de la añoranza. (9)

La añoranza de la que habla esta voz masculina senil es deseo y, por ello, es dolor. Se trata de la tristeza de lo que pudo haber sido y no fue y de una nostalgia del futuro. Añoranza deriva del catalán “enyorar”, a su vez derivado del latín “ignorare”.

¹⁸⁸ Tzvetan Todorov. *Hope and Memory*. New Jersey: Princeton University Press, 2004: 175.

¹⁸⁹ Este trabajo está compuesto por tres volúmenes. El primer volumen analiza lo que Bloch denominó como “Little Daydreams” (parte I); “Anticipatory Consciousness” (parte II) y “Whisfull Images in the Mirror” (parte III). En las partes II y III Bloch analiza las dimensiones utópicas de la moda, de los cuentos de hadas, del cine, de los viajes y del teatro. El segundo volumen presenta sus “Outlines of a Better World” (parte IV) enfocándose en utopías sociales y políticas así como la posibilidad de la paz mundial y de una vida en libertad. El tercer volumen (parte 5) discute lo que llama “Whishfull Images of the Fulfilled Moment”, entre las que analiza la moralidad, la música, la muerte y la religión.

A partir de esta etimología la añoranza se revela como el dolor de la ignorancia. Por lo que en esta voz, la añoranza se manifiesta como una especie de sueño que está habitado por anticipaciones y por deseo, por la aspiración de conocimiento que se articula en la pregunta sobre qué habrá “más allá de la ciudad, al otro lado de las montañas.” Se trata de una añoranza que invoca, desde un rincón y mirando hacia el cielo, un deseo de porvenir, un futuro imaginado.

En *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud alude a la función utópica de la memoria y sugiere la idea de reinventar el pasado e imaginar el futuro:

Y el valor del sueño para el conocimiento del futuro [...] En la medida en que el sueño nos presenta un deseo cumplido nos traslada indudablemente al futuro; pero este futuro que al soñante le parece presente es creado a imagen y semejanza de aquel pasado por el deseo indestructible (608).

Las palabras de Freud se refieren a la posibilidad de cambio que el sujeto puede brindarle a la experiencia. Cambio a través del cual es capaz de intervenir en lo que ya ha sido para, de esta manera, reconsiderar lo que podrá ser. Aquí, reside la intensa lucha de la memoria entre repetición e innovación. Esta es la manera en que el pasado es reinventado y el futuro imaginado. La correlación entre el pasado y el presente proyecta un futuro imaginado que es necesariamente contingente –por lo cual es problemático– pero igualmente potencial.

La herencia, un frágil trozo de materia

En *Testament*, el personaje del Profesor, en la conversación que tiene con el Amigo sobre el sentido de la vida, plantea las preguntas: ¿Qué es la herencia? ¿Habrá herederos? De haberlos, ¿quién nos heredará?

Amigo: La vida va desde este punto hasta este otro. Y basta. Es más que suficiente. Celebro haber vivido. Tú también celebras haber vivido. Estamos de acuerdo, ¿verdad? Esa gente patética que se ha pasado la existencia diciendo que muerto el perro se acaba la rabia, y que de golpe, con razón o sin ella, *ven que se acerca el fin y empiezan a reclamar la posibilidad de alguna forma de trascendencia, muertos de miedo... Se*

creen demasiado importantes para aceptar su desaparición. No quisiera que tú...

Profesor: No hablo de trascendencia en el libro... No como tú supones, al menos. *Hablo de herencia. La historia de un hombre. Un pedazo de materia que se reconoce a sí misma, que se deslumbra y que siente dolor. Y que desaparece. La herencia es dolor. Me pregunto si el final de cada hombre será idéntico al final de toda la humanidad en general. Sí, seguro. Pero no, no hay nada seguro. Ni eso. Quizá un heredero, que algún día nos salve del dolor. Un sucesor, alguien que saldrá de nosotros, pero que no será como nosotros (27).*

El Profesor piensa la vida a partir de la herencia. La crisis de su enfermedad mortal lo pone en contacto con sus temores más profundos. Lo coloca ante la pérdida y por ello ante la necesidad de unirse a algo. Para el Profesor, la herencia no sólo es la tradición filosófica de Ramon Llull y el legado intelectual que quiere dejarle al Muchacho, sino también la historia del sujeto que ese legado narra. Herencia que está vinculada, además, con las experiencias y las historias que el sujeto conoce y conocerá vicariamente. Se trata, también, del legado que se hereda a través de distintas memorias e historias que nos constituyen de manera distinta. En ambos casos, esta herencia no está relacionada la trascendencia –en un sentido sagrado– sino que es un trozo de materia. Este legado es la continuidad de la vida físico-material. Continuidad de la que se debe hacer cargo un heredero –o mejor, herederos– que nos salvarán del dolor. De un dolor que es, a su vez, esencia del mundo y que, mediante el acto redentor de los herederos, encontrará algún día sentido y explicación.

La idea de redención en la obra, al estar unida a la herencia como un trozo de materia, se presenta en términos seculares y es por ello muy distinta a la concepción cristiana de redención. No se habla en *Testament* de una religión de la salvación.¹⁹⁰ La pregunta que le plantea el Profesor al Amigo es, si habrá alguien que pueda redimir al sujeto mediante la continuidad de la vida material. Mas este heredero, debe ser un sujeto que comprende, piensa y, por ello, crea. La idea de redención aquí es una

¹⁹⁰ Tal vez, podría arguirse que se habla una política de la salvación que va unida a una ética de la creación y, ambas concepciones, creación y salvación, desvinculadas aquí de todo misterio teológico.

apuesta a las posibilidades de la mente humana. La creación de este heredero, aquello nuevo que surja, partirá siempre de lo que ya existe, de materiales del pasado. En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche sugiere que, la redención es transformar mediante el acto de creación “ todo ‘Fue’, hasta que la voluntad diga: ‘¡Mas así lo quise yo! Así lo querré’.”¹⁹¹ (281) En el acto de investir fragmentos de pasado –es decir, la tradición y el legado– con nuevos significados, el heredero puede transformar “todo fue” en un “así lo quise yo.” Para el Profesor, el heredero deberá redimir creadoramente lo que ha sido y trabajar creadoramente en el porvenir. Trabajar creadoramente en el porvenir no significa olvidar completamente el pasado. No significa una ruptura con el mismo. Trabajar creadoramente en el porvenir supone tomar en cuenta el pasado en la proyección de un futuro imaginado, supone transformar el pasado mediante el acto creativo. En particular, el significado del pasado reside en su relación con el futuro. Esta unión entre pasado y futuro supone una suerte de reconciliación con el tiempo. Reconciliación que no se logra sin el reconocimiento de que el significado del pasado depende de su importancia para el futuro. Se trata, además, de la redención como actividad y como actualidad. La redención en este sentido, como señala Alexander Nehamas en *Nietzsche Life as Literature*, es un nuevo modo de vida no una nueva fe. (161) Un nuevo modo de vida renovará el pasado mediante la voluntad del acto creativo. Como recuerda Jean Luc Nancy en *La creación del mundo o la mundialización*, se trata de la creación “como ejecución en el mundo de un mundo.” (69)¹⁹² La continuidad de la vida material se lleva a cabo mediante la interdependencia

¹⁹¹ El tema de la redención es elaborado en “De la redención” –segunda parte– y “De tablas viejas y nuevas” –tercera parte– de *Así habló Zaratustra*. En ninguno de estos dos relatos Nietzsche habla de una ruptura con el pasado. A lo que se refiere es la transformación de todo “Fue”, es decir a la transformación del pasado. Transformación y ruptura son dos cosas muy distintas. Asimismo, en su texto *The Use and Abuse of History*, Nietzsche reclama que “We must know the right time to forget as well as the right time to remember.” (8) En estas palabras se expresa que tanto la memoria como el olvido, en unión, hacen posible la vida. Recuérdese además que el olvido es una parte constitutiva de lo que es la memoria.

¹⁹² En esta concepción de creación vinculada a la continuidad de una vida físico-material, se pasa de la idea de creación como resultado de una acción divina a la creación como ejecución de algo en el mundo. Robert Gooding-Williams ha señalado que en Nietzsche habla en *Así habló Zaratustra* de tres tipos de

entre memoria y creación. El Profesor habla de un heredero que redima creadoramente a los que han pasado y ya no están; que transforme creadoramente el pasado para, de esta manera, proyectar creadoramente un futuro.

La salvación de la que habla el Profesor está vinculada a la idea de supervivencia como aquello que constituye la estructura misma de la existencia del ser humano. Sobrevivir significa continuar viviendo y vivir después de la muerte. El sucesor es el heredero que continúa viviendo y que le dará vida, a través de la memoria y del recuerdo, al legado junto con la historia del hombre que lo habita. Esta supervivencia, podría pensarse en los términos en que la propusiera Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, como supervivencia que está del lado de la vida y del futuro, pero siempre está marcada por la huella y por el testamento. En este sentido, la supervivencia es memoria.

En *Testament*, se expresa la fragilidad de la memoria a través de la fragilidad de las prótesis de memoria: el disquete, el ensayo, el ordenador. La potencialidad de la herencia es su capacidad de transformación, la actividad poiética que el sujeto es capaz de emprender al aceptar un legado, pero, al mismo tiempo, este legado puede ser infinitamente frágil y efímero. Frágil, por la fragilidad misma de la memoria y efímero porque depende de la aceptación del heredero y de su capacidad y voluntad de transformar o de destruir.

Uno de los problema éticos de la herencia, que se plantea en *Testament*, es el de aprender a vivir con lo que nos precede. En palabras derridianas sería aprender a vivir con los fantasmas. El Profesor busca que el Muchacho aprenda a vivir con el fantasma del padre:

redención: "The redemption of the human past"; "The redemption of the human will in the perspective of revenge" y "The redemption of the will through the act of willing backwards." Ver, *Zarathustra's Dionysian Modernism*. California: Stanford University Press, 2001: 205-236.

Profesor: Me hago la ilusión de que eres mi hijo.

Muchacho: Ni tu tienes hijo ni yo tengo padre! [...] ¡Mi padre! ¡Mi padre era una nulidad! ¡Una nulidad! ¡Murió como tenía que morir! *¡Está olvidado!*¹⁹³

Profesor: Sientes su muerte y sientes no haberte podido agarrar nunca a sus estúpidas creencias. Te dolió tanto que fracasara, que no tuviera razón...! Nunca te has agarrado a nada. [...] Te quiero tanto como tú has querido a tu padre.

Para el Muchacho el padre era una nulidad porque creyó en la posibilidad de hacer algo en el mundo, pero fracasó. Fracasó, porque las grandes ideas que tenía se derrumbaron:

Profesor: ¿Te llevabas bien con tu padre?

Muchacho: Era pobre [...] Había creído en algunas cosas. Había... Y se colgó. Había creído en algunas cosas. Ideas. Grandes Ideas. Yo no las tengo, no sé lo que son (13).

Las grandes ideas del padre constituyen una suerte de historia recibida. De ahí que, el Muchacho, sin saberlo, esté marcado por la huella y el testamento, el legado que le dejó su padre —esas grandes ideas, la historia de la vida del padre— y del cual reniega. Una historia recibida, apunta James Young en su ensayo “Towards a Received History of the Holocaust”, es la narración que registrará no sólo la vida de quien me deja saber su historia, sino también los efectos inmensurables de esas historias en nuestra propia vida. Ambas narraciones, crean una historia recibida. Tales historias constituyen mi pasado vicario, y por ello, una forma de vivir el pasado vicariamente. Por ello, quien recibe una historia, como el Muchacho, se decide o no a “ser con los espectros.” “Ser con los espectros”, apunta Derrida, sería también una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. Una política de la memoria y de la herencia que supone vivir creadoramente con los fantasmas. Mas, ante el acto de vivir creadoramente, el sujeto también tiene la posibilidad de destruir esa memoria. El Muchacho tiene la posibilidad de destruir o aceptar y transformar la memoria de su padre. En este sentido, la dinámica de la herencia, como afirmara Kant en *Metafísica de la moral*, le confiere al heredero el

¹⁹³ El énfasis en cursiva es mío.

derecho exclusivo de aceptar o rechazar el legado (132).¹⁹⁴ Para Kant, mientras el heredero no acepte el legado el mismo se mantendrá suspendido, oscilará entre la aceptación y la negación. En *Testament*, el legado intelectual del Profesor y la historia recibida del padre se mantienen en esta suspensión entre el rechazo y la aceptación del Muchacho, aún cuando esté marcado por esta última porque es historia recibida. Su rechazo a la historia del padre, a aquello en lo que su padre creyó, forma parte de los efectos inmensurables de la historia recibida en la vida del Muchacho.

Transferencia y responsabilidad

El concepto de responsabilidad está vinculado a la dinámica de la herencia. Aceptar la herencia trae consigo un gran sentido de responsabilidad intelectual y vital. La responsabilidad en este sentido, como recuerda Manuel Cruz en su texto *Las malas pasadas del pasado*, “no puede plantearse en términos de una hermenéutica privada, no es un negocio en el que el sujeto despache a solas con la norma.”(98) Dicha concepción de la responsabilidad supone un “ante quién” responder. Supone, señala además Manuel Cruz, “alguien que nos exija respuesta, que nos interpele con su reclamación.”(98) Sin dicha reclamación, no hay responsabilidad posible. Un heredero, recordando las palabras de Derrida, “está doblemente endeudado” porque es responsable ante lo que lo precede y ante lo venidero. En este sentido, la aceptación de la herencia es la reafirmación de una deuda, pero es una reafirmación crítica y selectiva, porque un legado es siempre proclive a transformaciones. La idea de herencia significa no sólo reafirmación y aceptación sino a cada instante, en un contexto diferente, una elección, una transfiguración. Lo que hace que la herencia sea y deba ser heterogénea. Su única unidad es aquella que existe en la inyunción de reafirmar algo eligiendo. Un heredero no es solamente un sujeto que recibe sino que escoge y se pone a prueba

¹⁹⁴ Es necesario hacer notar que Jacques Derrida ni en *Espectros de Marx* ni en *Políticas de la amistad y Dar la muerte* hace referencia a las ideas de Kant sobre el legado en *Metafísica de la moral*. En este sentido podría argüirse que Derrida no reconoce el legado kantiano.

recibiendo; por lo que no hay herencia sin llamada a la responsabilidad. La legibilidad de un legado intelectual no es natural y unívoca, sino que más bien apela y, al mismo tiempo, desafía la interpretación del mismo. Tal como lo hace el Muchacho, al inicio de la obra, en su ensayo sobre Ramon Llull.

Hacerse cargo de la herencia supone un principio de responsabilidad ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya. Para el Muchacho supone la responsabilidad ante el hijo aún no nacido, ante el fantasma y el legado del padre y ante el legado del Profesor. La herencia es responsabilidad porque no es algo dado, sino que es siempre una tarea. Una tarea que supone aceptar el legado y transformarlo radicalmente siempre que sea necesario.¹⁹⁵

La responsabilidad ante el legado reivindica la dimensión poiética, la actividad transformadora y creadora, del sujeto. Al respecto, señala Derrida en *Espectros de Marx* que “sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquéllos que no están ahí, aquéllos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta ‘¿dónde?’, ‘¿dónde mañana?’.” En las palabras de Derrida, la justicia se encuentra desvinculada de la lógica de la venganza y del derecho, es decir ajena a la relación contractual que se tiene con la ley. Se trata de la justicia como don, en su relación con el otro y con el amor. El don –más específicamente el donar– significa, por un lado, acordar; significa la conjunción de un acuerdo. “¡Sé inteligente, pacta conmigo”(38) le pide el Profesor al Muchacho en el deseo de llevar a cabo dicho acuerdo. Por otro lado, el don es una ofrenda. Se trata de un regalo que consiste en dejar al otro aquello que le corresponde como propio: “quiero hacerte una especie de regalo”(57) le dice el Profesor a su alumno. Ofrenda o regalo que en el caso de la

¹⁹⁵ Al respecto quisiera recordar las palabras de Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, específicamente el capítulo titulado “Inyunciones de Marx” cuando afirma que “la traducibilidad garantizada, la homogeneidad dada, la coherencia sistemática absolutas es lo que hace seguramente [...] que la inyunción, la herencia y el porvenir, en una palabra lo otro sean *imposibles*. *Es preciso*, la desconexión, la interrupción, lo heterogéneo.” (48)

herencia en *Testament* involucra, a su vez, la muerte. La ofrenda que es el legado enfatiza la condición de finitud. El infinito, pues, no se hereda.

La muerte en la obra, es aquello que hace posible la escritura; el Profesor asume su muerte como aquello que le da sentido a la vida. El Profesor tiene una gran conciencia de ser para la muerte y por ello crea. Comienza a escribir su ensayo sobre Ramon Llull cuando recibe noticias de su enfermedad. Es precisamente por esta conciencia del ser para la muerte que desea entregarle su don –el legado al Muchacho. Mientras, el Muchacho quiere y cree que puede vivir siempre en el instinto del placer, “!Tengo muy clara mi vida![...] leeré, follaré –por gusto o para ganarme la vida– y haré todo lo que me venga en gana. ¡Sin atarme a nadie!” (37), sin saber que a la existencia se le roba su peso, su gravedad y también su belleza cuando queda destituida de su *agon*. La incapacidad del Muchacho de ver el significado del pasado y de proyectar un futuro lo caracteriza como un sujeto postmemoria, sin nada por lo cual hacerse responsable, nada grandioso por lo cual luchar y quien no valora nada del pasado. Ante ello, el deseo y la expectativa del Profesor es que el Muchacho acepte la herencia, la transforme cuanto sea necesario para entregarla a otros herederos, a los hijos de sus hijos, quienes los salvarán del dolor. De aquí, emerge la idea de la búsqueda de algo nuevo y efervescente a partir del pasado e inclusive del ser como memoria. Mas la aceptación del Muchacho del legado del Profesor sólo se presenta en la realidad de su incertidumbre.

La idea de justicia que va unida a la herencia es aquélla que se relaciona con el amor y la responsabilidad ante los otros, tanto los que nos precedieron como los que vendrán. Puesto que el sujeto esta constituido por procesos que lo precedieron y, al mismo tiempo, se encuentra poseído por cosas que lo superan y que irán más allá de él, por cosas que aún quedan por venir. Pero, de alguna manera el sujeto humano es capaz de poseer estas cosas en la aceptación de la herencia. En esta justicia y responsabilidad que se relacionan con la herencia se encuentra la sabiduría del amor, la cual consiste en

creer y pensar, en amar y comprender al mismo tiempo. Esta sabiduría del amor se articula en *Testament* en la tradición filosófica de Ramon Llull. De la cual, el Profesor, en un intento de recordar a Ramon Llull, parafrasea las siguientes palabras del *Libre d'Amic e Amat* : “ ‘Tanto amaba el amante a su amado, que creía todo lo que le decía. Y tanto deseaba entenderlo que... [...] El amor del amigo estaba entre la creencia y la inteligencia’.” (16) El amor del amigo se encuentra entre la duda y la fe, entre la duda y la afirmación. Aquí, pues, la inteligencia y la afectividad están correlacionadas. El Muchacho, no obstante, no cree en nada y mucho menos cree en el afecto: “no me interesa prolongar ninguna relación. Atadura, ninguna. [...] Estoy solo y viajo solo según sopla el viento”(35-37) El Profesor, sin embargo, está enamorado de su alumno: “[m]ientras escuchaba las magníficas atrocidades de tu exposición, fui fijándome en tu cara y en tu cuerpo, que aparecían a través del polvo a través de las palabras. [...] Estoy enamorado de ti”(35) y reconoce que en la locura del enamorarse de su alumno se encuentra, además, la sabiduría del amor. La cual reside en concebir el amor como parte de la creación, como un estado poético, y en desear entender al Muchacho. Por ello, para el Profesor aceptar el legado llevará al heredero a morar en el cuidado compartido de este mundo finito. Este cuidado compartido es la justicia y la sabiduría que debe practicar todo heredero. Mas, practicar la justicia y la sabiduría que supone el cuidado compartido del mundo es lo que rechaza el Muchacho en *Testament*.

La herencia es transferencia. No en sentido empírico, sino en el sentido de una adquisición ideal. Ya que esta transferencia, que es la herencia, no es solamente el desplazamiento de algo hacia otra persona, sino la actualización del pasado. Las transferencias, señaló Freud en “La dinámica de la transferencia” son reimpresiones de los fantasmas. En este sentido, la herencia como transferencia es la aceptación del pasado. En *Testament*, para que la transferencia sea posible es necesario la promesa del legado y la aceptación del heredero. Es necesaria una voluntad simultánea. La transferencia es un acto en el cual el legado pertenece, por un momento, a dos sujetos

juntos. Según se presenta en *Testament*, la herencia es también la transferencia de lo que se escribe, quien lo escribe y quien lo lee y lo interpreta. La herencia se articula en esta pieza teatral en dos formas de identidad dialógica: la transferencias del pasado y la interpretación del mismo, ambas como identidades que exigen de un interlocutor. De hecho, el Profesor es una figura transferencial. Ramon Llull es una figura que lo atraviesa, que está encarnada en él. En la obra de teatro esta transferencia resulta difícil:

Profesor: Ramon Llull se ha acabado. El amigo y el amado se han acabado.

Muchacho: Bueno, que se le va a hacer.

Profesor: *Quiero hacerte una especie de regalo. Y tendrás que aceptarlo. [...] El disquete, te lo regalo. Bonito regalo, ya lo sé. Haz con el lo que quieras.*

Muchacho: No, no lo acepto. No

[...]

Profesor: Es para ti.

Muchacho: Es para tu amigo, o para quien sea [...] A mí no me sirve de nada, no me interesa, *no quiero esa responsabilidad.*

Profesor: Mi deseo es que te lo quedes tú.

Muchacho: ¡Ni hablar! ¿Cómo se te ocurre?

Profesor: Es tuyo. Mis elucubraciones, las más entrañables, las que no te gustan a ti ni a mi amigo porque hablan de salvación, todas esas ridiculeces las quiero en tus manos, te las entrego.

[...]

Muchacho: ¡No me atraparás! ¡Me quieres atrapar, pero no podrás!

Profesor: Imagina... que este disquete... es la herencia de tu padre.

Muchacho: ¡No puedo más!

Profesor: Tendrás que acostumbrarte. Estás atrapado.

Muchacho: ¿Atrapado?

Profesor: Tú leiste el ensayo. Eres la única persona que lo conoce.

Cuando yo muera sólo quedarán fragmentos revueltos en tu memoria. El ensayo es definitivamente tuyo. Sólo tuyo. Una herencia. Lo utilizarás o no, pero es una herencia que no puedes rechazar. Ahora la llevas dentro de tu pellejo (56-57).¹⁹⁶

La herencia del legado intelectual del Profesor a su alumno se presenta como un deseo unilateral del Profesor. La transferencia de este legado intelectual está caracterizada por la violencia. Por un lado, se encuentra la violencia del Profesor de imponerle el legado

¹⁹⁶ El énfasis en cursiva es mío.

al alumno, al asegurarle que está atrapado y que el ensayo de Lull es una herencia que no podrá rechazar. Por otro lado, se trata también de la violencia del Muchacho al destruir algunas de las posibilidades de memoria material del legado como el ensayo, el ordenador y el disquete. En el espacio teatral, el espectador también siente la agresión inesperada de los gestos de destrucción de estas prótesis de memoria. En el espacio escénico, los objetos cobran significados distintos. El ensayo, el disquete y el ordenador al ser símbolos de la memoria, reflejan el proceso temporal de ésta, por lo que son metáforas de su fragilidad e su impermanencia. Al destruir las prótesis de la memoria, el Muchacho desafía la idea de una herencia que se acepta pasivamente e inclusive socava la idea misma de heredero en tanto un heredero no es solamente alguien que recibe, es alguien que escoge.

Se trata, además, de la violencia de la huella inscrita en el cuerpo del Muchacho. Mediante la lectura del ensayo, la memoria del legado queda inscrita, grabada en su cuerpo. Y, al quedar inscrita en el cuerpo del Muchacho se traduce no el texto del profesor en sí mismo, sino su huella, la cual está concebida como lectura interiorizada ante un interlocutor.¹⁹⁷ El acto de leer es de gran importancia en la transmisión del legado. Como antes señalé, la transferencia está relacionada con quién escribe, quién lee e interpreta. Para el Profesor, el Muchacho no tiene escapatoria porque al leer el ensayo, éste ha quedado grabado en su memoria. Y, el acto de leer supone recordar para, más tarde, transformar y transfigurar. El acto de leer –como inyunción– implica elegir y decidir dentro de aquello que se hereda. Mediante la lectura del ensayo este legado intelectual ha pasado a ser memoria. Es una memoria de una profundidad incalculable, la marca de la herencia. El legado se ha convertido en una memoria que es ahora una tinta indeleble en el cuerpo. Una esquirra del pasado inscrita en el presente. Una memoria que es ella misma un trozo de materia; pero un trozo de materia distinto,

¹⁹⁷ Aquí quisiera recordar los vínculos etimológicos entre traducción y tradición mediante las palabras: *traditio/traducere* y *translatio* junto con la palabra griega *metaphorein* que significa traducción.

ya que no es una prótesis de la memoria, sino que es ahora memoria escrita en un cuerpo vivo que, aunque siempre frágil, se aferra a la vida.

El hijo, metáfora de lo nuevo

En *Testament*, es central el nacimiento de un hijo que transmita el legado y que, como metáfora de la natalidad, haga posible la renovación y la creación ante la mortalidad.¹⁹⁸ Un hijo que el Muchacho se niega a tener:

Profesor: Un hijo.

Muchacho: ¡Le he dicho que se vaya!

Profesor: [...] Yo no tengo hijos.

[...]

Muchacho: ¡Yo tampoco tendré nunca un hijo! (16-17)

La certeza de la vida del sujeto hacia a la muerte, llevaría inevitablemente todo lo humano a la ruina y la destrucción si no fuera por la capacidad del sujeto de comenzar de nuevo. Para Hannah Arendt en *La condición humana* esta capacidad de comenzar algo nuevo es una facultad inherente a la acción porque el sujeto aunque debe morir no ha nacido para ello, sino para comenzar. Por ello el milagro que salva el mundo es el hecho de la natalidad. De una natalidad que está vinculada al acto de redimir creadoramente. Arendt define la natalidad como la capacidad del sujeto para empezar algo nuevo, para añadir algo propio en el mundo. La natalidad produce, contemporáneamente, la renovación y la contingencia. Pues, como bien señala Arendt, no existe nada más fuerte ni más débil al mismo tiempo que el recién nacido. No existe nada más fuerte y más frágil que la creación mundana que el sujeto humano se otorga a sí mismo. El hecho de la natalidad, le permite al sujeto humano ser libre de elegir y ser

¹⁹⁸ Existe un vínculo ineludible entre el artificio humano y el nacimiento del hijo que promete la transmisión del legado. Estos dos argumentos de *Testament* junto con la relación entre el Profesor y el Muchacho aluden o recuerdan el *Symposium* de Platón el cual es el *locus* clásico del libro como una metáfora del hijo, la cual le permite a Sócrates hablar sobre la “paternidad” de sus libros, la cual comparte con su interlocutor-amante, Alcibíades. Un resumen de esta tradición puede encontrarse en el artículo José María Rodríguez-García, titulado “Solitude and Procreation in Francis Bacon’s Scientific Writings. The Spanish Connection.” *Comparative Literature Studies* 35.3 (1998): 278-300.

libre de comenzar algo nuevo transfigurando lo ya dado.¹⁹⁹ En este sentido, la natalidad se afirma como instancia renovadora y necesaria frente a la mortalidad.

El nacimiento del hijo es, asimismo, la conjunción de un acuerdo, del pacto que desea el Profesor con el Muchacho:

Profesor: Un pacto. Tendrás un hijo. [...] *la posibilidad de que los hijos de tus hijos nos salven del dolor a ti y a mí.*²⁰⁰ Entonces mi repugnante y cobarde ensayo tendría sentido (38).

El hijo nacido, el heredero, es promesa de que algo efervescente surja en el mundo. Para el Profesor, será el hijo del Muchacho y los hijos de los hijos los que al aceptar el legado y transformarlo cuanto sea necesario, en el futuro nos salvarán del dolor. Si, como afirma Arendt en *La condición humana*; “con cada nacimiento algo singularmente nuevo entra en el mundo” (202), la natalidad es la realización de la condición humana. Es la instancia que permitirá la renovación de la tradición y del legado, es decir del pasado. Aquí se abre una doble vertiente sobre la natalidad. Por un lado, se trata del hijo nacido, el cual aceptará el legado y lo transmitirá como cuerpo nuevo constantemente. Por otro lado, se trata de aquello nuevo que surge, que nace, a partir del acto creativo que supone la transformación del legado y de la tradición. De ahí que, el legado como historia recibida no sólo se marque en su proceso de materialización y articulación, sino que apunte a aquellos lugares, reales o imaginados, a los que inevitablemente nos transporta. De ahí, su relación con el porvenir, con el futuro, un futuro que no necesariamente entendemos y definimos, pero que puede ser imaginado:

Profesor: De todos modos, no podemos entender el futuro.
Amigo: ¿Que te lías? ¡El [el hijo] no es el futuro!
Profesor: Me gustaría que tu nieto llegara a nacer (45).

La posibilidad de que el hijo llegara a nacer, implica la promesa de transmisión del legado, la posibilidad de proyectar el futuro y la salvación del dolor. Un futuro que se

¹⁹⁹ En esta acción queda subrayada la naturaleza simbólica de las relaciones humanas.

²⁰⁰ El énfasis en cursiva es mío.

proyecta en la renovación de las ideas, en la creación y en el trabajo de la memoria. El hijo nacido es, como afirma el epígrafe de Octavio Paz a estas páginas, el sueño del sujeto de que nuevamente encontrará la esperanza entre los suyos.

Al final de *Testament*, el Profesor y el Muchacho se encuentran ambos en la espera, en la anticipación de algo. El Profesor en la espera de la muerte y de la promesa de transmisión de su legado y el Muchacho en la espera del hijo, del nacimiento. En una conversación telefónica con uno de sus clientes, el Muchacho comenta:

Muchacho: Volverás. No te quedará más remedio. [...] Y volverás muchas veces. Nadie te dará lo que yo te daré. [...] Y necesito pasta. (*Pausa. Como si bromeara*) Tengo que mantener un hijo.

El Muchacho ha aceptado al hijo en la ambivalencia de lo que él es. Aceptar el nacimiento deja abierta la posibilidad –aunque siempre ambigua– de promesa de responsabilidad, ante el legado del Profesor, ante la historia recibida del padre y ante la tradición filosófica de Ramon Llull. El nacimiento del hijo, como metáfora de lo nuevo, plantea la promesa enigmática de redimir creadoramente, de transformar lo que ha sido a través del acto creativo. El hijo nacido es una promesa de sobrevivencia. Es proyección de un futuro y, a su vez, está marcado por la huella y el testamento. Será él también un heredero que mediante la memoria, el recuerdo y la creación, posiblemente, le da vida al legado y a la historia del sujeto humano que lo habita. El final de la obra con la promesa de la natalidad, implicaría asumir el trabajo de la memoria y su vínculo con el artificio y el futuro. Una memoria que, al quedar inscrita en el cuerpo del Muchacho, se ha convertido en un trozo de materia.

Al final de la puesta en escena, El Muchacho va desnudándose completamente, se coloca en el cuerpo un tipo de vestimenta erótica, que lo adorna –como una segunda piel– y que es adecuada para el acto sexual. Esta vestimenta se convierte en signo de la certeza de lo efímero que permea toda la obra. De esta manera, esta vestimenta no sólo confirma el significado de los demás objetos del espacio escénico, sino que, además,

articula el *gestus* global de la representación teatral: la fragilidad de la memoria y la impermanencia de toda creación mundana.²⁰¹ Suena el timbre de la puerta, el Muchacho se levanta y en silencio total mira hacia ella. Al final de la obra el Muchacho ha aceptado al hijo, pero, aún así, nos queda la ambigüedad de saber si va a aceptar el legado intelectual del Profesor y la historia del padre. La única certeza con la que nos deja Benet i Jornet al final de *Testament*, es la plena conciencia de que escapar a la fragilidad de estos tiempos es una fantasía. Ante ello, nos queda la esperanza de una alegría insegura –que surge de la idea de algo pasado o de algo futuro– pero que es de todos modos una alegría.

²⁰¹ En este sentido, esta vestimenta erótica es significativa, es decir pura materialidad, y significado porque está integrada en un sistema de sentido.

Conclusión

Un oasis en el desierto

Nosotros, que no somos del desierto aunque vivamos en él, somos capaces de transformarlo en un mundo humano [...] el mundo humano es siempre el producto del amor mundi del hombre, un artificio humano cuya inmortalidad potencial está siempre sujeta a la mortalidad de aquellos que lo construyen y a la natalidad de aquellos que comienzan a vivir en él.

Los oasis se secarán si no los mantenemos intactos, y ellos no son meros lugares de “*relax*” sino las fuentes dispensadoras de vida que nos permiten vivir en el desierto sin reconciliarnos con él.

Hannah Arendt

El subtítulo de este trabajo: “la memoria y la estética de lo efímero en el teatro catalán contemporáneo,” alude a las distintas manifestaciones de la memoria en las obras aquí estudiadas y su relación con una estética de lo efímero que se materializa en el texto teatral y en su representación dramática. Los textos teatrales aquí estudiados crean esta estética como un espacio para reflexionar sobre problemas políticos, culturales y éticos de nuestra época, que están a su vez relacionados con distintas expresiones de la memoria. Estos problemas son: la producción de ruinas en las ciudades contemporáneas, la violencia y la precariedad de la justicia en contextos de guerra y de posguerra, las complejidades de los procesos de inmigración y la transmisión de los legados intelectuales y culturales en nuestra época, específicamente el legado intelectual y cultural catalán.

Asimismo, este trabajo exploró cómo la estética de lo efímero en el teatro catalán contemporáneo, al escenificar el vínculo entre las reflexiones literarias y estéticas, políticas y culturales, plantea una de las preocupaciones centrales de la tardo-

modernidad: la elaboración y transformación de nosotros mismos en el espacio de las expresiones estéticas, en este caso el teatro.

En las cuatro obras estudiadas la memoria se manifiesta mediante una imagen dialéctica entre el presente y el pasado. Se trata de la relación de estas instancias temporales no como puntos fijos sino como momentos interactivos. En términos de su representación teatral y del contexto político y cultural de la Cataluña del siglo XX, la memoria se manifiesta como una hermenéutica del pasado en estas obras. Alude a la Guerra Civil española, a la dictadura de Francisco Franco, a la Transición a la democracia, a la Barcelona postolímpica, pero desde el teatro catalán. Al hacerlo, estos textos dramáticos cuestionan los proyectos que quedaron o han quedado en mera posibilidad en Cataluña. Por ello, la atención al pasado en el teatro catalán contemporáneo no está estimulada por un simple interés arqueológico, sino para incidir en el presente.

En *Olor*s, de Josep Maria Benet i Jornet, el vínculo con la memoria se articula en la escenificación de la destrucción del espacio urbano, los patios y las casas del Raval, donde habitaron las familias que reconstruyeron la ciudad de Barcelona después de la Guerra Civil española, por lo que, frente a la idea de un tiempo de memoria cultural que desaparecerá sin dejar rastro, la obra reitera la necesidad de la preservación de dicha memoria cultural. Asimismo, la representación de *Olor*s crea una memoria teatral mediante la repetición de elementos de los dos primeros dramas que componen la trilogía: *Una vella, coneguda olor* (1963) y *Baralla entre olors* (1979). *Olor*s se compone de material que el espectador ha visto antes y la memoria de ese material reciclado contribuye a la densidad de la pieza teatral como un lugar para la memoria, tanto personal como cultural. Esta obra culmina la reflexión de Josep Maria Benet i Jornet sobre la ciudad de Barcelona desde la inmediata posguerra franquista hasta la Barcelona postolímpica. *Olor*s me permitió reflexionar sobre el significado cultural de la ruinas en la ciudad contemporánea, específicamente Barcelona, y dilucidar cómo las

ruinas modernas materializan un proceso de destrucción de la memoria cultural que forma parte de la lógica mnemónica del mercado en España a partir de la Transición a la democracia. Esta lógica está relacionada a una política urbana que busca la realización de ciudades homogéneas y transparentes. En una de las particularidades artísticas de esta pieza teatral: el vínculo entre teatro y fotografía – representado por el personaje de María, quien está fotografiando las ruinas de las casas y los patios del Raval donde ella y su familia vivieron desde la Barcelona de la posguerra – se cristaliza la relación entre la estética de lo efímero y la memoria. Puesto que un revelador fotográfico puede descubrir o capturar en el negativo, detalles y aspectos como las heridas de las ruinas modernas, los cuales testimonian la destrucción y escapan al ojo natural. La potencia del revelador fotográfico tiene que ver con la conciencia de necesidad que tenga el fotógrafo, – quien a su vez tiene un papel de historiador porque con las fotografías recordará lo que otros pronto olvidarán – con la propia experiencia de sufrimiento o con un momento de destrucción y peligro. Para María, las ruinas de los patios del Raval son, paradójicamente, historia viva porque señalan y son expresión de un proyecto frustrado que, tal vez, clamará justicia. Estas ruinas no son un objeto inerte, sino que momentos del pasado se desprenden de las mismas. En la medida en que las fotografías de las ruinas están llenas de recuerdos, de imágenes, su historia nunca podrá cerrarse. Pero esta historia y este pasado que quedan vivos y abierto son frágiles, de la misma manera que la fotografía está tocada por una suerte de fragilidad y vulnerabilidad, por un sentido de entrega y evanescencia. Las fotografías de las ruinas de los patios y las casa del Raval dirigen la mirada no simplemente a las heridas de las ruinas sino al destino de dichas heridas. Esa forma de mirada (re)construirá el pasado no obviando las ruinas, sino centrándose en ellas.

En *Antígona* la memoria se encuentra vinculada con las posibilidades de justicia. Está enlazada con la justicia como una respuesta a la injusticia ejercida por Creonte hacia los habitantes de la ciudad a partir del decreto que prohíbe llevar a cabo el duelo a

Polinicies, quien es considerado un traidor. Al ser un personaje alegórico en el drama, la excepcionalidad del decreto de Creonte sobre el destino del cuerpo de Polinicies, alude a los estados de excepción de los que fue objeto la sociedad catalana durante y después del régimen franquista. Por ello, Jordi Coca alude en *Antígona* a que la historia no es solamente una ciencia sino una forma de remembranza. Ya que, a partir del momento en que el pasado no sólo es asunto de la ciencia histórica sino también de la remembranza, la memoria abre expedientes que la historia ha archivado.

En esta obra, la memoria de las injusticias pasadas proporciona una experiencia singular: el no permitirnos cerrar los oídos a los gritos de quienes claman por sus derechos. La justicia que reclama el personaje de Antígona se encuentra detrás del silencio, de lo que el decreto de Creonte no dice o calla. Lo que carga de profundidad esta idea de justicia es el hecho de aprender o saber apreciar el lado oculto de las cosas, el más invisible, el que ha sido declarado insignificante por la Historia o por el poder.

Esta justicia es algo material que se ha convertido en un ideal superior. Porque cuando un deseo tan material es negado por los que más pueden, en este caso el poder del soberano, Creonte, su sola exigencia se convierte en un ideal superior. El sentido de este ideal, sin embargo, no es la idea abstracta de justicia, sino la exigencia de su realización material. Dicha realización se llevará a cabo a través de las narraciones de otros personajes del drama como Ismene y El *Noi* de la injusticia acaecida en su ciudad (ésta última metáfora de los países catalanes): el decreto de Creonte que prohíbe el ritual fúnebre para Polinicies y el asesinato de Antígona. Pues, en medio de la indiferencia, la conciencia humana de los eventos y las injusticias del pasado puede constituirse en lugar donde la injusticia podría ser superada. Ello es parte de la potencialidad que podría tener la memoria como medio para conseguir la materialización de la justicia. Es posible deshacer la injusticia cometida en el plano de la conciencia, en cuanto nos contamos y transmitimos que aquello, ya olvidado, fue una injusticia. En la *Antígona* de Coca, esta llamada a la justicia se distancia de una idea de

justicia como punto teológico de juicio final. Se trata, por el contrario, de que la memoria podría conseguir que se tenga conciencia de la injusticia pasada y que por tanto se le haga justicia mediante la capacidad de los seres humanos de responder con sus acciones a las preguntas que surjan ante el conocimiento de dichas injusticias. Esta posibilidad de una forma distinta de justicia, desvinculada del decreto de Creonte, es frágil y precaria, pero al mismo tiempo es potencialmente posible.

Temptació articula su vínculo con la memoria al reclamar como parte fundamental de la historia de la sociedad catalana el fenómeno de la inmigración. La obra presenta una parte de la complejidad de la inmigración ilegal en Cataluña. Narra cómo algunos miembros de la sociedad de acogida, representados por el personaje de Guillem – quien se caracteriza por defender una idea de catalanismo conservador, basado en el arraigo a la tierra y en lazos de sangre –, pueden utilizar a los inmigrantes ilegales para medrar. Al mismo tiempo que presenta el complejo proceso de inmigración de Aixa y Hassan. Esta pieza teatral me permitió realizar un enfoque dialógico con respecto a la inmigración en Cataluña. Puesto que, ante la historia que presenta, se han resaltado las preocupaciones y propuestas elaboradas por distintos ámbitos intelectuales y políticos sobre el fenómeno de la inmigración en Cataluña, las cuales se enfocan principalmente en determinar y defender un tipo de sociedad de acogida, abierta y autónoma, que le permitirá a los inmigrantes ilegales integrarse realmente en la sociedad catalana y dejar de ser extranjeros.

En contraste con el catalanismo conservador de Guillem, el cual no toma en cuenta la convivencia histórica de la sociedad catalana con la inmigración y, por lo mismo, no le permite articular la identidad catalana de una forma distinta, hallamos en el drama una propuesta de mestizaje, distanciada de la idea de mestizaje como miscegenación, que se propone como alternativa cultural y elección política en el contexto socio-cultural catalán del presente. Esta propuesta de mestizaje se materializa en el juego que crea la estructura fragmentada e intersticial de la obra. A partir de un

enfoque dialógico en relación con dicha propuesta de mestizaje, se dilucidaron las posibilidades y los límites del mestizaje como alternativa cultural y política en el contexto catalán enfatizando que la explicación y posibilidad del mestizaje dentro de distintas formas de integración social hay que hacerla desde la particularidad de Cataluña.

El análisis de *Temptació* me permitió plantear la importancia de examinar cuáles han sido los procesos de inmigración específicos en Cataluña a través de lo que Salvador Cardús i Ros ha denominado una “teoría de país.” Se trata de entender el largo proceso de convivencia de Cataluña con la inmigración, porque la construcción de la sociedad catalana actual es imposible sin el protagonismo de la inmigración. De ahí, la importancia de crear un espacio geopolítico que presuponga una intersubjetividad compartida y concreta, la cual se realizará en la preservación de principios políticos democráticos y en la preservación de Cataluña como espacio autónomo frente a España, más allá del catalanismo conservador que representa el personaje de Guillem. Por ello, el drama que presenta *Temptació* nos lleva a considerar un proceso real y productivo de la integración de los inmigrantes en Cataluña que vaya más allá del *melting pot*, el cual termina por formar guetos, y de la asimilación autoritaria que acaba por erradicar la diferencia. Fundamental es, por el contrario, la defensa de una identidad política constituida por valores colectivos que establecen los parámetros de posibilidad de la vida colectiva y sus instituciones junto con una concepción de ciudadanía que reclama el respeto por una identidad democrática, la cual exige, a su vez, resistir el impulso de entender la integración como una asimilación o como una lealtad al Estado español y sus imperativos.

Al presentarnos una parte del complejo fenómeno de la inmigración, *Temptació* no oblitera la memoria sobre el mismo. Por el contrario, entiende el fenómeno de la inmigración como una oportunidad y no como una amenaza. A través de una estructura teatral fragmentada que está unida a imágenes cinematográficas la obra convierte la

inmigración en un lugar de memoria. El pasado en cuestión es cada fragmento de la pieza teatral, el cual exige que se le complete con los fragmentos y las imágenes cinematográficas contiguas. Se trata pues, de (re)construir el pasado no pasando de largo de los fragmentos sino concentrándose en ellos. Será la reconstrucción del pasado que toma en cuenta los fragmentos, la que le dará al fenómeno de la inmigración en Cataluña un lugar de memoria desde el cual pensarlo como una oportunidad cultural y política para la constitución de la identidad colectiva catalana. Puesto que, la presencia o la ausencia, la vida o la decadencia de una cultura no depende de la supervivencia biológica de un grupo étnico, sino de la supervivencia de la memoria cultural compartida.

Por último, la relación con la memoria se expresa en *Testament* a través de la dinámica de la herencia junto con la idea de tradición que presenta esta pieza teatral – específicamente la tradición filosófica del escritor catalán medieval Ramon Llull – y la importancia del legado intelectual que el Profesor desea dejarle a su alumno. En *Testament* la herencia se concibe como un trozo de materia, como tradición y legado que deben ser recibidos, aceptados y transformados para que de ellos surja algo nuevo. En esta obra, las ideas profanas de redención y salvación remiten a la felicidad. Ya que el pasado posible, el que quedó por hacerse porque fue truncado, sólo podrá ser presente si fuera redimido de su fracaso por nuevos herederos. La manera de redimirlo es mediante la elaboración y creación de la tradición y del legado cultural catalán. El legado intelectual que el Profesor desea dejarle a su alumno es una metáfora del legado cultural catalán y una llamada a que el alumno, el cual representa a las nuevas generaciones, asuma responsabilidad ante este legado. En la obra, la responsabilidad se articula como un concepto claramente intersubjetivo, el cual enfatiza el elemento de respuesta y se distancia de nociones de culpa. En contraste con la culpa, el cual es primordialmente un concepto solipsista que, a su vez, está enlazado con connotaciones legales y cristianas, la responsabilidad es una categoría dialógica que más que adjudicar

culpabilidad llama por una respuesta que apela a la subjetividad y la iniciativa del ser humano. Por ello, el Profesor cuenta con el alumno y las nuevas generaciones – de ahí la importancia en la obra de la metáfora del nacimiento – para que sus proyectos y sus derechos –los cuales aluden a los proyectos y derechos de la sociedad catalana – no queden en el olvido. La memoria puede conseguir que de generación en generación se mantenga vivo el legado cultural catalán. La responsabilidad ante ese legado, como respuesta que apela a la iniciativa y la creación del ser humano, puede lograr que una tradición cultural se mantenga viva en el tiempo a través sus elaboraciones y transformaciones por quienes acepten ser sus herederos. Se trata de una dinámica de responsabilidad ante la herencia, la tradición y legado cultural que se aparta de una apertura abstracta ante “el otro” y que, por el contrario, se sustenta en la centralidad de acciones políticas y creativas que conlleven a realizaciones concretas. Esta dinámica concreta es la que reconoce, a su vez, la fragilidad del legado y la herencia. Puesto que re-conoce que lo que se recibe y se aprende; con lo que se crece de y dentro de una tradición es, al mismo tiempo, falible y precario, duradero y transformable.

En este trabajo se ha planteado que la historia de censura y supresión de la cultura y la lengua catalanas en el siglo XX, la cual supuso una pérdida y derrota en términos creativos y políticos, puede ser críticamente reconocida y su importancia creativa y política reclamada por medio de un proceso de duelo artístico e imaginativo que se articula en dar con y reclamar los proyectos que fueron interrumpidos en Cataluña y quedaron truncados por largo tiempo. Este duelo artístico hará que, contrario a una melancolía irreflexiva, la pérdida sea el punto de partida de algo distinto, más renovador y esperanzador para el teatro catalán y la cultura catalana. De ahí que, la estética de lo efímero que se materializa en los textos aquí estudiados y en sus representaciones teatrales afirme, de modo particular, la vida y la continuidad de la cultura catalana. Y que, desde un punto de vista más universal, su vínculo con la memoria sea una hermenéutica del sujeto en la continua crítica y reflexión de nosotros

mismos, en nuestro espacio y en nuestro tiempo. Esta estética de lo efímero y su relación con la memoria reclama una idea del tiempo que se articula, por un lado, en la fluidez de la existencia, la provisionalidad del instante y la fragilidad del presente y, por otro lado, en la grandeza de ese instante abierto a algo superior y distinto a sí mismo.

Si en el pasado la dictadura de Francisco Franco supuso un punto cero para el teatro catalán, el presente supone el momento de posibilidad y de esplendor para este teatro; es su momento de nacimiento. De ahí que, la metáforas del nacimiento y de lo nuevo (la cuales fueron elaboradas en el capítulo dedicado a *Testament*) aludan asimismo al momento de mayor originalidad, creación y atención del teatro catalán contemporáneo dentro y fuera de Cataluña. Es necesario recordar que estas metáforas no están relacionadas con la idea mecanicista de progreso. Ya que Cataluña, la cual por un largo periodo fue el precio de ese progreso (durante la España de la Transición) puede hacer una lectura diferente del proceso en su conjunto. Recordemos que una parte de la sociedad que progresa ha vivido en un estado de excepción permanente. Por ello, la propuesta política de la memoria, en el teatro catalán contemporáneo, es interrumpir esa lógica del progreso y excepcionalidad, ya que la memoria de este teatro también tiene que ver con su pasado ausente. Por esta razón, el futuro del teatro catalán va unido a las posibilidades y la vitalidad del presente así como a su creación con materiales del pasado y del presente.

Si la dictadura fue capaz de obliterar las expresiones artísticas del pueblo catalán; de destruir la belleza de esas expresiones, en el presente, el teatro catalán se sirve de la memoria como hermenéutica para recuperar esa belleza perdida.²⁰² La hermenéutica se aplica a un texto, pero en este caso de lo que se trata es de leer la historia de lo que se perdió, de lo que no fue, de los proyectos truncados, de la vida de

²⁰² Un ejemplo de ello es el estreno el día 4 de noviembre de 2007 de la adaptación al teatro, a cargo de Josep Maria Benet i Jornet, de *La Plaça del Diamant* de Merçè Rodoreda en el Teatro Nacional de Catalunya.

la cultura catalana como si fueran un texto. Se trata de un teatro de la memoria frente a un teatro de la inmediatez y frente a la obliteración del pasado, lo que, como recordaba Enric Hobsbawm, domina el mundo contemporáneo.²⁰³

En la lectura y la representación de las obras aquí estudiadas podemos leer el pasado y captar ese momento que fugazmente se hace presente. Se trata de la creación de un proceso de reconocimiento entre el espectador, el lector y la historia que se cuenta en la pieza teatral. Es un proceso de reconocimiento que se lleva cabo en la relación entre el pasado y el presente; en el hacerlos convivir en un mismo espacio y en mismo tiempo. De esta manera, se podrá comprender, de forma teatral, cómo un espacio aparentemente anodino como cualquier otro, se transforma a causa de esta convivencia de temporalidades en un espacio vivido, es decir, lleno de recuerdos. Se trata de un espacio vivido que será la piedra sobre la cual se bastirá el edificio de la memoria. A través de esta forma de reconocimiento los espectadores contemporáneos se enfrentan y dialogan con el pasado.

Vivimos en una cultura de la amnesia, por lo que supondrá una enorme tarea pensar la ética y la política, los derechos y la justicia, la verdad y la belleza desde las memorias de quienes fueron forzados a postergar sus proyectos. Por esta razón, lo propio de la mirada de la memoria en las obras aquí estudiadas es la atención al pasado que ha quedado ausente del presente, y la consideración de los fracasos como una injusticia y una frustración violenta de sus proyectos de vida. Esta mirada, sin embargo, no está anclada en una nostalgia irreflexiva o en la melancolía. Por el contrario, la estética de lo efímero en cada una de estas piezas teatrales, junto con la metáfora del nacimiento, alude a que la realidad también es lo posible, a que la misma no sólo es lo

²⁰³ Hobsbawm señalaba que: “La destrucción del pasado, o más bie, de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo, crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven. Esto otorga a los historiadores, cuya tarea consiste en recordar lo que otros olvidan, mayor trascendencia de la que han tenido nunca, en estos finales de segundo milenio. Ver, *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1998:13.

fáctico o lo que ha llegado a ser, sino lo que hoy sobrevive como posibilidad por crear, por hacer. Aquí residiría, tal vez, el futuro del teatro catalán.

En las obras aquí estudiadas, el futuro del teatro catalán y de la cultura catalana se proyecta en la recuperación de su memoria cultural y material; en la memoria de las injusticias pasadas, no para que sean castigadas como pide el derecho o para que se sustituya un decreto por otro, sino como respuesta a las mismas; en la inmigración como un lugar de memoria y como un fenómeno integrador en el cual se reconozcan los derechos de los inmigrantes y los derechos de Cataluña a la vez que se crea un espacio de referentes políticos compartidos y, por último, en la aceptación y transformación de la cultura catalana por herederos que respondan a la llamada a asumir el legado cultural e intelectual catalán.

El presente del teatro catalán es uno de esplendor, finalmente un oasis en el desierto. Su futuro es una incógnita, mas ello no significa que no habrá un futuro para el mismo. Por el contrario, es un oasis que refleja muchas posibilidades, porque como sugiere el epígrafe a estas páginas, el oasis es una fuente dispensadora de vida que permite vivir en el desierto sin tener que reconciliarse con él.

Las nuevas generaciones de dramaturgos nos llevan a pensar en si ellos serán los herederos y continuadores de este teatro. Y a preguntarnos: ¿Qué determinará su estética, sus procesos creativos y su continuidad? ¿Qué relación establecerán con los autores catalanes de generaciones anteriores? ¿Quiénes serán los herederos de la cultura catalana? ¿Las nuevas generaciones de catalanes? ¿Los inmigrantes integrados? ¿Aquéllos que admiran y respetan la cultura catalana aunque no sean catalanes? Demasiadas preguntas para un sólo final.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. Trad. José María Ripalda, Revisada por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975 .
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press, 1998.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, 2004
- _____. *On Violence*. New York: Harvest Books, 1970.
- _____. “Civil Disobedience.” *Crisis of the Republic*. New York: Harvest Books, 1972: 49-102.
- Asad, Talal. *Formations of the Secular; Christianity, Islam, Modernity*. California: Stanford University Press, 2003: 1-17.
- Badiou, Alain. *Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro*. Prólogo de Gerardo Yoel. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Balcells, Albert. *Historia contemporánea de Cataluña*. Barcelona: Edhasa, 1980.
- Baroja, Caro. *Paisajes y ciudades*. Madrid: Taurus, 1984.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982
- Batlle, Carles. *Temptació*. Proleg. Francesc Foguet i Boreu. Barcelona: Proa/TNC, 2004.
- _____. “Drama catalá contemporani: entre el desert i la terra promesa.” *L’escena del futur. Memòria de les ates escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006: 75-103.
- _____. “El drama relatiu.” Pròleg a *Suite*. Barcelona: Proa/ Teatre Nacional de Catalunya, 2001:19-23.
- _____. “Conversazione con Carles Batlle.” En *Suite*. Firenze: Alinea Editrice, 2004.
- Benet i Jornet, Josep Maria. “El vent ha castigat, però no s’ha emportat l’ autor.” *Serra d’Or*, núm. 365, (maig, 1990): 63-64.

- _____. *Olors*. Barcelona: La Avispa, 2002.
- _____. *Testamento*. Traducción de Albert Ribas Pujol. Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1996.
- Benet, Josep. *Cataluña bajo el régimen franquista*. Barcelona: Blume, 1979.
- Benjamin, Walter. "Allegory and Trauespiel". *The Origins of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. New York and London: Verso, 2003.
- _____. "The Storyteller." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968:83-111.
- _____. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968:
- Berman, Marshall. "La modernidad: hoy, ayer y mañana". *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1998.
- Bernard, Carmen. *Mestizos, mulatos y ladinos en Hispano-América: Un enfoque antropológico y un proceso histórico*. México: FCE, 1997.
- Bhabha, Homi. "Frontlines/Borderposts." *Displacements. Cultural Identities in Question*. Ed. A. Bhammer. Bloomington: Indiana UP, 1994: 269-273.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Vol. I. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. California: Stanford University Press, 1999.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brook, Peter. "The Immediate Theatre." *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996: 98-141.
- Buci-Gluksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Trad. Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena, 2006
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004: 19-50.
- Calvino, Italo. "La città e la memoria". *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 1998:10-11.
- Cardús i Ros, Salvador. "Ciudadania i identificació política: de la societat multicultural a la nació brúixola." *L'Espill*. Setembre, 2002: 1-11.

- _____. “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain”. *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000:17-28.
- _____. “Teoria i pràctica de l’empeltament.” *Avui*. 3 maig de 2002: 19.
- _____. “Molts orígens, un futur.” Pròleg al catàleg de l’exposició de Kim Manresa, (maig, 2004): 1-5.
- _____. “The Memory of Immigration in Catalan Nationalism.” *Avui*. 10 maig de 2003: 13.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- _____. *Theories of the Theatre; A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Coca, Jordi. *Antígona*. Pròleg, Jordi Malé. Barcelona: Proa, 2002.
- _____. “La tragèdia.” *Quadern de Teatre*. *Avui*, agosto 2002:1-9.
- _____. Entrevista con Fransec Bombi-Vilaseca. *Avui*, Barcelona. 2 de nov. 2004.
- _____. Entrevista con Xènia Busse. *Avui*, Barcelona. 23 de feb. 2003.
- Constable, Marianne. *Just Silences: The Limits and Possibilities of Modern Law*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Cornejo Parriego, Rosalía. *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2007: 53-78.
- Cruz, Manuel. *Las malas pasadas de pasado; identidad, responsabilidad e historia*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- De Certeau, Michel. *L’Invention du quotidien. I. Arts de faire*. París: Gallimard, 1992.
- Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Delgado Ruiz, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Exclusión social y diversidad cultural*. Donosti: España, 2003: 143-204.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 2003.

- Euben, Peter. "Antigone and the Language of Politics." *Corrupting Youth: Political Education, Democratic Culture and Political Theory*. New Jersey: Princeton University Press, 1997: 139-178.
- Feldman, Sharon. "<< Una agujero sin límites: la mirada fenomenológica de Josep Maria Benet i Jornet >>." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24 (1999): 473-91.
- Fenichel Pitkin, Hanna. "Rethinking Reification." *Theory and Society*, Vol. 26, No. 2 (Mar., 1987): 263-293.
- Fernández Buey, Francisco. *Poliética*. Madrid: Losada, 2003: 9-34.
- Ferrán, Ofelia. "Memory and Forgetting, Resistance and Noise in the Spanish Transition: Semprún and Vázquez Montalbán." *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000: 191-223.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel 1994.
- Foguet i Boreau, Francesc, Noguero i Ribes Joaquim, Saumell i Vergés Mercè. *La representació teatral*. Barcelona: UOC, 2003.
- Foguet i Boreau, Francesc, Noguero i Ribes, Joaquim, Saumell i Vergés, Mercè. *La representació teatral*. Barcelona: UOC, 2003.
- Foreman, Richard. *Plays and Manifestos*. Ed. Kate Davy. New York: *The Drama Review*, 1976.
- Foucault, Michel. "What is Enlightenment?" *Ethics: Subjectivity and Truth: Essential Works on Foucault 1954-1984*. Ed. Paul Rainbow. New York: New Press, 1997: 303-319.
- _____. "Of Other Spaces." *The Visual Culture Reader*. Nicholas Mirzoeff. New York: Routledge, 1998: 230-242.
- _____. "La Gubernamentalidad." *Estética, ética y hermeneútica*. Trad. Angel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999: 175-197.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños. Obras completas*. Vol. V. Trad. J. L. Echevarry. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- _____. "The Dynamics of Transference." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gray. New York: Norton and Company, 1995: 378-387.

- _____. "Screen Memories." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gray. New York: Norton and Company, 1995:117-129.
- Gabancho, Patricia. *Sobre la immigració*. Barcelona: Columna, 2001.
- Gadamer, Hans- Georg. *Elogio de la teoría*. Barcelona: Península, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Vol. I Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.
- Gallen, Enric. "Catalan Theatrical Life (1939-1993)." *Contemporary Catalan Theater: An Introduction*. Ed. David George and John London. Lodon: *The Anglo-Catalan Society*, 1996:16-39.
- Gaya i Roqueta, Berta. *Presència i absència dels nous catalans en la literatura catalana del segle XX*. UAB, Departament de Sociologia, (Setembre) 2005:1-151.
- George, David and London, John. Ed. *Contemporary Catalan Theater: An Introduction*. Lodon: *The Anglo-Catalan Society*, 1996:16-39.
- Gooding-Williams, Robert. *Zarathustra's Dionysian Modernism*. California: Standford University Press, 2001: 205-236.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Guillamon, Julià. *Narrativa catalana de l'exili*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Hassan, S. y Dadi, I. *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*. Rotterdam: NAI Publishers, 2001: 12-21.
- Heller, Agnes. "Memoria cultural, identidad y sociedad civil." *Indaga 1* (2003): 5-17.
- Hobsbawm, Enric. *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1998:13.
- Hoerder, Dirk. *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*. Durham: Duke University Press, 2002: 443- 504.
- Horkheimer, Max and Adorno, Theodor. "The Concept of Enlightenment". *Dialectic of Enlightenment*. Trad. John Cumming. New York: Continuum, 1994: 3-42.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts; Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. California: Standford University Press, 2003.
- Jauss, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trad. Thimoty Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

- Labanyi, Jo. "History and Hautology; or What Does One Do with the Ghost of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000: 65-82.
- Malé, Jordi. "Prolég." *Antígona* de Jordi Coca. Barcelona: Proa, 2002: 7-26.
- Mate Rupérez, Reyes. *Medianoche en la historia; comentarios a las tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de Historia*. Madrid: Trotta, 2006.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991: 75-77.
- Morin, Edgar. *Amor, poesía, sabiduría*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1961.
- Muntaner i Martorell, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. "Acerca de la creación." *La creación del mundo o la mundialización*. Barceola, Paidós: 2003: 55-86.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche Life as Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1985: 142-167.
- Nietzsche, Friedrich. *On The Use and Abuse of History for Life*. Kessinger Publishing's Rare Reprints.
- _____. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1999.
- O'Quinn, Jim. "Postmark Barcelona: Say it in Catalan." *American Theatre* 15.1 (1998):65-68.
- Oliva, César. *Teatro Español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Pavice, Patrice. "Tesis para el análisis del texto dramático." *Gestos*, núm. 33, (abril, 2002): 9-34.
- _____. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2003.

- Pérez de Olaguer, Gonzálo. *Rev. Testament. El Periódico* (1 julio 1997)
- Platón. *Theaetetus*. Internet Classic Archives. Traducción de Benjamin Jowett
Cambridge: MIT University.
- _____. *Meno*. Internet Classic Archives. Traducción de Benjamin Jowett
Cambridge: MIT University.
- Pogue Harrison, Robert. *The Dominion of the Dead*. Chicago: The University of
Chicago Press, 2003.
- Pujol, Jordi. *Cataluña, España*. Ed. Ramon Pi. Barcelona: Espasa, 2000: 52-70.
- _____. *Construir Cataluña*. Barcelona: Pòrtic, 1980: 18-20.
- Resina, Joan Ramon, "Short of Memory: The Reclamation of the Past Since the Spanish
Transition to Democracy". *Disremembering Dictatorship: The Politics of
Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina.
Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 2000:83-126.
- _____. "The Double Coding of Desire: Language Conflict, Nation Building, and
Identity Crashing in Juan Marsé's *El amante bilingüe*". *The Modern Language
Review*, Vol. 96, No. 1 (Jan 2001): 92-102.
- _____. *El cadaver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*.
Barcelona: Anthropos, 1997.
- _____. "The Scale of the Nation in a Shrinking World." *Diacritics*, 33.3 (fall-
winter 2003): 46-74.
- Resina, Joan Ramon, and Dieter, Igenschay, Eds. *After Images of the City*. Ithaca:
Cornell University Press, 2003: 1-22.
- Rose, Gillian. *Mourning Becomes the Law. Philosophy and Representation*.
Cambridge: University Press, 1996.
- Rubert de Ventós, Xavier. *De la modernidad*. Barcelona: Península, 1980.
- _____. *Ensayos sobre el desorden*. Barcelona: Kairós, 1976.
- Said, Edward. "Invention, Memory and Place." *Critical Inquiry*. Vol 16, No. 2 (Winter,
2000): 175-182.
- Sanchis Sinisterra, José. "Una poética de la sostració." Lúisa Cunillé. *Accident*.
Barcelona: Institut del Teatre, 1996: 5-12.

- Santaolalla, Isabel. "Ethnic and Racial Configurations of Contemporary Spanish Culture." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: UP, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado; cultura de la memoria y giro subjetivo*. Argentina: Siglo XXI, 2006.
- Segal, Charles. *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Seremetakis, Nadia. "The Memory of the Senses". *The Senses Still: Perception and Memory as a Material Culture in Modernity*. Ed. Seremetakis, Nadia. Chicago: The University of Chicago Press, 1994:1-43.
- Silver, Philip W. "¡Malditos pueblos!: Apuntes sobre los vascos al final del siglo XX." *Disremembering Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000: 43-64.
- Simmel, George. "Ruins" *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*. Ed. Kurt H. Wolff. New York: Harper and Row; 1965: 259-266.
- Sirera, Josep Lluís. "De la memoria al presente absoluto: trayectoria del teatro catalán contemporáneo." *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros/UNED, 2002: 107-117.
- Solé, Carlota. *Los inmigrantes en la sociedad y la cultura catalanas*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Madrid: Península, 1983: 9-60.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- _____. *On Photography*. New York: Picador, 2001.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente*. Vol II. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Terdiman, Richard. *Present Past; Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Todorov, Tveztan. *Hope and Memory. Lessons From the Twentieth Century*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Ucelay da Cal, Enric. "The Nationalisms of the Periphery: Culture and Politics in
- Vélez-Pelligrini, Laurentino. *El estilo populista; orígenes, auge y declive del pujolismo*. Madrid: El viejo topo, 2003.

- Vilar, Pierre. Ed. *Història de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Weil, Simone. "The Needs of the Soul." *The Need of Roots: Prelude to a Declaration of Man Duties towards Mankind*. Preface. T.S. Eliot. New York: Routledge, 1996: 2-38.
- _____. *The Iliad or the Poem of Force*. Ed. James P. Holoka. New York. Peter Lang, 2003.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1975. York : Oxford UP, 1995. 32-39.
- Young, James. "Towards a Recived History of the Holocaust." *History and Theory*. 36, no. 4 (December, 1997): 21-43.
- Zatlin, Phillis. "Theater and Culture, 1936-1996." En *The Cambridge Companion of Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 222-236.
- _____. "From Stage to Screen: *Amic/Amat*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26 (2001): 239-53.