



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El teatre com a sala de vetlla

Els usos del dol a les arts escèniques del segle XXI

Mireia Sánchez Ramos

Departament d'Història de l'Art

Tutor: Víctor Ramírez Tur

Art de les últimes tendències

2020-2021



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL TEATRE COM A SALA DE VETLLA



Ángela Milano. HOGAR, 2020

ELS USOS DEL DOL A LES ARTS ESCÈNIQUES DEL SEGLE XXI

Mireia Sánchez Ramos

Departament d'Història de l'Art

Tutor: Víctor Ramírez Tur

Art de les últimes tendències

2020-2021

I work to Earth my heart.

DENISE RILEY

AGRAÏMENTS

A les noies d'espai crisi, per tot el que han compartit amb mi.

Al Víctor, gràcies per la confiança i per deixar-me aprendre de tu.

A les meves amigues, pel suport perenne.

A la Laura, per l'acompanyament durant el temps que hem Viscut-Juntes.

I a tota la meva família, en especial als tiets, per l'escolta i l'amor incondicional.

ABSTRACT

Aquest text pretén reflexionar sobre la possibilitat de traslladar la sala de vetlla a la sala de teatre. Partint de les teories al voltant del «Viure-Juntes» desplegades per Judith Butler, entendrem la pèrdua i els processos de dol consegüents com una de les circumstàncies vitals que més confirma el caràcter relacional de la nostra existència. Certament la crisi sanitària actual provocada per la pandèmia ens ha col·locat com a comunitat en aquesta conjuntura de màxima vulnerabilitat. És així com aquest article es proposa abordar aquesta qüestió des de les arts performatives, ja que, seguint les teories d'Erika Fischer-Lichte i Jill Dolan, poden esdevenir un espai de trobada on travessar un procés que se sap col·lectiu. Per a argumentar-ho, l'estudi reuneix un corpus de cinc obres estrenades a l'Estat espanyol que produeixen els termes necessaris per a la creació d'una comunitat transitòria que pugui afrontar aquesta vivència amb l'apuntament necessari.

Paraules clau: Viure-Juntes, arts performatives, dol, comunitat, pandèmia.

ÍNDEX

AGRAÏMENTS	ii
ABSTRACT	iii
1. INTRODUCCIÓ	1
1.1. Justificació temàtica	1
1.2. Metodologia	2
2. MARC TEÒRIC	5
2.1. «Viure-Juntes» al món	5
2.1.1. El dol com a mostra de la nostra vulnerabilitat	8
2.2. «Viure-Juntes» al teatre	9
2.2.1. El teatre com a sala de vetlla	10
3. NOLI ME TANGERE: EL TEATRE COM A ACTE RITUAL	13
4. THE TOUCHING COMMUNITY: EL RECORD A TRAVÉS DEL TACTE	17
5. UNA COSTILLA SOBRE LA MESA: EL SACRIFICI COM A ACTE D'AMOR	24
6. I'M A SURVIVOR: LA INTIMITAT FA POSSIBLE ALLÒ COMÚ	33
7. HOGAR: BENVINGUTS A LA REPÚBLICA INDEPENDENT DE LA NOSTRA MORT	38
8. CONCLUSIONS	42
BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA	46
ANNEXOS	53
1. Imatges	53
Figura 1	53
Figura 2	53
Figura 3	54
Figura 4	54

Figura 5.....	55
Figura 6.....	55
Figura 7.....	56
Figura 8.....	57
Figura 9.....	58
Figura 10.....	59
Figura 11.....	59
Figura 12.....	60
Figura 13.....	60
Figura 14.....	61
Figura 15.....	62
Figura 16.....	62
Figura 17.....	63
Figura 18.....	63
Figura 19.....	64
Figura 20.....	64
Figura 21.....	65
Figura 22.....	65
Figura 23.....	66
Figura 24.....	66
Figura 25.....	67
Figura 26.....	68
Figura 27.....	69
Figura 28.....	70
Figura 29.....	70
Figura 30.....	71

Figura 31.....	71
Figura 32.....	72
2. Textos	73
Text 1	73
Text 2	75

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Justificació temàtica

«Entierros sin velatorio ni funeral: “Nuestro trabajo siempre es delicado, pero ahora es mucho más triste”» (L. Congostrina, 2020), «Despedir a un ser querido sin velatorio ni funeral: "Es inhumano no poder abrazarse en el dolor"» (Martín, 2020), «Un adiós sin entierro: «Como no lo he visto, mi cuerpo no ha asimilado lo que ha pasado» (Stuber, 2021). Aquests són alguns dels titulars que des del març de l'any passat ens informen de la dura realitat que la pandèmia de coronavirus ha instal·lat a les nostres vides — una realitat marcada, sobretot, per la pèrdua. En primer lloc, és evident que la pandèmia ha comportat la desaparició de vides. Tanmateix, el fet més dolorós és que aquestes han estat pèrdues que han sigut travessades per d'altres pèrdues, com ara la d'un element essencial per a aquesta experiència: el contacte. Les restriccions dictaminaren fa mesos que no podíem tocar-nos, i si ho fèiem, havia de ser amb capes d'hidrogel a les mans i barreres a les boques. Sovint, a més, aquesta impossibilitat de tocar-nos passava directament per la no-presència, per la substitució de les nostres pells per pantalles-retina.

Com bé sabem, i tal com ens ho confirmen les línies amb què hem iniciat aquest text, un dels espais de què hem sigut dolorosament apartades durant la pandèmia han estat les sales de vetlla. Hem perdut el tacte també en la mort: no hem tingut el suport tàctil de les veïnes, de les cosines, de les amigues. També hem perdut el contacte dels mateixos cossos que morien; cossos desapareguts que han dificultat enormement l'inici del dol, del ritual de presa de consciència. Però, i si desplaçéssim aquests espais? I si poguéssim desplaçar tots aquests dols que han quedat en una espècie de llimbs?

Per sort, malgrat que amb moltes dificultats, a mesura que han anat passant els mesos hem recuperat espais on compartir un mínim de presència física, un mínim de «Viure-Juntes». Han estat indrets com les terrasses, les escoles o, tot i que més de mica en mica, els hospitals els que a poc a poc han recobrat una realitat col·lectiva, però un dels espais presencials que també hem pogut recuperar han estat les sales de teatre¹. Encara que amb distàncies i mascareta, les arts performatives continuen sent un esdeveniment que *vivim amb*, un moment de copresencialitat i covivència entre intèrprets i espectadores. Si bé ha estat així sempre, les circumstàncies derivades de la pandèmia fan que les arts vives siguin un espai ple de potencialitats que podem aprofitar com mai.

Així doncs, el moviment que proposa aquest treball pretén oferir una estratègia de supervivència per a poder viure i/o engegar els processos de dol d'una manera que continuï sent comunitària, compartida. A partir de les teories de diverses autores, entendrem la sala de teatre com un «no-lloc», és a dir, un espai on no només té cabuda la representació d'allò que ja ens és conegut, sinó que en tant que lloc abstracte i incert esdevé un indret ple de possibilitats; la sala de teatre ho pot ser tot, podríem dir, inclús una sala de vetlla transitòria.

¹ D'aquí en endavant, qualsevol referència que fem a la «sala de teatre» servirà per referir-nos a tot espai destinat o utilitzat per a la representació de qualsevol art performativa.

Partint d'aquestes premisses, encetarem un recorregut per un total de cinc peces performatives que han sigut estrenades al territori espanyol aquesta darrera temporada 2020-2021. Algunes de les obres, concretament *Noli me tangere (no em toquis)* i *I'm a Survivor*, varen ser peces creades i estrenades per primera vegada en aquesta mateixa temporada, de forma que enfronten de manera directa la situació provocada per la pandèmia. En canvi, la resta d'obres, *The Touching Community*, *Una costilla sobre la mesa: Madre* i *HOGAR*, són obres que varen ser concebudes i presentades abans del 2020, així que en aquest cas no podrem parlar de representacions que abordin explícitament el context derivat de la COVID-19; no obstant això, són tres peces que han estat reprogramades durant aquesta temporada.

Per tant, més enllà del seu contingut i les seves narratives, estudiarem aquests títols en tant que obres que han estat significativament estrenades els mesos posteriors al confinament, això és, en un context marcat per les restriccions que anomenàvem. A més a més, la tria de les peces que transitarem es fonamenta en dos denominadors comuns. Per una banda, es tracta de cinc representacions que aborden l'experiència de la pèrdua, ja sigui fent al·lusió directa a la pandèmia o no. Per una altra banda, la idea de compartir un procés com aquest sobre l'escenari respon en tots els casos a la voluntat de servir-se del caràcter social i presencial de les arts vives per a vehicular el dol col·lectivament i, així, també poder allargar-lo políticament. Certament, el corpus de peces que transitarem confirmen una de les idees clau que disseminarem en la nostra anàlisi: la pèrdua posa al descobert la nostra condició vulnerable, i, com a tal, esdevé un terreny idoni per a pensar-la, explorar-la i inclús sanar-la.

1.2. Metodologia

Per a exposar aquest estat de la qüestió, hem optat pel desplegament a priori de tot un marc teòric que entronca el que tractarem com la teoria del «Viure-Juntes». En un primer punt, doncs, estudiarem la conjuntura de «Viure-Juntes» al món» a partir d'una de les filòsofes que més ha pensat aquesta condició als seus textos: la teòrica nord-americana Judith Butler. Resseguint alguns dels pressupòsits més destacats que la pensadora establí al respecte, ens aturarem a examinar un dels desenvolupaments teòrics de l'autora que resulta especialment revelador en el context de la crisi sanitària actual provocada per la pandèmia. És així com a «El dol com a mostra de la nostra vulnerabilitat» en recolzarem en algunes de les idees més importants que Butler aporta al voltant dels processos de dol, tot entenent-los com una confirmació del caràcter relacional de les nostres vides i, com a tal, una experiència des d'on establir aliances polítiques que ens enforteixin com a comunitat.

Seguidament, al segon bloc teòric entroncarem aquestes nocions al voltant del dol i la interdependència que ens conforma amb teories pròpies de les arts performatives. D'aquesta manera, pensarem el «Viure-Juntes» al teatre» a partir dels textos de les investigadores Erika Fischer-Lichte i Jill Dolan, les quals s'aproximaren a les arts vives des del seu vessant d'esdeveniment, des de la seva condició d'acte que compartim fenomenològicament juntes. Així, a partir de nocions com la copresència física o el vincle que aquesta genera entre actrius i espectadores, atendrem la gran potència transformadora que brinden les arts performatives a fi de proposar un moviment que ens permeti seguir travessant els processos de dol acompanyades

en un moment en què la pandèmia no ens ha permès fer-ho. Proposarem, per tant, la possibilitat d'«El teatre com a sala de vetlla».

Un cop establert aquest marc teòric, encetarem un recorregut per un seguit d'obres que han sigut estrenades entre Madrid i Barcelona en una temporada que ja toca la seva fi i que s'ha vist inevitablement afectada per la pandèmia. D'aquesta forma, malgrat que no totes elles aborden la situació provocada per la COVID-19 de manera directa, les cinc peces de què parlarem pugen a l'escenari experiències relacionades amb la pèrdua i, tot servint-se de la premissa comunitària de les arts performatives, empren la sala de teatre com a espai des d'on vehicular-les col·lectivament.

Per a desplegar aquest corpus d'obres iniciarem el nostre recorregut *Noli me tangere (no em toquis)* (2020), una peça creada i presentada per a l'estrena de la temporada 2020-2021 del Teatre Lliure de Barcelona que posà l'accent en el caràcter ritual de l'acte teatral per a escenificar una missa dels difunts a la sala de teatre. Tot seguit, parlarem de *The Touching Community* (2016-2021), una peça de dansa recuperada per a aquesta temporada que ens ajudarà a establir vasos comunicants entre la pandèmia de VIH/sida que esclatà els anys vuitanta del segle passat i la situació actual. A partir de la pràctica del Contact Improvisation, serà una obra que ens permetrà entendre la tasca commemorativa que poden acomplir les arts performatives. Més endavant, estudiarem *Una costilla sobre la mesa: Madre* (2019/2020), una altra de les obres reprogramades després del confinament amb què pararem compte del sacrifici com a estratègia per a travessar un procés de dol en escena. Seguidament, analitzarem *I'm a Survivor* (2020), una altra de les peces creades i estrenades a propòsit del context de la pandèmia que treballa des d'un vessant íntim per atendre una necessitat que és comuna. Finalment, tancarem la nostra investigació amb *HOGAR* (2017/2020), una performance novament reprogramada que ens ofereix una alternativa per a poder viure aquest procés en els nostres termes.

L'enfocament a través del qual estudiarem aquestes cinc peces partirà de les idees exposades al marc teòric. Així doncs, per tal de seguir una anàlisi fonamentada en la performativitat i en la descripció del flux de situacions, ha resultat primordial visionar totes les obres. Per aquest motiu, a banda de *The Touching Community* i *Una costilla sobre la mesa: Madre* — peces a què vaig poder assistir en directe en un context previ a la pandèmia —, ha sigut essencial poder comptar amb les retransmissions o gravacions d'aquestes. Pel que fa a *I'm a Survivor*, la retransmissió en *streaming* que aquest any oferí el 38è Festival de Otoño de Madrid em permeté «assistir» a la representació davant de la impossibilitat de viatjar fins a la capital per les restriccions de mobilitat. Per altra banda, *Noli me tangere (no em toquis)* i *HOGAR* varen ser peces que vaig poder visionar gràcies a gravacions. En el cas de la primera peça, agraeixo la cortesia de l'Arxiu del Teatre Lliure per facilitar-me l'enregistrament; en el cas de la segona, agraeixo a la mateixa Àngela Millano, performer i creadora de l'acció, haver-me cedit la gravació de la mateixa.

Precisament, també agraeixo a Àngela Millano que es trobés amb mi uns mesos enrere durant una de les seves estades a Barcelona. La conversa que vàrem mantenir va ajudar a esclarir alguns dels aspectes de la seva peça, així com a afegir altres idees que han resultat força estimulants. Així mateix, tant pel que fa a Millano com a la resta de creadores i l'anàlisi de les seves respectives obres, han resultat molt útils els textos que moltes d'elles han publicat al llarg

dels anys. Ens referim, per exemple, als llibres publicats per Aimar Pérez Galí, artífex de la peça *The Touching Community*, tot i que l'autora de la qual hem pogut trobar més bibliografia ha estat Ágelica Liddell, dramaturga i intèrpret d'*Una costilla sobre la mesa: Madre*. Certament, l'actriu figuerenca és la creadora amb més recorregut, a la vegada que gaudeix d'un renom que la fa comptar amb nombroses publicacions pròpies, així com de diversos estudis al voltant de la seva obra o també múltiples entrevistes. En altres casos, com el del Niño de Elche i les dramaturgues de *Noli me tangere (no em toquis)* i María San Miguel, creadora d'*I'm a Survivor*, hem pogut conèixer les aspiracions de les autores a partir dels dossiers de les obres, d'alguns textos publicats o també a través d'algunes entrevistes. Per últim, l'afegitó de textos teòrics, tant d'aquells esmentats en el marc inicial com d'altres portats expressament a col·lació, ens ha permès complimentar i completar la lectura de les peces.

«Lo que tienes en las manos es un libro, un libro que querría ser otra cosa, pero sin embargo es solo eso, un libro; esa es su limitación, y lo sabe» (Cornago 2016). Aquestes són les primeres línies que podem llegir a la solapa posterior del llibre *A veces me pregunto por qué sigo bailando* (2016), un recull d'escrits, veus i imatges que busquen aplegar diferents experiències al voltant de les arts performatives. Abans d'emprendre la lectura, doncs, el mateix llibre ens adverteix de la inoperativitat de les paraules i els testimonis visuals per a transmetre el que en realitat és una vivència fugaç i irreplicable. Com bé ens recorda Sonia Fernández Pan, cap esdeveniment pot ser igual a un altre, per molt que els elements que hi participen siguin els mateixos (Fernández Pan, 2018). Així, les descripcions que trobarem en les pàgines que segueixen inclouran inexorablement els sentiments i l'experiència subjectiva de qui les escriu. A pesar de les limitacions a l'hora de parlar de les arts vives amb un llenguatge i d'una manera que no li són propis, l'escriptura d'aquest treball es voldrà fenomenològica i buscarà en tot moment revelar-se com una hipotiposi² per les seves lectores.

El que teniu a les vostres mans és només un estat de la qüestió, i és un escrit que voldria ser una altra cosa, però tanmateix és només això, un text; aquesta és la seva limitació, i ho sap, però tot i això us convida a la seva lectura.

² Una hipotiposi és una figura retòrica l'objectiu de la qual és fer una descripció realista i viva d'un esdeveniment per tal de fer la sensació que es tracta d'un acte que es viu a mesura que es llegeix.

2. MARC TEÒRIC

2.1. «Viure-Juntes» al món

En la primera sessió de l'Escola de Pensament del Teatre Lliure d'enguany, la filòsofa Marina Garcés posà sobre la taula una realitat teòrica clau per copsar les línies que segueixen: sobretot a partir de finals del segle XX, el discurs filosòfic al voltant de l'alteritat va experimentar una gran inflació, i és que el fenomen de la globalització semblava per fi la promesa d'una trobada amb l'altra (Garcés, 2021). Uns anys enrere, la mateixa pensadora ens deia que entenia aquest fet com un trencament amb l'anomenada «metafísica de la substància». Tal com apuntà Garcés, a grans trets, podem afirmar que la tradició filosòfica occidental ha estat marcada per un objectiu bàsic: la recerca d'una substància primera. A vegades aquesta substància ha estat Déu, o ja en l'època del liberalisme aquest element primer ha passat a ser l'individu, però, en tot cas, el joc és el mateix: una substància que, per tal de poder ser substància primera, no depengui de res més que de si mateixa. És així com, tradicionalment, l'individu ha estat pensat com a fonament de l'element social, és a dir, el primer que tenim és l'individu, i és aquest el que estableix alguna mena de pacte o contracte que el que genera és la societat (Garcés, 2018).

En efecte, aquest focus en l'individu (i en la seva individualitat) no és quelcom que ens pugui resultar estrany. Com bé deixa entreveure aquesta tradició filosòfica, si hi ha alguna cosa que hagi caracteritzat la societat occidental és un individualisme que ha atorgat molt poc valor als vincles que ens posen en relació les unes amb les altres. Malauradament, aquest és un fet que hem constatat a causa de l'actual crisi sanitària. Fa temps que tot crida a la protecció, a la immunització, a la preparació per la lluita, i aquest és un crit que se sent encara amb més vehemència arran de l'esclat de la pandèmia de la COVID-19. Al seu llibre *Immunitas. Protección y negación de la vida* (2002), Roberto Esposito demostra com tot sovint la inevitable exposició que suposa qualsevol tipus d'associació humana és aprehesa com una amenaça (2009: 9-10)³; així doncs, la manera de gestionar aquest perill passa per una exigència d'immunització (Esposito, 2009: 10). Unes dècades abans, Susan Sontag confirmava que aquesta recerca d'immunitat és especialment sonada en afers que concerneixen la salut, un àmbit en què el «contagi» pot implicar conseqüències veritablement negatives (Sontag, 1996: 103-104). D'aquesta forma, com bé assenyala l'autora, és recurrent que les malalties carreguin tota una sèrie de metàfores, sent les més recurrents les metàfores bèl·liques. Si bé ella se centrava en l'esclat de l'epidèmia del VIH/sida, el proppassat abril del 2020 Toni R. Juncosa ens feia notar al seu article d'opinió que el discurs emprat per les institucions arran de la situació pandèmica causada pel coronavirus estava molt marcat per una retòrica militarista i bel·licista molt semblant a la que s'havia fet servir per referir-se a l'altrament dita «pesta gai» (Juncosa, 2020). Tal com confirma Juncosa, parlar d'un enemic a vèncer» o d'una «guerra a guanyar» és una estratègia semàntica tan simple com efectiva que aconsegueix justificar el reforçament de la frontera, tant aquella nacional com directament aquella interpersonal (Juncosa, 2020).

³ En les citacions del llibre *Immunitas. Protección y negación de la vida* de Roberto Esposito, reproduïxo la traducció al castellà de Luciano Padilla López publicada per Amorrortu/editores (2009); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

Sigui com sigui, més enllà de les simptomàtiques circumstàncies actuals i de les relacions entre el context epidèmic del VIH/sida i el de la COVID-19 que també tindrem ocasió d'atendre una mica més a fons, el marc teòric que hem projectat a partir de Marina Garcés ens situa en tota una sèrie d'autores que subverteixen la ficció que acabem de descriure i basen les seves teories en la creença oposada: no és la vida col·lectiva la que neix de la vida individual, sinó que és la vida individual la que neix de la vida col·lectiva⁴. Podríem dir, doncs, que es tracta d'un conjunt de pensadores que han teoritzat sobre la condició convivencial que conforma la nostra existència. Pel nostre estudi, però, ajustarem aquest concepte de «convivencialitat» al terme que Pablo Martínez, cap de programes del MACBA, emprà per referir aquesta realitat: «Viure-Juntes» (Martínez, 2018). Martínez manllevà aquest terme del filòsof francès Roland Barthes, qui el 1977 inicià una sèrie de conferències que dictà sota el títol *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Reprenent aquest concepte, l'autor espanyol se servia de totes les teories del seminari de Barthes que feien entendre el «Vivre-Ensemble» com un fet inexorable, una realitat ineludible, i per tant, com un *esdeveniment* que ha de ser pensat. Així doncs, és des de la funcionalitat que brinda aquest terme que abordarem la qüestió del «Viure-Juntes» al món, però també de «Viure-Juntes» al teatre, com veurem en el punt següent.

Tanmateix, un cop fet aquest apunt terminològic, cal que delimitem degudament la tradició teòrica sota la qual ens empararem. Com diem, han estat nombroses les pensadores que han tractat aquest «Viure-Juntes», però una de les teòriques que més s'ha interrogat sobre aquesta conjuntura és la filòsofa *queer* Judith Butler. Certament, els textos crítics d'aquesta autora estatunidenca sistematitzen d'una manera clara i reveladora per la nostra anàlisi aquesta idea de la convivència amb l'altra, i ho fan situats en una via de pensament especialment suggerent pel nostre estudi.

Un moment clau en què Butler evidencià que la nostra existència és una «existència oberta» és la publicació del seu article escrit el 1988 «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory» (1990: 141). En aquest article, la filòsofa argumentava que la identitat de gènere no és quelcom referencial, és a dir, que no és una identitat determinada ni biològicament ni ontològicament, sinó que és una constitució cultural que es produeix, doncs, com a acte en el marc d'allò social (1990: 270). Certament, com bé exemplifica el cas de la teòrica *queer*, a partir de la dècada dels noranta del s. XX els estudis culturals varen prendre una nova via i varen començar a considerar els aspectes performatius de la cultura. Específicament, una de les causes que es feu patent en el pensament de mitjan anys noranta fou el que les sociòlogues Patricia Clough i Jean Halley anomenaren «affective turn» (Clough i Halley, 2007), terme que ha estat traduït al castellà per «giro afectivo» (Lara i Enciso: 2013). Aquest «gir afectiu»

⁴ Cal puntualitzar que és una xarxa teòrica que comencem a projectar a partir de Garcés per la funcionalitat i justesa amb què ho expressa a la seva bibliografia, però no es tracta de la primera autora que hi ha reflexionat. Podem remetre'ns, per exemple, a la historiadora i pensadora estatunidenca Donna Haraway, la qual ha teoritzat extensament al voltant d'una «porositat» ontològica que ens conforma. Si bé a les propostes del nostre treball tindran un caràcter marcadament antropocèntric, Haraway i el concepte del «chthulucè» ens recorden que saber-se interdependents no només ens implica a les unes i a les altres, sinó també a aquelles formes de vida no-humanes, i el nostre compromís amb totes elles ens ajudarà a aconseguir una vida realment més «vivable». Vegeu a tall d'exemple HARAWAY, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

portà a diverses autores a posar en consideració les emocions, l'afecte, i, en definitiva, l'experiència intersubjectiva que ens conforma com a individus. Estem parlant d'estudioses com Eve Kosofsky Sedgwick, Sara Ahmed⁵ o la mateixa Judith Butler, les quals parteixen de maneres similars d'un estudi filosòfic que serà clau per a nosaltres: la fenomenologia.

Pel que fa a Butler, més enllà de les interessants teories al voltant de la construcció de la identitat de gènere, veurem que en la seva interrogació sobre el «Viure-Juntes» hi ha una influència que serà molt significativa pel present marc teòric: el pensament fenomenològic de Merleau-Ponty. Com diu la investigadora Sara Baila (2021: 178), una de les aportacions primordials del filòsof francès i que serà definitiva per les teories de Butler és la possibilitat de pensar el cos i la seva experiència com a lloc de la subjectivitat: «El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo» (Merleau-Ponty, 2000: 100)⁶, però no perquè el nostre cos sigui un mitjà passiu que esdevé receptor a través dels sentits, sinó perquè «[t]engo el mundo como individuo inacabado a través de mi cuerpo como potencia de este mundo» (Merleau-Ponty, 2000: 361). D'aquesta manera, el pensament de Merleau-Ponty busca anar més enllà que les teories de Husserl i Heidegger i replanteja l'esquema base de la filosofia fenomenològica, que no és cap altre que la clàssica dialèctica «Jo-Altres». Per dir-ho amb Garcés, en lloc de partir d'un Ego singular,

«Merleau-Ponty propone el modelo de la intersección, un pensamiento del entrelazamiento, del quiasma, del Ineinander... ¿Desde dónde pensar esta relación que no es encuentro entre positivities sino intersección en una dimensión de experiencia anónima? Merleau-Ponty lo tiene claro desde sus primeras obras: desde el cuerpo. La intersubjetividad es nuestra intercorporalidad constitutiva» (Garcés: 2005).

Certament, les teories de l'autor francès al voltant de la intercorporalitat portaran a Butler a afirmar el següent: «The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence [...] The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine» (Butler, 2006: 26). En efecte, el que Butler fa és posar sobre la taula una certesa cabdal: vivim les unes *amb* les altres, i això ens fa necessàriament vulnerables:

«We are, despite ourselves, open to this imposition, and though it overrides our will, it shows us that the claims that others make upon us are part of our very sensibility, our receptivity, and our answerability. We are, in other words, called upon, and this is only possible because we are in some sense vulnerable to claims that we cannot anticipate in advance and for which there is no adequate preparation» (2012: 141).

Aquesta pregunta per la vulnerabilitat que comporta el «Viure-Juntes» és la que travessa una de les obres més importants de la pensadora estatunidenca: *Precarious Life: The Powers of*

⁵ Vegeu a tall d'exemple KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (2018 [2002]). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Editorial Alpuerto. Traducció de Maria José Belbel Bullejos; PARKER, Andrew; KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1995). *Performativity and Performance*. Londres: The English Institute; AHMED, Sara (2006). *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. Londres: Duke University Press.

⁶ En les citacions de Merleau-Ponty, reproduïxo la traducció al castellà de Jem Cabanes publicada per Ediciones Península (2000); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

Mourning and Violence (2004). En aquest llibre es recullen cinc assajos que la filòsofa escrigué arran de l'11 de setembre del 2001 i l'augment de vulnerabilitat i violència que seguien aquells esdeveniments. Tot i que pensar que «Viure-Juntes» és un acte ple de potencialitats, és evident que es tracta d'una realitat que també inclou un sentit inevitablement dolorós, com ja hem apuntat: si vivim les unes *amb* les altres, si la meua existència no està acabada perquè depèn de la de les altres, estic irremeiablement exposada. Així doncs, són aquestes «existències obertes» les que fan entrar en escena la vulnerabilitat, perquè el fet d'estar exposades suposa la possibilitat de poder ser afectades —sí, tant positivament com negativament, de manera que és oportú plantejar-se quina responsabilitat ètica ha de regir aquesta cohabitació.

Precisament, aquest plantejament és el pal de paller de gran part de l'obra de la filòsofa nord-americana: com assolir una manera no-dolorosa de «Viure-Juntes»? Per l'estudi que ens ocupa, resulta especialment revelador l'apropament a aquesta qüestió que Butler proposa a «Violence, Mourning, Politics», un assaig recollit al llibre que acabem d'esmentar (2004). En ell, la pensadora reflexiona sobre la dimensió política que pot adquirir quelcom tan universal com el dol per algú estimat; per Butler, la tasca de dol fa expressament palesa la nostra vulnerabilitat, i, per tant, és una circumstància totalment útil per a poder pensar-la.

2.1.1. El dol com a mostra de la nostra vulnerabilitat

Segons Judith Butler, la pèrdua confirma el caràcter relacional de les nostres identitats, i ho fa des de dues bandes: primerament, perquè estem inexorablement exposades a perdre els vincles que ens uneixen a les altres⁷; segonament, perquè no podem anticipar què hi havia de nosaltres en la persona que perdem i que s'enduu en el seu traspàs⁸. Per altra banda, l'autora no deixa d'assenyalar que aquesta experiència està necessàriament marcada per la nostra exposició desigual a la possibilitat de desaparèixer —com a dones, com a homosexuals, com a persones racialitzades, com a persones precaritzades, etc.—, ja que, com ella mateixa argumenta en l'assaig que hem esmentat, hi ha vides que són inqüestionablement més vulnerables que d'altres, cosa que voldria dir que hi ha vides que mereixen ser més plorades que altres (Butler, 2006: 30). D'aquesta manera, tal com suggereix Butler, el dol no és una experiència «individual» o «privada», i, per tant, despolititzada (2006: 22), sinó que posa en joc tant la nostra existència relacional com la jerarquia d'exposicions a la vulnerabilitat i a la desaparició. A partir d'això, el raonament de Butler és el següent: en tant que experiència col·lectiva que ens travessa a totes, la pèrdua i la tasca de dol que la segueix són un indret idoni des d'on recuperar el sentit de la vulnerabilitat humana i assumir una responsabilitat col·lectiva cap a la vida de les altres (2006: 30).

⁷ «Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure» (Butler, 2006: 20).

⁸ «Who “am” I without you? When we lose some of these ties by which we are constituted, we do not know who we are or what to do. On one level, I think I have lost “you” only to discover that “I” have gone missing as well. At another level, perhaps what I have lost “in” you, that for which I have no ready vocabulary, is a relationality that is composed neither exclusively of myself nor you, but is to be conceived as *the tie* by which those terms are differentiated and related» (Butler, 2006: 22).

No obstant això, com bé sabem, l'actual crisi sanitària ha dificultat i fins i tot impedit que visquem la pèrdua com l'experiència comunitària que és. Als enterraments acomiadem de manera col·lectiva i afectiva el nostre contacte amb el cos de la persona estimada; és el tret de sortida que ens permet iniciar el procés de dol, i generalment l'engeguem acompanyades del contacte reconfortant de les que segueixen vives. Totes aquestes apreciacions poden rastrejar-se en alguns dels textos més fonamentals en l'àmbit de l'antropologia religiosa de vessant sociològic estudiada des de principis del segle XX. Per citar només alguna d'aquestes obres llunyanes, mencionarem que a *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (*Las formas elementales de la vida religiosa*, 1912) Émile Durkheim ja interpretava el ritual del dol com un terreny pensat socialment per a l'enfortiment i la consolidació de la comunitat (Durkheim, 2014: 607-611)⁹. A causa de la pandèmia, però, aquest ritual comunitari s'ha vist dolorosament coartat: des d'enterraments sense vetlla fins a restriccions d'aforament i distància a les sales de vetlla —tot han estat mesures que han modificat profundament les nostres pèrdues. D'aquesta manera, quina estratègia de supervivència podem trobar per a seguir afrontant la vulnerabilitat dels processos de dol des de la seva potència?

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

2.2. «Viure-Juntes» al teatre

Alertada per la impossibilitat de llegir les arts de l'acció a través de l'estètica tradicional, Erika Fischer-Lichte va desenvolupar tota una sèrie de noves teories funcionals que varen quedar recollides a la seva obra *Ästhetik des Performativen* (*Estética de lo performativo*, 2004). L'autora pren com a referència el gir performatiu que artistes i estudioses observaren en les arts des dels anys seixanta, i afirma que, en efecte, les fronteres entre arts visuals, música, literatura o teatre havien començat a difuminar-se perquè «[e]n lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores» (Fischer-Lichte, 2017: 45)¹⁰. Tal com assenyalava també Butler en les seves teories al voltant de la performativitat¹¹, en un acte

⁹ En les citacions de Durkheim, em remeto a la traducció al castellà d'Ana Martínez Arancón publicada per l'editorial Alianza (2014); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

¹⁰ En les citacions de Fischer-Lichte, reproduïxo la traducció al castellà de Diana González Martín i David Martínez Perucha publicada per l'editorial Abada (2017); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

¹¹ De fet, Judith Butler és una de les autores que Fischer-Lichte reprèn per a desenvolupar el concepte de «performativitat», juntament amb el lingüista J. L. Austin.

fenomenològic com el que descriu Fischer-Lichte l'estatus material de les coses no respon de manera referencial al seu estatus sígnic, sinó que aspira a adquirir un significat propi derivat del mateix acte. És un significat, de nou, que es construeix des de la relació, en aquest cas entre els dos elements constituents de qualsevol realització escènica: les intèrprets i les espectadores.

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

Precisament, la segona pensadora que mencionàvem, l'estatunidenca Jill Dolan, és una altra autora que ha plasmat en les seves obres aquesta possibilitat de transformació que brinden les arts performatives. Al seu llibre *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (2005), Dolan també exposa que les arts de l'acció ens proveeixen d'un espai «where people come together, embodied and passionate, to share experiences of meaning making and imagination that can describe or capture fleeting intimations of a better world» (Dolan, 2005: 2). La pensadora argumenta que algunes peces (aquelles que ella anomena «utopian performatives») posen en marxa el «bucle de retroalimentació» de què parlava Fischer-Lichte, tot generant una comunitat temporal entre les actrius i l'audiència (2005: 10). Efectivament, segons Dolan, és precisament la caducitat del «Viure-Juntes» en una realització escènica el que la fa més efectiva, el que li confereix aquesta capacitat transformadora, i el que pot arribar a convertir-la en un «assaig afectiu per a la revolució» (2005: 7-8)¹². Entenent l'acte performatiu d'aquesta manera, doncs, la proposta des de la qual treballarem a partir del corpus d'obres que hem reunit serà la possibilitat de pensar la sala de teatre com una sala de vetlla momentània, i les representacions de què parlarem com assajos afectius dels nostres processos de dol.

2.2.1. El teatre com a sala de vetlla

A fi d'acabar de perfilar un marc teòric des d'on sustentar la nostra proposta, ens remetrem de nou a la pensadora amb què iniciàvem aquest mateix apartat. En la mateixa sessió de l'Escola de Pensament del Teatre Lliure que esmentàvem, Marina Garcés també referencià una circumstància clau pel desenvolupament dels nostres arguments. Sobretot en el context de situacions com la que hem travessat aquest últim any, la filòsofa catalana atorgà a la sala de teatre la condició de «no-lloc», això és, un indret amb la capacitat de convertir-se en un lloc altre, un espai des d'on esdevenir alguna cosa que no només es deixi representar (Garcés, 2021). Servint-se del ja clàssic

¹² L'autora pren el concepte «affective rehearsals for revolution» d'Augusto Boal, que a *Theatre of the Oppressed* (1975) encunyà el terme «rehearsal for revolution».

concepte brechtian d'«estranyament»¹³, Garcés postulà que les arts escèniques no només constitueixen una plataforma on representar allò que ja ens és conegut, sinó també un espai on unes potències que li són pròpies també ens permeten estranyar allò que som i obrir altres coordenades per pensar-ho des d'altres prismes (Garcés, 2021).

En el cas del nostre estudi, aquestes noves coordenades remetrien al que amb Butler hem identificat com una mostra absoluta de la vulnerabilitat que ens conforma: el dol. Com bé apuntà l'actriu i dramaturga Lara Díez en la mateixa sessió que referenciem, hem viscut un moment marcat per l'excepcionalitat del no-contacte amb les persones que morien; com si es tractés de desapareguts de guerra, la impossibilitat de retrobar els cossos d'aquelles que marxaven feia encara més difícil l'inici del ritual de presa de consciència (Díez citada a Garcés, 2021). D'aquesta manera, en un moment de pèrdues intenses, el «no-lloc» teatral podria constituir la possibilitat d'un indret des d'on seguir vivint aquest procés amb un reforç col·lectiu; la sala de teatre, com a lloc que a més Vivim-Juntes, podria arribar a esdevenir una sala de vetlla transitòria.

Abans de la pandèmia, altres autores com la doctora en Història i Arts Alejandra Toro ja havien explorat algunes estratègies per a iniciar processos de dol en situacions de conflicte o circumstàncies greument excepcionals. En concret, Toro parlava d'una art performativa com la dansa com a recurs des d'on crear un *cos nou* que pogués arribar a substituir simbòlicament els cossos de les víctimes primeres:

«El cuerpo artístico que se sustituye al cuerpo humano. Esto es, la creación de una nueva presencia, metafórica, claro está, simbólica, llevada a cabo a través del lenguaje propio del arte, a través de rituales. El cuerpo se vuelve entonces productor de significados en la trama social. Se vuelve un cuerpo vivido y nuevamente visible, aunque sea a través de la fantasmagórica evocación de la obra de arte, con su intensa fuerza de evocación» (Toro, 2017: 17-18).

En aquest sentit, Toro apel·lava directament a la corporalitat de les intèrprets com pròpiament un espai d'evocació, com un canal transmissor de significats en escena. A partir de les obres que analitzarem, entendrem que per tal que es doni a la sala de teatre el que ens descriu la historiadora serà imprescindible que les peces parteixin d'una estratègia comuna: el que Fischer-Lichte anomenà «processos de corporització» (2017: 159). A grans trets, i des d'una perspectiva completament tradicional, podem entendre una realització escènica com un temps i un espai que comparteixen unes «actants» i unes «espectadores». Donada aquesta avinentesa, pressuposem (sobretot dins de la tradició pròpiament teatral) que les actrius en escena *encarnen* uns personatges, això és, que durant el temps de la representació aquella intèrpret és Antígona,

¹³ El dramaturg alemany Bertolt Brecht advocà per una dimensió política i pedagògica del teatre basada en el que anomenà el «*Verfremdungseffekt*» o «*V-effekt*», traduït al castellà com «efecto de extrañamiento» o «efecto de distanciamiento». El que proposava Brecht, doncs, era un allunyament de tot procediment il·lusionista per tal de mostrar a les espectadores uns fets «en toda su dimensión sorprendente y extraña» (Brecht, 2015: 22), quelcom que aconseguiria un efecte de distanciament crític en les mateixes: «Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso en desacuerdo tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación» (Brecht, 2015: 22). En les citacions de Brecht, reproduïxo la traducció al castellà de Genoveva Dieterich publicada per Alba Editorial (2015); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

Hamlet, Maria Estuard, Don Juan, Segismundo, Bernarda Alba, Vladimir i Estragon, etc. Tanmateix, Fischer-Lichte adverteix que tot un seguit d'obres performatives del segle XX (sobretot aquelles fetes a partir de la dècada dels seixanta) no poden ser estudiades a través d'aquesta correspondència entre actriu-personatge (2017: 165-169). Efectivament, en aquest tipus de peces, el cos de les actrius ja no té una categoria signífica, sinó que la seva corporalitat en escena es veu reduïda primordialment al seu estatus material. És així com l'autora redefineix el concepte alemany de «*Verkörperung*» (traduït habitualment com «encarnació») i l'entén com un «procés de corporització»: «Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él» (Fischer-Lichte, 2017: 172).

D'aquesta forma, si com hem entès amb Fischer-Lichte i Jill Dolan el que vivim a la sala de teatre és una experiència intercorporal, els cossos de les intèrprets poden esdevenir veritables canals a través dels quals vehicular els processos de dol i tot el que comporten. Altrament, la qualitat d'«esdeveniment» de què gaudeix qualsevol representació performativa la converteix irremeiablement en una circumstància única, fet que ens obligarà a basar la nostra anàlisi en un estudi exhaustiu del flux de situacions que es donin en les realitzacions de cadascuna de les peces. Hem de tenir present, però, que la temporalitat alterada que pot caracteritzar un procés de dol fa que el dolor no es prolongui de manera lineal o que desaparegui eventualment un cop creiem que «hem recorregut tot el camí». De la mateixa manera, doncs, hem d'entendre que una realització escènica per si sola no pot funcionar com un analgèsic definitiu, ja que la potència i la limitació de l'acte performatiu és precisament la seva caducitat. No obstant això, hem de reparar en el fet que una representació performativa s'acostuma a executar més d'una vegada, així que, sobretot de cara a les intèrprets, serà clau poder imaginar l'efecte que en elles pot tenir l'acció de travessar aquests processos en escena en diverses ocasions.

Així doncs, el criteri que hem seguit per la tria d'obres ha estat el de la possibilitat de rastrejar una concepció de l'acte performatiu com el que hem descrit fins ara. Així, a partir de particularitats distintes que haurem d'atendre, el corpus d'obres que estudiarem tot seguit desplegarà els recursos essencials per fer de la sala de teatre un espai on s'aplegui una comunitat funcional, tot demostrant com les arts vives estrenades enguany al nostre context nacional han buscat les cures necessàries en la pèrdua i en la dificultat o impossibilitat d'engegar els processos de dol.

3. NOLI ME TANGERE: EL TEATRE COM A ACTE RITUAL

Comencem el nostre estudi amb una peça que ens remet a la urgència d'atendre tota una sèrie de dols que hagueren d'encetar-se d'una forma totalment atípica. En efecte, en el context barceloní des d'on escrivim aquest estudi, les sales de teatre no varen «fer com si res» els mesos posteriors al confinament, sinó que varen fer-se càrrec de la situació i varen adaptar les seves programacions a l'inici de la temporada. El mateix Teatre Nacional de Catalunya iniciava l'octubre del 2020 amb *Decameró*, una peça que evocava les obres homònimes de Boccaccio i Pasolini a partir de deu monòlegs contemporanis¹⁴. Tanmateix, d'acord amb les idees que hem resseguit fins al moment, un dels casos més significatius és el del Teatre Lliure, el qual programà la peça *Noli me tangere (no em toquis)* els propassats 25, 26 i 27 de setembre del 2020. L'obra, creada pel cantautor Niño de Elche amb la col·laboració de quatre dramaturgues (Marc Artigau, Clàudia Cedó, Albert Lladó i Victoria Szpunberg), portà a escena una mena de missa laica que tenia com a objectiu reivindicar el caràcter de ritual col·lectiu i simbòlic que tenen les arts vives i abordar un temps marcat per la incertesa, la malaltia, la mort i la suspensió de drets.

Certament, la posada en valor del teatre com a realització escènica i no només com a text literari és quelcom que podem rastrejar des dels inicis del segle XX. A fi de marcar unes bases per l'estètica d'allò performatiu, Fischer-Lichte remarca la important tasca dels anomenats ritualistes de Cambridge, i en concret de Jane Ellen Harrison, que el 1912 a *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* va establir una relació genealògica directa entre el ritual i el teatre grec (Fischer-Lichte, 2017: 63-64). Més endavant, l'autora cita Max Herrmann, teòric alemany que intentà afixar més minuciosament aquesta genealogia i fonamentà la seva raó de ser en la relació que s'estableix necessàriament entre les actrius i les espectadores: «El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social —un juego de todos para todos—. Un juego en el que todos participan —protagonistas y espectadores—. [...] En el teatro siempre se da una comunidad social»¹⁵.

Sens dubte, és aquest sentit ritual i comunitari que hem estat resseguint el que apel·la la peça del Lliure. El mateix inici de l'obra ja estableix un caràcter marcadament litúrgic: sis intèrprets es disposen a banda i banda de l'escenari; darrere d'unes taules i uns micròfons, reciten en veu alta els textos escrits per les dramaturgues que esmentàvem (fig. 1). Es tracta de fragments breus que posen de manifest la visió crítica de les autores sobre la pandèmia i les seves conseqüències,

¹⁴ L'obra *Decamerone* fou escrita per Boccaccio en el context de la pesta que assolà Florència el 1348. En ella recull un centenar de contes que deu joves que escapen de la ciutat per fugir de l'epidèmia es narren entre si en el transcurs de deu dies. El 1971, el director italià Pier Paolo Pasolini rodà el film *Il Decamerone*, tot adaptant aquest clàssic de la literatura universal a la gran pantalla. Així doncs, la peça que inaugurà la temporada del Teatre Nacional de Catalunya perseguia l'esperit decameronià de refugi per tal de no deixar-se endur per un present desconcertant. Podeu veure'n el *teaser* al següent enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=LdWwB3Zsfcw&t=27s> (Teatre Nacional de Catalunya, 2020).

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

però, per a l'anàlisi que ens ocupa, és encara més interessant la forma amb què aquests textos s'enuncien. Destaquem, per exemple, la «pregària de benvinguda» que comencen llegint les actrius:

«Pregària de benvinguda.

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

Feliços, feliços.

Feliços els humils, perquè no ens faran nosa.

Feliços, feliços.

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

Feliços, feliços.

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

Feliços, feliços.

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

Feliços, feliços.

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

Feliços, molt feliços [...]»¹⁶.

Com podem comprovar, aquest primer text pren com a referència les benaurances pronunciades per Jesucrist al conegut Sermó de la muntanya, recollit, al seu torn, a l'Evangeli segons Mateu (Mt 5:3-12). Amb tot, l'al·lusió a les fonts cristianes va més enllà, i és que, efectivament, la manera en què la pregària és llegida emula la solemnitat pròpia d'una cerimònia religiosa: cada enunciat és pronunciat per una de les intèrprets, mentre que les altres responen amb una fórmula molt curta per tal de mostrar el seu assentiment. Així doncs, jugant amb un to pla i monòton i amb les repeticions pròpies dels oficis religiosos pensades per a incloure-hi els fidels de l'audiència, el text teatral de la peça esdevé una pregària col·lectiva.

Tanmateix, la representació pren una deriva encara més interessant en la segona part. Un cop el cor d'actrius ha pronunciat aquestes petites dramatúrgies, entra en escena el que serà l'oficiant d'aquesta missa laica: el *cantaor* experimental Francisco Contreras, conegut artísticament per Niño de Elche. L'intèrpret ocupa una posició central a l'escenari, entre el cor d'actrius, i se situa darrere un micròfon de peu com fan les figures que oficien la litúrgia des de les escales de l'altar, per exemple (fig. 2). Certament, el Niño de Elche manté el to solemne de la celebració i comença a recitar uns versos del poeta Ernesto Cardenal:

«Las personas son palabras.

Y así uno no es si no es diálogo.

Y así pues todo uno es dos

o no es.

Toda persona es para otra persona.

¡Yo no soy yo sino tú eres yo!

¹⁶ Donat que no es tracta d'un text publicat, agraeixo a l'Arxiu del Teatre Lliure haver-me facilitat la gravació de la peça per poder disposar-ne.

Uno es el yo de un tú
o no es nada.
¡Yo no soy sino tú o si no no soy!
Soy Sí. Soy Sí a un tú, a un tú para mí,
a un tú para mí [...].
(La persona sola no existe.)»
(Cardenal, 1989: 32).

A banda de ser un text revelador en el seu contingut, es tracta d'uns versos que l'oficiant pronunciarà diverses vegades com si es tractés d'una pregària acompanyada, a més, de les fórmules repetitives que enuncien els membres del cor. Aquest cop, però, a mesura que les intèrprets repeteixen les mateixes línies, el que diuen es torna més confús perquè s'encavalquen unes veus amb les altres; és així com les paraules i el seu sentit acaben diluint-se, i el més rellevant és l'atmosfera sonora que generen les actrius. Precisament, quan les intèrprets deixen de recitar aquests versos, inicien un aplaudiment conjunt: les sis actrius i el *cantaor* aplaudeixen durant un temps força dilatat que al final no és omplert més que pel so de picar de mans. Si bé és quelcom que es dona al llarg de tota la representació, el bucle de retroalimentació que mencionava Fischer-Lichte és primordial per a parlar d'aquests moments desproveïts de referències pròpiament lingüístiques: és una escena pensada per a neguitejar el públic? És una al·lusió al gest col·lectiu que fèiem des de les nostres terrasses i balcons a les vuit del vespre? Tot plegat no serien més que interpretacions que no tindrien sentit més enllà de la qualitat de l'obra com a esdeveniment, com *aquí i ara* entre actrius i espectadores, i no com a producte.

Quan finalitzen els aplaudiments, les intèrprets tornen a amalgamar les veus, i, en lloc d'expressar quelcom amb coherència, no es genera més que un altre brunzit embolcallador. Finalment, però, una de les veus sobresurt per sobre de les altres: la de l'oficiant de la cerimònia. Repeteix cada cop més fort la frase següent: «¡La transparencia, Dios, la transparencia!». L'entona una vegada darrere l'altra fins a l'extenuació, fins que no fa més que ganyotes amb el rostre i emet sons guturals (fig. 3).

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

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

En aquesta peça, el Niño de Elche explora les possibilitats d'aquesta sonoritat esquinçadora amb la seva veu, pràcticament com si es tractés d'una ploranera. Certament, en la seva aproximació a la iconografia antiga i medieval de la ploranera, l'historiador de l'art Alfredo Erias Martínez ja advertia que les arrels etimològiques de la paraula castellana «*plañidera*» es remuntaven al verb llatí «*planguere*», en el qual s'han registrat els significats següents: «ferir-se, colpejar-se el pit, gemegar, plànyer o plorar aparatosament» (Erias Martínez, 2019: 187). Una ploramorts, doncs, era una dona que acomplia la funció de visibilitzar i corporitzar el dolor, d'entonar un lament que dignifiqués les difuntes. A més, Erias Martínez distingia dos tipus de ploraneres: aquelles que romanien al terreny sagrat dels déus i les ploraneres terrenals o ploraneres d'ofici, és a dir, una mena d'actrius especialitzades en el plor i altres manifestacions de dolor que eren contractades per a acomiadar el mort i purgar el dol de la comunitat (2019: 188-189). Així doncs, com si es tractés d'una ploracossos d'ofici amb l'objectiu de posar en valor les nostres pèrdues, el *cantaor* esdevé un canal físic al centre de l'escenari a través del qual pot expiar-se el dolor causat per la pandèmia.

Ja cap al final de la representació, l'intèrpret entona la frase següent: «¡Que nadie se arrime a mi cama!» Aquest advertiment, que ell pronuncia com un lament, posa de manifest la soledat a què han estat abocats els malalts. A més, és un crit que podem posar en relació amb el mateix títol de l'obra, «*Noli me tangere*» o «*No em toquis*», que són les paraules que Jesucrist digué a Maria Magdalena després de la resurrecció (Jo. 20:17), i que prenen un significat punyent en un temps marcat per una distància social que ens separa també com a públic assegut al pati de butaques.

En definitiva, es tracta d'una peça teatral que sobrepassa la seva qualitat de relat ficcional i juga i apel·la l'*aquí i ara*, el «Viure-Juntes» a la sala de teatre. Tot i que no és una sala de vetlla com a tal, gràcies al flux de situacions que hem descrit es genera un vincle entre les espectadores i les actrius que és utilitzat per a dur a terme una tasca de dol, tant per les morts que la pandèmia ha causat com per la pèrdua de contacte físic, de drets o dels mateixos espais culturals. Certament, com ja hem esbossat, *Noli me tangere (no em toquis)* és una obra que fa especial èmfasi en el caràcter ritual de les arts escèniques; intèrprets i espectadores esdevenen cosubjectes d'una *missa defunctorum* que no té cap altre objectiu que el de generar una comunitat momentània que pugui sortir enfortida de la sala de teatre.

4. THE TOUCHING COMMUNITY: EL RECORD A TRAVÉS DEL TACTE

Ja hem tingut ocasió de començar a apuntar alguns dels punts de contacte entre l'esclat de la pandèmia del VIH/sida i el de la COVID-19 al marc teòric del nostre estudi. Certament, sobretot en els primers estadis de l'epidèmia del VIH/sida, la desinformació generalitzada feu que l'adopció d'una postura bel·ligerant contra el virus fos pràcticament immediata. Amb tot, com bé ens adverteix Toni R. Juncosa, cal assenyalar una diferència substancial entre ambdós contextos. En la situació actual, és evident que l'enemic és només un i és comú per a tothom: el virus; en canvi, les circumstàncies en què es produí l'esclat de l'epidèmia de VIH/sida varen fer que l'enemic a combatre no s'entengués com quelcom únic i compartit (Juncosa, 2020).

El fet que moltes de les persones que començaren a mostrar els símptomes causats per la síndrome de la immunodeficiència adquirida durant els primers mesos del 1981 fossin homes identificats com a gais féu que l'estigmatització fos senzilla, donat que es tractava d'un col·lectiu ja marcat per unes fòbies i uns mites precedents, com ens diu Juncosa (2020). És per aquest motiu que, fins a l'encunyació dels termes «sida» i «VIH», la malaltia rebé apel·latius com «càncer gai» o «GRID (Gay-Related Immune Deficiency)». Cap el 1983, foren un total de quatre col·lectius els que passaren a conformar la denominada «malaltia de les 4H», doncs els altres grups de risc que s'havien identificat amb la malaltia a banda de la comunitat homosexual havien estat els heroïnòmans, els hemofílics i els haitians (Aliaga, 2011: 23). Com diem, era senzill delimitar un bàndol separat en una lluita que realment també era compartida, ja que aquest estava format per col·lectius fàcilment identificables amb pràctiques «irresponsables» i «reproables» com el consum de drogues intravenoses o les pràctiques sexuals antinormatives (Sontag, 1996: 112). Per altra banda, l'estigma era encara més punyent a causa dels símptomes visibles que podia provocar el contagi, com ara l'anomenat sarcoma de Kaposi. Que algunes de les conseqüències del VIH/sida es manifestessin directament a la pell de les malaltes va fer que en la primera etapa de l'epidèmia, quan encara se'n desconeixien les vies de transmissió, es cregués que el contagi es produïa a través del contacte o inclús de la suor. És per aquest motiu que sobretot durant els primers anys el tacte va passar a ser un bé preuat (Pérez Galí, 2018b: 18), tal com també ha succeït en el context de pandèmia actual.

Un cop exposat tot això, podríem afirmar fàcilment que una de les conseqüències de la pandèmia del VIH/sida —igual que, fins a cert punt, de la pandèmia de coronavirus— fou l'aixecament de barreres de protecció a fi de conservar la nostra immunitat, com bé dèiem amb Esposito. Tanmateix, hi hagué alguns autors que postularen precisament el contrari, és a dir, que veieren en el context derivat del VIH/sida una oportunitat per aprendre a viure sense barreres. Estem parlant d'autors com Jon Greenberg, el qual reflexionà al voltant de la pèrdua d'immunodeficiència que provocava el VIH i la pensà pròpiament com una oportunitat per a acceptar, explorar i inclús sanar la vulnerabilitat de «Viure-Juntes». En la seva convivència amb la síndrome, l'activista parla d'una presa de consciència de la vulnerabilitat pròpia, ja que la convivència amb el virus, aquell *altre* intrús en el cos del malalt, hi provoca modificacions imprevistes (Greenberg, 1992: 222).

Al cap i a la fi, el que proposa Greenberg és aprehendre el cos com l'òrgan vulnerable que és, i aquest és justament el punt de partida de la peça que ens ocupa. Entre el 2015 i el 2018, el coreògraf i ballarí barceloní Aimar Pérez Galí duqué a terme una investigació sobre l'impacte que tingué l'epidèmia del VIH/sida en el context de la dansa a Espanya i alguns països de Llatinoamèrica. Malgrat que es tractava d'un context que ell no va viure en primera persona, el ballarí va voler indagar en una situació que no el deixava de tocar de prop, puix que el món de la dansa va ser un dels àmbits fortament sacsejats per l'epidèmia:

«¿Cómo honrar los cuerpos que han muerto (y siguen muriendo) encarnando el relato oficial que aún titulamos “epidemia del sida”?, ¿cómo dirigirse a aquellos cuerpos que existen ya solo como memoria de otros cuerpos? ¿cómo librarse de las narrativas clínicas impuestas y tratar diirectamente con los relieves vitales de la carne? ¿cómo demostrar amor hacia aquellas personas que ya no están y de las que no conocemos nada, ni siquiera su nombre, ni siquiera la mínima referencia de su existencia? En definitiva, ¿cómo honrar el cuerpo de los muertos?» (Conde-Salazar, 2018: 7).

Aquest és el text que obre l'*avant-propos* del llibre de Pérez Galí *Lo tocante* (2018), i és que podríem dir que el seu projecte d'investigació va acabar sent plasmat en dues parts. En el seu periple, el coreògraf va conèixer supervivents i altres companys que li explicaren tant relats propis com el relat d'aquells ballarins que el VIH/sida s'endugué. Per recopilar totes aquestes històries, Aimar Pérez escrigué cartes a tots els ballarins que moriren, i aquest, juntament amb altres escrits, és el testimoni que queda recollit al llibre *Lo tocante* (text 1). Per altra banda, Pérez Galí també creà la peça *The Touching Community* (2016), un testimoni, en aquest cas, passat per la pell de cinc ballarins de diferents generacions. Sigui com sigui, podem veure que l'estratègia del coreògraf és en ambdós casos la mateixa:

«[M]e resistía a abordarlo desde la ficción o mistificación romántica de esa época. Para mostrar esas ideas y recuerdos desde un plano más cercano a lo real —a lo físico— fue imprescindible pasarlo por la piel y poner nuestros cuerpos al servicio de la memoria» (Pérez Galí, 2018b: 23).

L'estratègia d'Aimar Pérez és, efectivament, posar el seu propi cos en aquest exercici de memòria; «*encuerpar*», com diu ell, els cossos d'aquells ballarins que deixaren de ballar massa aviat (2018: 22). Aquesta idea del coreògraf estableix un pont directe amb el concepte de «corporització» que havíem definit a través de Fischer-Lichte, ja que la finalitat de l'interpret no és la d'encarnar cap personatge concret. En el cas de *The Touching Community*, l'acció de «corporitzar» els cossos que precediren als ballarins en escena i que ja no hi són és entesa com una manera d'arribar a copsar una comunitat que es va fer forta en moments de debilitat i que necessita més que mai el tacte i el contacte com a eines de supervivència (Pérez Galí, 2018b: 18-19, 22).

Per a dur a terme aquesta estratègia a *The Touching Community*, la part escènica del seu projecte que més ens apel·la per la nostra anàlisi, el coreògraf va basar-se en els fonaments del Contact Improvisation, una tècnica de dansa que començà a desenvolupar el ballarí nord-americà Steve Paxton juntament amb alguns estudiants de la Universitat d'Oberlin (Ohio) a partir del 1972. Paxton va presentar un projecte conjunt en què treballava amb la qualitat reflexiva del tacte, així

com amb nocions cinètiques poc ortodoxes per la dansa tradicional com la caiguda, el rodolar o la col·lisió (Pérez Galí, 2018b: 17). En definitiva, el que buscava el treball del coreògraf estatunidenc era trencar la individualització i la verticalitat pròpia del ballarí clàssic i modern; basat plenament en una dansa desenvolupada a través del contacte físic amb una altra persona, el Contact Improvisation feia caure «la inmunidad del bailarín para producir una comunidad con el otro u otros. Una comunidad que se mueve por el tacto, una comunidad que toca y es tocada» (Pérez Galí, 2018b: 18). Certament, Paxton, igual que hem pogut intuir amb el mateix Aimar Pérez, partia en la seva recerca d'un òrgan tan essencial com la pell, entenent-la com la millor font per a rebre informació d'allò que li és exterior. De fet, el ballarí arriba a afirmar:

«[S]i pudiéramos apagar la piel la apreciaríamos mucho más. Pero la piel funciona a menudo con el piloto automático. Una mente consciente está alerta si aparecen estímulos inusuales en la superficie del cuerpo. Pero la mayor parte del tiempo no siento el tacto de la ropa o el peso en una silla. De todos modos, me doy cuenta de que en el CI dependo de mi piel y me fío de su información para protegerme, avisarme y devolverme la información a la que estoy respondiendo» (Paxton citat a Pérez Galí, 2018b: 19).

Tal com dèiem amb Butler, i com bé ens assenyala Sara Baila, la pell és una frontera que ens exposa a les altres o bé a allò altre i ens en protegeix, però també, en tant que espai liminar, és un punt de trobada (o inclús d'interjecció, si ho diem amb Merleau-Ponty) amb el món (Baila, 2021: 178). Aquesta, al capdavant, és la premissa de què parteixen els cinc ballarins de *The Touching Community*: Jesús Bravo, Jaime Conde-Salazar, Óscar Dasí, Daniel Méndez i Aimar Pérez Galí¹⁷. En un passi previ que realitzaren el 2019 per a la representació de la peça a la Capella del MACBA, els ballarins segueren abans d'iniciar l'actuació per repassar les bases en què fonamentarien el seu exercici. Efectivament, varen fer molt èmfasi en la importància de no comportar-se com a ballarins verticals i immunes, i es proposaven dur a terme una pràctica totalment democràtica que es basés en la plena confiança en l'altre. Per poder fer-ho, els intèrprets havien d'estar receptius en tot moment, des d'una escolta màxima que els permetés deixar-se afectar i modificar en qualsevol instant¹⁸.

És així com la peça, tot i que no té cap partitura que la faci idèntica en les seves representacions, s'inicia amb l'entrada d'un sol ballarí a escena, el qual, per exemple, ja comença a explorar el tacte de la seva pell contra el tatami blau sobre el qual es desenvoluparà la resta de la pràctica. La idea de base serà, en efecte, «escoltar» la informació que els doni el tacte, tenir-ne una atenció activa, com deia Paxton. A mesura que entrin un a un la resta de ballarins, aquesta interacció tàctil es produirà entre ells mateixos, ja sigui en parelles, grups de tres, quatre o inclús tots alhora (fig. 4). No hi ha cap moviment predeterminat, ni cap pretensió estètica en els gestos;

¹⁷ Tret de la primera representació de la peça el 2016 al Mercat de les Flors de Barcelona, en què encara no hi havia Daniel Méndez, la resta de posades en escena de l'obra s'han fet amb aquests cinc intèrprets.

¹⁸ Pot ser-nos útil pensar aquesta «escolta» del cos amb Jean-Luc Nancy: «Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí como hacia mí: estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro» (Nancy, 2007: 33). En les citacions de Nancy, reproduïxo la traducció al castellà d'Horacio Pons publicada per Amorrortu Editores (2007); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

de forma relaxada però atenta, els intèrprets no es concentren més que en les lleis físiques de les seves masses, com el momentum, la inèrcia, la gravetat o la fricció¹⁹. D'aquesta manera, veiem uns cossos que s'entrellacen, que s'estiren, que s'acaricien, que es freguen, que se sostenen. Abunden, per exemple, els moments en què els ballarins treballen des del terra, un recurs que els permet practicar una major horitzontalitat entre ells i trobar més superfícies de contacte a la vegada; mans, galtes, genolls, llavis, peus — tot és pell, és a dir, tot és una superfície porosa que, com a tal, és receptiva i commutable. En aquest sentit, és important que no ens oblidem d'assenyalar la funció d'una altra «dermis» receptora: la mirada. Si bé els ballarins tanquen els ulls al llarg de l'exercici en algunes ocasions, en moltes altres els mantenen oberts per observar al seu voltant o mirar-se entre si. En un text més recent, *Cuadernos sobre el tocar* (2019)²⁰, els mateixos Aimar Pérez Galí i Jaime Conde Salazar ens expliquen que en pràctiques d'escolta corporal com ho pot ser el Contact Improvisation pot arribar a ser decisiva la col·laboració entre la pell i els ulls (Pérez Galí i Conde-Salazar, 2019), puix la mirada també és un canal de comunicació a través del qual podem obtenir informació del nostre entorn, o, en el cas concret dels intèrprets de *The Touching Community*, pot funcionar com un recurs més per articular el tacte compartit (fig. 5).

Sigui com sigui, a cada representació de la peça les figures i les coreografies canviaran, no seran exactament les mateixes en totes les ocasions, perquè l'objectiu no és «to achieve results, but rather, to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy» (Paxton, 1979: 26). Amb tot, després d'assistir a diverses posades en escena de *The Touching Community*, podem adonar-nos que hi ha una estratègia que els ballarins exploren reiteradament i amb especial atenció: el sostenir (fig. 6). Tal com hem exposat, un dels eixos que marca l'exploració cinètica del Contact Improvisation és la força de gravetat. Deixar-se vèncer per aquesta força de gravetat comporta necessàriament una caiguda; si no ens sostenim a nosaltres mateixes i ens deixem anar, la nostra massa corporal ha de ser sostinguda per una altra matèria, sigui el terra o, com es donaria en el cas que comentem, pel cos d'una altra persona. El gest de sostenir, doncs, implica per una banda que un dels intèrprets perdi el control sobre si mateix, sobre el pes del seu cos, de manera que resta completament vulnerable en mans del ballarí que el sostindrà; per altra banda, per tant, a aquest intèrpret que rep el pes a sostenir li és traspasada una responsabilitat, i gràcies a l'atenció i a la cura en què es basa la pràctica del Contact Improvisation pot fer-ne una reflexió conscient, d'aquesta responsabilitat cap a l'altre.

Més enllà de la mateixa experiència dels ballarins, nosaltres ens tornarem a remetre als possibles lectures que poden sorgir cap a aquest gest des del bucle de retroalimentació entre intèrprets i públic. Sense abandonar la tecnologia del sostenir desplegada a la peça, podem referir que algunes de les figures que acabaven resultant d'aquesta estratègia coincidien feliçment amb una coreografia ben comuna dins de la Història de l'Art occidental: el Descendiment de Crist (fig. 7 i 8). Que aquesta pugui ser una possible «lectura iconogràfica»

¹⁹ A fi d'obtenir una idea més clara d'aquestes nocions, vegeu el *teaser* de la peça: <https://vimeo.com/387495678> (Pérez Galí, 2020).

²⁰ Es tracta d'un conjunt de fascicles en què Pérez Galí i Conde-Salazar procuren una síntesi d'apreciacions al voltant de la pràctica del Contact Improvisation. La publicació d'aquests quaderns nasqué dels intents d'ambdós ballarins de vehicular un projecte amb la col·laboració del centre d'art La Panera i Hospital Arnau de Vilanova de Lleida per a intervindre en el Servei d'Oncologia Radioteràpica del mateix centre.

d'aquestes figures no és casualitat. En les seves visites guiades a l'exposició permanent del MNAC²¹, una de les noves lectures que el doctor Víctor Ramírez Tur proposà de la col·lecció fou precisament la d'una genealogia del sostenir dins de la iconografia cristiana. A propòsit de l'obra del segle XIII *Crist del Davallament de Santa Maria de Taüll* (fig. 9), Ramírez Tur feia èmfasi en la similitud que pot existir entre un gest com el que Josep d'Arimatea fa en aferrar el cos de Jesucrist amb el gest que podem fer davant d'una persona malalta, davant d'un cos vulnerable que necessita suport i acompanyament (Ramírez Tur, 2019b).

Certament, i com bé dictaminà el mateix investigador, les estratègies vinculades a aquesta idea del sostenir han acabat sent força recurrents en l'art físic que tracta les vivències lligades al VIH/sida. Sens dubte, *The Touching Community* n'és un clar exemple, però, al seu torn, es tracta d'una obra molt deutora — i així ho especifica Pérez Galí, (2018b: 20-21) — de la que fou l'acció artística clau per a la visibilització de la problemàtica del VIH/sida a l'Estat espanyol: *Carrying, una acción en el sida* de l'artista cordovès Pepe Espaliú. La proposta es dugué a terme el 1992, primerament a San Sebastián (26 de setembre) i segonament a Madrid (1 de desembre) i consistí en una cadena humana formada per parelles de persones que anaven carretejant el cos d'una persona malalta de sida, que no era cap altra que el mateix Espaliú (fig. 10):

«*Carrying* significa literalment 'transportant', transportat un pes i una càrrega, però de forma compartida, mostrant la necessitat de l'altre. En l'acció, un malalt de sida és traslladat per un recorregut preestablert, per parelles de persones que voluntàriament suporten el pes de la malaltia, per evidenciar que es tracta d'un problema de tots, a compartir per tots. *Carrying*: sostenir, transportar o aguantar l'insuportable» (Río Almagro, 2006: 51).

En efecte, tal com ens recorda Pérez Galí,

«Espaliú toma el término *carrying* por la práctica voluntaria y gratuita que en EE.UU. se daba al acompañar a enfermos terminales, llevarlos a pasear, estar con ellos en casa, darles de comer, ayudarlos, transportarlos, preocuparse por ellos, al fin y al cabo» (Pérez Galí, 2018b: 20).

Amb tot, seguint les paraules del mateix autor a l'assaig amb què obre *Lo tocante* (Pérez Galí, 2018b: 21-22), amb *The Touching Community* Aimar Pérez aspira a recuperar un sentit de la «càrrega» més específic tot basant-se en les teories de Roberto Esposito:

«El sentido antiguo, y presumiblemente originario, de *communis*, debía ser 'quien comparte una carga (un cargo, un encargo)'. Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que les une, no una 'propiedad', sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un 'más', sino por un 'menos', una falta, un límite que se configura como un gravamen, o

²¹ Sota el títol «Mirades insubmisas: lectures de la col·lecció en clau LGTBI», es tractà d'un total de quatre visites guiades que Ramírez Tur realitzà en motiu del mes de l'orgull LGTBIQA+ del 2019 que tenien com a objectiu principal oferir noves lectures queer d'algunes de les peces de l'exposició permanent del MNAC. A més, les visites es realitzaren amb l'ajuda de diferents col·laboradores, entre les quals es trobaven els mateixos Aimar Pérez Galí i Jaime Conde-Salazar.

incluso una modalidad carencial, para quien está ‘afectado’, a diferencia de aquel que está ‘exento’ o eximido’» (Esposito, 2007: 29-30)²².

Seguint aquestes idees, sostenir, transportar o *carregar* algú és un acte fenomenològic que evidencia la necessitat de l'altra, sobretot en moments d'extrema vulnerabilitat. Realitzant aquest gest, doncs, els intèrprets de *The Touching Community* corporitzen la interdependència que constitueix la nostra existència; amb el seu exercici, els ballarins posen davant dels ulls de les espectadores el que Butler expressa d'una manera molt polida:

«[P]art of what a body is (and this is for the moment an ontological claim) its dependency on other bodies and networks of support [...] the body, despite its clear boundaries, or perhaps precisely by virtue of those very boundaries, is defined by the relations that makes its own life and action possible» (Butler, 2014: 103).

Com hem pogut comprovar, *The Touching Community* fou creada i representada en un context previ a la situació pandèmica actual. No obstant això, es tracta d'una peça que ha estat reprogramada en diverses ocasions, i els mesos posteriors al confinament no han estat cap excepció. Per una banda, l'obra fou represa el 14 i 15 de novembre de l'any passat a La Casa Encendida de Madrid. Podem imaginar-nos que l'exercici de Contact Improvisation que dugueren a terme els intèrprets resultà especialment suggerent a un públic marcat per les restriccions de contacte físic que el virus de la COVID-19 segueix imposant en el nostre *modus vivendi*. Pensant-ho des de les perspectives que estem proposant des del nostre estudi, podríem portar aquesta peça una mica més enllà i entendre gestualitats com la que hem descrit a partir de la idea del sostenir des del contacte físic tan present i necessari a les sales de vetlla, en què sovint el cos afligit i esfondrat d'aquelles que han patit una pèrdua és sostingut per la força de les persones que apareixen per acompanyar amb un mínim d'embranzida un procés de dol que tot just comença. Per altra banda, l'obra fou exposada el 25 de juny al Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid amb motiu de la celebració del mes de l'orgull LGTBIQA+ d'enguany. En aquesta ocasió, la peça tan sols fou projectada en format vídeo sota el títol *Touching Blues*:

«*Touching Blues*, al igual que el resto del proyecto, tiene un propósito conmemorativo: seguimos haciendo esto, seguimos insistiendo porque sigue siendo necesario recordar, escuchar y celebrar los cuerpos de quienes sufrieron y sufren la pandemia del VIH/SIDA. Un *blues* es una canción melancólica y lenta. Y azul sigue siendo el universo cromático de la propuesta. Un azul que aprendimos de Derek Jarman y sus “blue boys”, un azul que, sí, tiene algo de triste pero que, paradójicamente, a la vez, también tiene algo de brillante, festivo y celebratorio.

Hasta este momento, hemos permanecido bien agarrados a lo viviente y a la desaparición inevitable que da naturaleza a la danza porque eso es lo que nos permite relacionarnos directamente con los cuerpos de los muertos y celebrarlos a través de nuestras pieles. Pero ahora, después de todo lo que estamos aprendiendo con esta nueva pandemia, de repente, el video y la

²² En les citacions del llibre *Communitas. Origen y destino de la comunidad* de Roberto Esposito, reproduïu la traducció al castellà de Carlo Rodolfo Molinari Marotto publicada per Amorrortu/editores (2007); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

posibilidad de transformar nuestros cuerpos en una imagen que puede reproducirse, ha cobrado un nuevo sentido» (Conde-Salazar i Pérez Galí, 2021).

D'aquesta manera, la peça de Pérez Galí ara es presenta com un vídeo en càmera fixa que projecta una vista zenital sobre els ballarins que estan sobre el tatami (fig. 11)²³. Es tracta d'una vista de la representació que ningú abans havia pogut gaudir, i, com bé assenyalen els mateixos intèrprets, és «una forma de contemplación que quizás se acerca de una forma sutil a la devoción», i que no fa més que aprofundir en la naturalesa commemorativa del projecte (Conde-Salazar i Pérez Galí, 2021). Per tant, per molt que sigui una representació en què les pells dels ballarins són substituïdes per un munt de píxels, *Touching Blues* no deixa de constituir un exercici de supervivència, perquè ens descobreix noves formes de tocar i ser tocadés si ens sabem com a éssers relacionals²⁴ i, el que potser és encara més important, dota d'un cos *nou* i *visible* a aquelles persones que moren perquè puguin ser plorades i recordades per totes:

«El teatro es una máquina que permite que los muertos adquieran un cuerpo en tránsito. Cuerpos convocados por amor que, de repente, pueden ser tocados. El teatro es la máquina capaz de producir deslizamientos en el tiempo. Aunque sea a través de los señuelos, de cosas que están transitoriamente en lugar de otras. Seremos otros gracias al roce con los otros, con esos que hace aparecer el teatro» (Conde-Salazar, 2018: 13).

²³ A fi de veure una mostra d'aquesta presentació inèdita de la peça, vegeu el *teaser* de *Touching Blues*: <https://vimeo.com/552994953> (Pérez Galí, 2021).

²⁴ Molt significativament, hi ha hagut altres peces realitzades i estrenades en el context de la pandèmia que atendien aquesta urgència de trobar noves formes de tocar-nos, com per exemple la performance *Noli me (con)tangere* de Claudia Faci i Marta Azparren (2020). El propòsit que hi havia darrere d'aquesta peça presentada al 38è Festival de Otoño de Madrid era el d'explorar noves «maniobres hàptiques» que burlessin la prohibició de contacte imposada i ens permetessin apropar-nos les unes a les altres (Azparren i Faci, 2020: 2). Malgrat que en última instància les dues intèrprets acaben tocant-se pell contra pell, gran part de la representació transcorre amb una a cada banda de l'escenari, mostrant altres maneres de tacte que no requereixen contacte físic. Per mencionar-ne només alguna, podem esmentar el monòleg de Claudia Faci en què descriu amb gran detall el contacte íntim que està mantenint amb Marta Azparren però que no arriba a representar en cap moment; d'aquesta manera, és l'audiència qui acaba imaginant i reproduint totes les accions que Faci descriu. Per tal de veure un resum d'altres moments de *Noli me (con)tangere*, vegeu el *teaser* de la performance: <https://vimeo.com/496035093> (Azparren, 2021).

Altrament, també podem fer esment del projecte de La Escocesa *el co-rpus. Protocols alternatius per a la crisi del contacte* (2021) en què un grup d'artistes assessorades per tècniques sanitàries imaginin i redacten solucions que ens permetin seguir mantenint-nos en contacte sense necessitat de servir-se de la recurrent virtualitat. Vegeu el lloc web de la proposta: <https://laescocesa.org/ca/view/el+co-rpus/3258> (La Escocesa, 2021).

5. UNA COSTILLA SOBRE LA MESA: EL SACRIFICI COM A ACTE D'AMOR

La tercera peça de què parlarem en el nostre estudi és *Una costilla sobre la mesa* (2019-2020), de la dramaturga i intèrpret figuerenca Angélica Liddell i la seva companyia Atra Bilis. L'obra en qüestió es tracta en realitat d'un díptic de peces teatrals que Liddell dedicà a la seva mare i al seu pare, morts amb tan sols tres mesos de diferència. La primera part d'aquest díptic, *Una costilla sobre la mesa: Madre*, fou estrenada en territori espanyol el novembre del 2019 pel Temporada Alta a Girona, un festival celebrat a la terra natal de l'artista que afortunadament ha comptat els darrers anys amb la seva assistència, ja que Liddell fa poc acte de presència en els teatres espanyols des del 2014. Segui com sigui, fixant-nos en la cronologia que ens interessa — això és, el context posterior al confinament — l'obra fou reprogramada pel 38è Festival de Otoño de Madrid, el qual tingué lloc el novembre del 2020²⁵. Precisament, aquest festival també hauria d'haver acollit la presentació de la segona part del díptic, *Una costilla sobre la mesa: Padre*, però eventualment tots els passis foren cancel·lats. Finalment, l'obra també consta d'un llibre que fou editat el 2018 amb el mateix títol: *Una costilla sobre la mesa*. Tot i que sovint ha estat definit com un poemari, Liddell combina les formes literàries del vers, el diari personal, l'assaig o l'epístola per, en definitiva, parlar i parlar-se de les malalties terminals que s'endugueren els seus pares (Liddell, 2018).

Tenint en compte el nostre interès per peces entorn al dol que han estat representades en el context de la pandèmia, centrarem la nostra anàlisi en l'obra teatral *Una costilla sobre la mesa: Madre*. En comparació amb les peces que ja hem vist i també amb aquelles que veurem a continuació, *Una costilla sobre la mesa: Madre* posa sobre l'escenari dos dispositius molt característics en el teatre de Liddell. El primer d'ells té a veure amb l'ús particular de la paraula. Fins ara no hem basat el nostre estudi en una anàlisi detallada del guió escrit de cap de les peces, puix que hem dictaminat que una estètica d'allò performatiu ha de fonamentar-se en elements com la copresència, la corporalitat o el flux de situacions en escena. En el cas de Liddell, però, l'atenció en el text serà també necessària, ja que la performativitat del mateix serà un dels punts clau de la peça. Per altra banda, el segon dispositiu desplegat per la dramaturga catalana remet de nou al component ritual i comunitari que defineix les realitzacions escèniques des dels seus inicis. Tanmateix, a diferència d'obres com *Noli me tangere (no em toquis)*, la peça d'Angélica Liddell posa en joc una estratègia que no havíem vist fins ara com és la idea de sacrifici. Així doncs, gràcies a l'examen de diferents moments de la representació com ja és

²⁵ El 38è Festival de Otoño de Madrid se celebrà entre els propassats 12 i 20 de novembre de 2020. És molt significatiu que aquest festival, realitzat pràcticament a les portes de la temporada postconfinament, comptés amb altres obres a banda de les de Liddell que tractaven explícitament el tema del dol. Estem parlant d'*Un país sin descubrir de cuyos confines no regresa ningún viajero* d'Àlex Rigola (2019) i *Toná* de Luz Arcas i la companyia La Fármaco (2020), dues peces que foren creades abans de la pandèmia però que varen ser reprogramades pel festival. Per altra banda, al festival també es presentà l'obra *I'm a Survivor* de María San Miguel (2020), una peça teatral que sí que fou creada en el context de la pandèmia i de la qual tindrem ocasió de parlar en el següent punt del nostre estudi.

habitual, dissemينarem el «perdó transcendent» de la mare que Liddell vol assolir amb la seva obra.

La primera situació que destacarem és precisament la que dona inici a l'obra. A l'escenari hi regna la penombra, a excepció de diversos focus de llum que il·luminen el que deduïm que són figures humanes assegudes en unes cadires; tanmateix, uns llençols les cobreixen per complet i són figures que es mantenen estàtiques, de manera que no podem saber del tot si es tracta de persones de veritat o no (fig. 12). El primer que comença a sonar en escena és un so en *off* prou fort: és la cançó *La hija de Juan Simón*, interpretada per Antonio Molina²⁶. El que ens explica la lletra de la cançó és com Juan Simón, l'únic *enterraor* del poble, s'ha de veure en la tessitura d'enterrar la seva filla. De moment, però, no aprofundirem en el que diu aquesta lletra i avançarem fins a l'instant en què la cançó finalitza, que és el moment en què Liddell entra en escena. Un cop davant del públic, l'actriu enceta un extens monòleg ple de ràbia en què confirma sense cap pudor l'odi cap a la seva mare:

«ANGÉLICA: Yo lo que quiero es enterrar la tierra, madre, enterrar la tierra, llevarte hasta la tierra donde naciste y enterrarla, arañar primero la tierra, cargar la tierra dentro de mis uñas y después enterrarla, hasta la tierra debe ser enterrada. Eso y mear sangre. Enterrar la tierra y mear sangre sobre la tierra enterrada y sobre la tumba amarilla de las cabras. Y antes de enterrarte cortar tus preciosas manos de demente, y hacerme un rastrillo con tus manos y enterrar la tierra con tus manos cortadas. Yo lo que quiero es enterrar la tierra para crecer como una higuera encima de tu muerte, y mirar como se ahorca el cielo, y rota la espalda de las azadas hundirlas para siempre en mi cabeza de mercurio y así trepanar el amén de mi frente. Lo que quiero es enterrar la tierra empujando la tierra con la náusea hasta que se pudra la luz, y que me ayude la amargura llevando un feto estrangulado de cada mano, y que me cante un coro de perros ciegos encadenados. Lo que quiero es que las lobas se queden preñadas de los santos, y enterrar lobas preñadas para que una camada de abortos te aúlle desde el infierno. Lo que quiero es enterrar la tierra para que las raíces se queden royendo su propia entraña. Y si por algún un milagro la esperanza sobreviviera a la noche, entonces la tierra también sería enterrada por la esperanza» (Liddell, 2019: 7).

Aquest breu extret del monòleg de Liddell ens ajuda a fer-nos una idea del to present a l'obra ja des d'un inici. Es tracta d'unes paraules totalment violentes i colpidores que no semblen demostrar cap mena d'afecte ni pietat cap a la seva progenitora, traspassada després de patir un deteriorament progressiu causat per l'Alzheimer. Les imatges que projecta l'actriu amb les seves paraules són sobradament escruixidores, però guanyen encara més força per la manera en què pràcticament les vomita en escena. Per fer-nos una idea més clara, podem fixar-nos en les línies que obren aquest mateix fragment, on la dramaturga ha introduït una al·literació amb el so de la consonant ròtica vibrant /r/, fet que dificulta en certa manera una pronúncia senzilla del text. A més, Liddell també se serveix d'un recurs com l'anàfora, el qual empra sovint per tal que els monòlegs siguin molt i molt potents. En aquest cas, el grup de mots que es repeteix al principi de moltes de les frases és «[Lo] que quiero es...», una fórmula que li permetrà encadenar unes

²⁶ Podeu escoltar la cançó al següent enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=PWNXWC4nM1A> (Molina, 1996).

imatges amb les altres i que l'ajudarà a mantenir un ritme insistent que encara farà del seu monòleg quelcom més convuls²⁷.

D'aquesta manera, sense perdre de vista el nostre *modus operandi* en l'anàlisi de les obres, cal que pensem en l'efecte que aquestes paraules i la forma cruenta d'enunciar-les pot tenir tant en les espectadores com en la mateixa intèrpret. Per poder arribar a copsar-ho és necessari que tinguem en compte la teoria sobre els anomenats «actes de parla» elaborada per J. L. Austin i J. R. Searle. A grans trets, la premissa que aquests dos lingüistes contemplaren en les seves respectives obres (Austin, 1975 [1962]; Searle, 1969) fou que el llenguatge també consta d'una funció pragmàtica, això és, de la capacitat de «fer coses amb les paraules». Certament, que *dir* equivalgui a *fer* és quelcom indubtable amb enunciats com «Us declaro marit i muller», però Austin va més enllà i confirma que, en realitat, qualsevol enunciat lingüístic pot accomplir en si mateix tres tipus d'acte: l'acte locucional o locució, que no és més que l'acte de dir alguna cosa (Austin, 1975: 6); l'acte il·locucional o il·locució, és a dir, l'acte performat en allò que diem, com ara preguntar, prometre, suggerir, acusar, aportar una informació, etc. (Austin, 1975: 99), i, finalment, l'acte perlocucional o perlocució, això és, els efectes que pot aconseguir allò que diem (Austin, 1975: 121). Per una anàlisi performativa del llenguatge, doncs, l'estudi de l'acte perlocucional és clau, doncs «mitjançant una il·locució determinada el parlant pot produir certes conseqüències en els sentiments, pensaments o accions del seu interlocutor, com ara convèncer-lo de la veritat o falsedat d'un fet, fer-lo enfadar, fer-lo canviar d'idea, fer-li agafar por, sorprendre'l, humiliar-lo, fer-lo content, etc.» (Aragay, 1992: 14).

En el cas de les arts vives com el teatre, aquesta dimensió performativa del llenguatge és fonamental, i no només pels diàlegs que poden conformar un guió teatral a l'ús, sinó també pels efectes que poden causar les paraules de les actrius en les espectadores. Precisament, en l'exemple de Liddell podem examinar la utilització del llenguatge a aquests dos nivells: en primera instància, el seu monòleg és un missatge dirigit a la seva mare — missatge que, eventualment, no rebrà resposta ni tan sols en escena; en segona instància, les paraules de la intèrpret són volgutament agressives perquè també busquen generar algun tipus de reacció en el públic. Tal com ella ha afirmat en nombroses ocasions, l'objectiu de les seves obres és el de *provocar*, puix és aquesta l'única manera de colpir les espectadores i imbuir-les a traslladar les reflexions fetes en la sala de teatre també fora de la mateixa (Liddell, 2015a: 27). Així doncs, d'acord amb el que hem exposat fins ara, el seu ús de la paraula respondrà a aquesta mateixa finalitat, tot cercant un efecte gairebé somàtic: «La palabra interviene en el cuerpo como una cuchilla, como una hoja de

²⁷ Aquestes figures repetitives a l'hora d'escriure els seus textos són una estratègia que podem rastrejar en moltes de les obres d'Angélica Liddell, inclús en aquelles escrites la dècada passada. En veiem un exemple amb *El año de Ricardo* (2006), una de les peces que configuren la trilogia anomenada *Actos de resistencia contra la muerte*: «No importa la dimensión de las villanías cometidas. Se conmueven viendo los abrazos de los tiranos. Franco abrazando a Hitler. Franco abrazando a Eisenhower. Franco abrazando a Nixon. Ya sé que no es lo mismo, no soy un idiota, ya sé que no se puede comparar a un presidente norteamericano con un dictador. Legítimo - ilegítimo. Legítimo - ilegítimo. Por eso os pido un partido. Es lo menos malo, eso dicen todos, es lo menos malo. Ya no hacen falta los ensayos. La democracia es lo menos malo. [...] Además, ¿no creéis que todo queda confuso después de tantos abrazos?» (Liddell, 2007). Com podem comprovar, en aquest extensíssim parlament que l'actriu pronuncia interpretant el Ricard III de Shakespeare torna a recolzar-se en una repetició rítmica, inclús de frases més curtes, cosa que dota al monòleg de més força encara; és un recurs senzill, però efectiu.

afeitar, como un bisturí, esos son los objetos que la palabra utiliza para oficiar su sangriento ritual sobre el cuerpo, la palabra hiere el cuerpo, lo destruye, el dolor y el sufrimiento serán las consecuencias de la palabra» (Liddell, 2015a: 28).

Segons la dramaturgia, doncs, la conseqüència final d'aquest ús de la paraula és la d'un dolor directament físic. Com bé hem exposat, aquest trasbalsament també és un efecte per a si mateixa, perquè, al cap i a la fi, és ella qui està a escena i profereix tot aquest discurs d'odi cap a la seva difunta mare. Més enllà del contingut del seu monòleg, cal tenir present una manera de fer que es repeteix en moltes de les actuacions de la intèrpret i que en aquest cas també trobem, i és que Liddell, a l'hora de proferir aquest tipus de parlaments prolongats en escena, acostuma a adoptar un to alt i contundent, a voltes cridaner, i sovint esquinça sense por la seva veu, quelcom que podem imaginar que desgasta la gola de l'actriu a mesura que avança la representació. A propòsit d'això, i si recordem la nostra primera anàlisi amb *Noli me tanguere (no em toquis)*, podem anar comprovant com les intèrprets se serveixen de l'oralitat i altres recursos somàtics per canalitzar l'aflicció que la pèrdua provoca. A més, no hem de deixar de tenir en compte que Liddell no està *encarnant* cap personatge a sobre de l'escenari, sinó que el que duu a terme és un procés de corporització: a escena, l'actriu no es corporitza més que a ella mateixa i la seva experiència de dol.

Arribades a aquest punt, és necessari que puntualitzem el següent: a diferència d'altres obres anteriors, a *Una costilla sobre la mesa: Madre* la utilització del text és una mica més continguda en favor d'una dimensió corporal clarament central. Així doncs, malgrat que el text no desaparegui del tot, tornarem a trobar que una part molt important del sentit de la peça es vehicula a través del cos de les actrius. Ho veurem, per exemple, amb les intèrprets que havien romàs assegudes a les cadires, les quals eventualment es mouen i s'aixequen; fins a aquest moment, però, havien hagut de restar completament hieràtiques durant més de quaranta minuts de representació. Amb tot, aquest focus en les accions i la seva duració és encara més interessant en un altre moment de l'obra: Liddell s'exposa davant de l'audiència mentre pateix el càstig de ser lligada com els *empalaos* de Valverde de la Vera.

El ritual dels *empalaos* és un acte de penitència que es remunta a l'Edat Mitjana i que es realitza en la nit que separa el Dijous Sant del Divendres Sant en aquesta localitat de Càceres, terra natal de la mare de l'artista. El penitent²⁸ és vestit primerament amb uns enagos de tela blanca per després ser lligat amb una corda gruixuda des de la cintura fins a cobrir tot el tors, completament nu, i els braços, els quals queden afixats a un timó d'arada (fig. 13). Com bé certifiquen els testimonis, la corda ha de ser lligada ben estreta per tal de no enganxar la pell i provocar ferides en el penitent (Montalvo, 1975: 28). A continuació, li són lligades unes espases en creu a l'esquena i li són col·locades tires de tela i encaix a banda i banda del timó, així com unes alforges de ferro. Finalment, el cap li és cobert amb un vel i una corona de flors (fig. 14). Un cop ja estan preparats per acomplir la «*mandá*», els *empalaos* surten de les seves cases acompanyats d'una comitiva per iniciar el Via Crucis en què recorreran un camí marcat per les catorze creus repartides per tot el poble. Els penitents hauran d'agenollar-se davant de

²⁸ Els testimonis visuals ens demostren que és un acte de penitència que duen a terme sobretot els homes de la localitat.

cadascuna d'aquestes creus i resar un Parenostre (Alonso de los Ríos i Miserachs, 1968: 34) (fig. 15). Quan finalitzen el recorregut, enfronten el que potser és l'estadi més dur de la penitència, el moment de ser desvestits:

«Tras quitarle el velo, corona y colgantes, se empieza a desatarle los brazos, los cuales después de quitada la soga permanecen aún pegados al palo, hasta que poco a poco, tras mucho frotárselos, logran devolverles el movimiento. Es angustioso el gesto de dolor, que se produce en el rostro de éste, mientras se le intenta hacer volver a fluir de forma normal la sangre por las venas de sus brazos enrojecidos, casi en carne viva por el áspero roce padecido. Seguidamente se le quita la soga del cuerpo, apareciendo igualmente maltratado y cogiendo posteriormente color amoratado» (Montalvo, 1975: 29).

És exactament aquesta penitència que acabem de descriure la qual travessa Liddell sobre l'escenari. Seguint el mateix ordre, l'actriu es vesteix amb els enagos; seguidament, altres intèrprets que estan en escena li lliguen la corda al tors i posteriorment als braços, estrenyent-la ben fort tal com marquen els dictàmens. L'avituallament que les actrius no penjaran del timó seran les tires de tela i les alforges, però sí que cobriran el cap de Liddell amb un vel blanc i una corona de flors (fig. 16). D'aquesta manera, la intèrpret refusa jugar al «com si» teatral i ofereix el seu propi cos a aquest ritual penitent. En efecte, en aquest acte hi ha una clara voluntat de mostrar el seu cos sofrent davant dels ulls de l'audiència, perquè tot el procés de preparació es dona en el mateix escenari, prenent gairebé quinze minuts de representació. Un cop aquesta preparació finalitza, Liddell escenifica el seu propi Via Crucis, en el qual s'atura i s'agenolla en senyal de reverència davant del retrat de la seva mare (fig. 17). Finalment, les cordes que la lliguen al timó d'arada li són enretirades i, encara que la seva penitència no duri tant com la dels *empalaos*, els efectes que han tingut en ella les fortes lligadures es fan visibles al públic (fig. 18).

Si abans veïem com Liddell corporitzava un monòleg cruent adreçat a la seva mare, ara veiem en el pla plenament corporal l'altra de les estratègies de què parteix: la ritualització del dolor. Entenent la penitència com un acte expiatori, l'acció que la intèrpret duu a terme en escena està al mateix nivell que el que fan els *empalaos* de Valverde de la Vera: és un *sacrifici* personal per purgar, en definitiva, una aflicció. Segons la mateixa Angélica Liddell, el sacrifici escènic és quelcom alliberador, i assegura que «la violencia poética es el camino hacia una ganancia de emancipación espiritual» (Liddell, 2015b: 103). Però, en el cas concret d'*Una costilla sobre la mesa: Madre*, de quina alliberació podem estar parlant? Seguint les seves pròpies paraules, pren el ritual de penitència dels *empalaos* perquè és un acte sacrificial «qui fouille dans les racines telluriques et tragiques du deuil, une marche vers l'expiation au beau milieu d'un cœur, mon cœur, ravagé par la culpabilité» (Liddell, 2019: 5). Així doncs, el sacrifici escènic permet a Liddell expiar el dolor del seu procés de dol, així com el sentiment de culpa que afirma tenir després de la mort de la seva mare. Certament, com bé confirma la mateixa dramaturga, la peça és un camí profund i tortuós en què la mort transforma l'odi en amor (Liddell, 2019: 5). «Cuando acabé mi condena / Cuando acabé mi condena / Me vi muy solo y *perdí* / Ella se murió de pena / Y yo, que la causa he *sío* / Sé que murió siendo buena...», deia la cançó d'Antonio Molina que sonava al principi.

L'obra seria, doncs, un camí expiatori que Liddell recorre cap a la reconciliació amb la seva progenitora²⁹.

Com hem estat veient, la proposta de la dramaturga per aconseguir que aquesta purga que ella fa al teatre sigui efectiva és la de sacrificar literalment el seu cos davant de les espectadores. D'acord amb el que postula Liddell, per assolir una transcendència a través del sacrifici és necessària la desprotecció (2015b: 102), una vulnerabilitat com a la que ella s'exposa quan es posa en mans de les altres intèrprets per ser lligada amb força. Tanmateix, en un dels seus escrits reprèn Bataille per introduir el següent:

«Según Bataille, lo que el sacrificio revela es la carne, la carne que deja en suspenso a la ley, la carne que se libera de la ley para indagar en la condición humana. En la carne, como instrumento liberador, reside el riesgo y la provocación, la barricada. Y en ningún sitio se sacrifica más la carne que en un escenario» (Liddell, 2015b: 102).

Efectivament, una de les pràctiques que més ha definit el teatre d'Angélica Liddell han estat els actes de violència física explícita en escena, com ara tallar-se davant de les espectadores, quelcom que feu per primera vegada en l'acció *Lesiones incompatibles con la vida* (2002) (Vidal Egea, 2010: 521-522). L'efecte més habitual que aquest tipus d'accions generen en l'audiència és clarament un xoc, incomoditat, rebuig o fins i tot fàstic³⁰. Són, en definitiva, actes que busquen novament la provocació, i és que el recurs final que subjau en totes les obres de Liddell és el de mostrar accions i/o discursos aparentment immorals en escena per sacsejar les espectadores i conduir-les cap a reflexions morals: «suspendemos la ética para que el espectador la adquiera» (Liddell, 2015b: 113).

A la seva tesi sobre l'artista figuerenca, Ana Vidal Egea s'aturava en aquest aspecte per observar les reminiscències d'Antonin Artaud i el seu teatre de la crueltat que podien rastrejar-se en la producció de Liddell (*vid.* Vidal Egea, 2010: 143-158). La dramaturga ha confirmat en nombroses ocasions que entén el dolor com un mecanisme no tan sols necessari, sinó imprescindible per a copsar certs temes a la sala de teatre. D'aquesta manera, les seves provocadores posades en escena — mai faltes d'una verborrea incòmoda — no tenen per objectiu aconseguir que el públic abandoni el teatre, sinó quelcom diferent: «No es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad» (Liddell citada a Egea Vidal, 2007: 590).

²⁹ De fet, l'autora afirmava el següent sobre el díptic de peces teatrals que componen *Una costilla sobre la mesa*: «Vengo de quemar a mis padres, con tres meses de diferencia entre un cuerpo y otro cuerpo. Ya nunca más podré volver de otro sitio. No quiero recordarlos vivos. Quiero que me acompañen sus cuerpos sin vida, sus rostros marmorizados como máscaras del “Sinsentido” y de la “Sinrazón”, su descanso al fin, ese misterio glacial, y el dolor inmenso que sentí al tocar la carne ya fría. Quiero guardar la imagen de sus cadáveres como un medallón de oro en mi memoria para que me haga llorar siempre, y así tener siempre dentro de mí la imagen que falta, lo irrepresentable de la imagen que siempre nos faltará. Cada día me esfuerzo por olvidar sus vidas, que son la mía, no quiero tener otro recuerdo que sus muertes, sus muertes, que me devolvieron el gigante del perdón y la piedad. A mi derecha mi padre muerto, a mi izquierda mi madre muerta. El amor en lo alto, esférico y dorado. Te amo, padre. Madre, te amo» (Liddell, 2020: 4).

³⁰ Tanmateix, com bé ens recorda Ramírez Tur, a la llarga això ha provocat que sovint moltes de les seves propostes es vegin «salpicadas de ciertas rutinas espectacularizantes — “yo aguanté todo el tiempo” — y elitistas — “yo fui uno de los pocos privilegiados que consiguió entrada”» (Ramírez Tur, 2019a: 649).

Precisament, és aquesta mateixa «transcendència extrateatral» a la que Artaud aspirava quan al segon quart del segle XX assentà els pilars bàsics pel teatre de la crueltat. Sense pudor de recórrer a procediments estretament relacionats amb l'abjecció, el dramaturg francès es mostrava partidari de colpir les espectadores fins al punt de provocar-los una reacció que pogués fer-los reprendre una responsabilitat social que ell creia perduda:

«Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera al inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil». (Artaud, 2001: 31-32)³¹.

Aquesta cita pertany precisament a la primera part d'*El teatro y su doble* (*Le théâtre et son double*, 1938) que Artaud dedica a les relacions entre el teatre i la pesta, i, tal com Ramírez Tur ens recorda, es tracta d'un text on l'autor desplega àmpliament tot un imaginari abjecte molt propi de l'òrbita surrealista francesa (Ramírez Tur, 2019a: 109). Com hem anat indicant, Liddell, a més de perseguir una fita molt semblant a la d'Artaud, també se servirà de tota una sèrie de recursos abjectes i provocadors. Per acabar de copsar la veritable utilitat d'aquestes estratègies, podem remetre'ns als estudis de la filòsofa Julia Kristeva, l'estudiosa d'origen búlgar que desplegà el raonament teòric més exhaustiu al voltant de la noció d'allò «abjecte» a *Poderes de la perversion. Ensayo sobre la abyección* (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980). Segons Kristeva, la mostra de l'abjecció pot posar en marxa un mecanisme sublimatori que permeti purificar allò abjecte en si mateix, transcendir-lo (2004: 41)³². En la peça de Liddell que ens ocupa, aquesta sublimació es produeix d'una manera molt concreta, que no és cap altra que la de la lògica sacrificial.

Seguint aquesta línia argumental, doncs, cal que destaquem una darrera situació de la peça de Liddell que no deixa de respondre a una voluntat provocativa. Ens referim a la intervenció que duu a terme el Niño de Elche, un dels intèrprets que eventualment també actuarà sobre l'escenari d'*Una costilla sobre la mesa: Madre*. En aquesta ocasió, el *cantaor* apareixerà en escena abillat amb un vestit regional típic d'Extremadura i portant a les mans un cap de porc mort (fig. 19). L'intèrpret iniciarà un llarg lament entonant un *cante* que tornarà a remetre a l'element del *quejío* — vegeu pàg. 15-16 —, però la seva veu anirà trencant-se més i més progressivament fins no ser més que un conjunt de sons guturals i borbolls de saliva. Si bé a *Noli me tangere* (*no em toquis*) l'intèrpret explorava sonoritats vocals d'una forma similar, en aquesta peça el seu lament esdevé un veritable plor abjecte, de manera que el Niño de Elche acaba esdevenint una mena de ploranera pròpia del teatre de la crueltat.

A més a més, veurem com en aquesta intervenció, la qual s'allargarà més de mitja hora, el *cantaor* sostindrà, colpejarà i inclús bressolarà el cap de porc que sosté entre les mans. Aquest acte pot remetre'ns de manera directa amb una altra de les estratègies presents en un ritu de

³¹ En les citacions d'Artaud, reproduïxo la traducció al castellà d'Enrique Alonso i Francisco Abelendia publicada per EDHASA (2001); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

³² En les citacions de Kristeva, em remeto a l'edició castellana publicada per Siglo XXI editores (2004); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

sacrifici com és el boc expiatori. En aquest sentit, resulten especialment reveladores les teories de l'historiador francès René Girard, el qual identificà en el ritual de la víctima propiciatòria un mecanisme per a «desviar» les violències acumulades en una comunitat. El procediment del boc expiatori esdevé, doncs,

«una auténtica operación de *transfert* colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad. Aquí el sacrificio tiene una una función real y el problema de la sustitución se plantea al nivel de toda la colectividad. La víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecida a tal o cual individuo especialmente sanguinario, sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. Es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial» (Girard, 1983: 15)³³.

Certament, la imploració que el *cantaor* performa en escena amb una víctima propiciatòria oferida entre els seus braços pot arribar a *desviar* l'aflicció i el desassossec de la comunitat congregada a la sala de teatre — una comunitat, però, que no podem oblidar que és tan sols momentània, de forma que el consol que un acte com aquest pot assolir no és més que parcial com ens diu Girard. Sigui com sigui, el que acaba provocant aquesta llarga i intensa acció és una extenuació completa, tant del públic com del mateix intèrpret, ja que, tot i que de maneres diferents, les dues parts pateixen un esgotament físic³⁴. De nou des del dispositiu de la tecnologia sacrificial, Liddell busca crear un moment sacsejant pel bucle de retroalimentació: «Mediante el sacrificio practicamos la pedagogía del asombro. En el arte no existe el aprendizaje sin asombro frente a lo excepcional. No se puede aprender sin asombro» (Liddell, 2015b: 115).

A la Biennale Teatro de Venècia del 2016, Angélica Liddell deixava ben clara la seva premissa inamovible a l'hora de treballar amb les arts performatives: retornar el caràcter sagrat al teatre (Liddell, 2016). Amb aquestes paraules, Liddell es refereix a la voluntat de retornar a una manera de fer teatre pròpia dels antics, això és, retornar al teatre el seu estatus de ritual col·lectiu en què allò que es mostrava en l'escenari purgava la comunitat a través de la catarsi, tal com ens explica Aristòtil a la seva *Poètica*³⁵. Certament, com hem anat indicant, el sacrifici escènic que la intèrpret duu a terme amb *Una costilla sobre la mesa: Madre* respon al desig d'expiar el dolor restant després de la mort d'un ésser estimat; les espectadores, per la seva banda, absorbeixen i comparteixen el dol que Liddell corporitza sobre l'escenari:

³³ En les citacions de Girard, reproduïxo la traducció al castellà de Joaquín Jordá publicada per l'editorial Anagrama (1983); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició.

³⁴ Podem imaginar-nos que per part del públic aquest esgotament té a veure amb la irritació davant d'una acció que sembla no tenir fi i per part de l'intèrpret amb la tensió corporal i vocal contínua i inclús l'olor del cap de porc que està sostenint.

³⁵ El mecanisme de la catarsi és el que Aristòtil assenyala precisament com la funció social de la tragèdia: a través de la contemplació d'allò dolent, per *éléos* (pietat) y *phobós* (temor), la tragèdia aconsegueix purgar «tales pasiones» en la comunitat (Aristòtil, 2000: 29).

«Y así, en este compartir de su cuerpo castigado, de su dolor doliente, dejamos de ser individualidades. Ahí, en ese teatro que en esta ocasión se percibía como un espacio distópico por el protocolo covid, nos convertimos en una comunidad del dolor, que comparte dolor [...] Su éxito se debe también a esa capacidad de crear comunidad, estableciendo vínculos que teje en su complejo de mártir, de víctima, de verdugo; con su mirada que atisba una humanidad castigada por la arrogancia de nacer» (G. Alonso, 2020).

En definitiva, *Una costilla sobre la mesa: Madre*, a pesar de la seva càrrega violenta i confrontativa, és un sacrifici escènic que Liddell realitza com a acte d'amor per la seva mare, però també com a acte de generositat cap a les assistents al teatre:

«No lo sé. Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad [...] Y yo siento cada vez más deseos de mostrarme como ejemplo de miseria humana, deseo que mi proyecto sea mi propia catástrofe vital. Deseo que el descenso hacia uno mismo sea absolutamente explícito. Tal vez no haya que proponer obras sino residuos de nosotros mismos [...] Emplear las emociones propias, el dolor propio, no tiene que ver con el narcisismo sino con un acto de extrema generosidad y renuncia, renuncia a la protección de las máscaras, la exposición de tu dolor te hace más vulnerable ante los demás, enfrentas tu pecho desnudo a los cuchillos» (Liddell, 2015a: 23-24; 2015b: 104).

6. I'M A SURVIVOR:

LA INTIMITAT FA POSSIBLE ALLÒ COMÚ

Una de les darreres obres que estudiarem i que recull molt bé la idea d'una «comunitat de dolor» amb què acabàvem el punt anterior és *I'm a Survivor* (2020) de la dramaturga i actriu María San Miguel. Es tracta d'una altra de les peces que foren presentades al 38è Festival de Otoño de Madrid, en aquest cas a propòsit del cicle «Confin», una proposta que donaria veu a deu creadores per exposar al festival els projectes que haguessin sorgit durant els mesos de confinament. Segons explica la mateixa dramaturga, la situació causada per la pandèmia no havia impulsat gens el seu afany per crear, però succeí el següent:

«Doce días antes [del plazo de entrega], el 4 de abril, mi padre, que estaba ingresado en el hospital de Medina del Campo por una infección de riñón, dio positivo en coronavirus. El día 16, por la tarde, decidí presentar un proyecto que contase su historia de supervivencia (que no empezaba con la covid-19, sino 16 años atrás)» (San Miguel, 2020: 2).

Així doncs, i tal com ens indica el mateix títol, María San Miguel buscava escriure una peça documental que relatés la història de supervivència del seu pare tant al virus de la COVID-19 com als trets càncers que havia superat en els últims anys. Lluny d'una mirada sensacionalista i dramàtica, la creadora volia passar aquest relat pel sedàs de l'humor en una obra que tingués com a protagonistes el seu pare aïllat i hospitalitzat en plena pandèmia i una cuinera encarregada de preparar els menjars pels ingressats, amb la voluntat de posar en valor un dels sectors que portaren el pes de les cures durant la crisi sanitària. En efecte, el pare de la dramaturga va recuperar-se i eventualment va poder retornar a casa, però un mes més tard va haver de tornar a ser ingressat a l'hospital de Medina del Campo de Valladolid, on moriria a causa de les seqüeles encara molt desconegudes que el virus pot arribar a generar en els cossos que habita (San Miguel, 2020: 2).

És d'aquesta manera com *I'm a Survivor* va acabar fent un gir, i el projecte que la dramaturga val·lisoletana va presentar al festival partia d'un contingut inexorablement diferent. Amb tot, la peça no acabaria perdent el seu pressupòsit documental, ja que l'objectiu de María San Miguel era, en definitiva, portar a escena part de la seva història familiar. Així, el personatge de la cuinera fou reemplaçat per una altra dona cuidadora, invisibilitzada i resilient: la seva mare. Convertint-se en les dues intèrprets sobre l'escenari, doncs, mare i filla comparteixen entre si i amb les espectadores les angoixes que les han travessat durant els darrers anys i, sobretot, durant aquests temps tan excepcionals. D'aquesta forma, ens disposem com hem fet fins ara a analitzar en quines circumstàncies es produeix aquest acte compartit per procurar copsar el bucle de retroalimentació que posa en marxa la peça.

Seguint el que es va poder veure en la seva estrena al festival madrileny, concretament a l'escenari del Réplika Teatro, la representació es duu a terme en un espai diàfan en què María San Miguel col·loca poc més que unes capses de cartó, una taula i un parell de cadires a manera d'escenografia (fig. 20). És aquest mateix inici el que ja estableix el to que definirà l'obra: María San Miguel i la seva mare, María José Santos, seuen tranquil·les a la taula que hi ha a escena i

obren una ampolla de vi. Un cop s'han servit unes copes, María San Miguel comença a preguntar-li a la seva mare sobre com s'imagina que ha de ser la peça que crearan, sobre el que vol i el que no vol explicar, i li fa un parell de propostes sobre les pensades que ella havia tingut. El to en què les dues intèrprets parlen l'una amb l'altra és completament relaxat, proper, com si estiguessin mantenint aquesta conversa al menjador de casa seva. A més a més, aquesta proximitat encara s'emfatitza més ja des d'un principi per l'actuació de María José Santos: en tant que figura convertida en actriu per l'ocasió, Santos servirà una interpretació més planera, un xic imprecisa, i sovint la poca espontaneïtat farà veure a les espectadores que en realitat està enunciant un text de memòria³⁶. Aquesta apreciació, però, no és cap crítica ni judici de valor, perquè recordem que la nostra anàlisi es basa en la descripció del flux de situacions que es donen a la sala de teatre. Certament, els postulats de Fischer-Lichte al voltant dels processos de corporització (que no encarnació) — vegeu pàg. 11-12 — ens ajuden a superar la presumpció que tota actuació ha de ser creïble i realista, i, en canvi, ens permeten comprovar quins són els efectes de tot allò que passa en escena, sigui quina sigui la seva «qualitat». D'aquesta manera, malgrat que sigui una interpretació parcialment mancada de naturalitat, la forma d'actuar de María José Santos dota la peça de quotidianitat, i és que, al cap i a la fi, el que el públic veu a l'escenari és una mare i una filla que «fan de si mateixes» i parlen del que els ha passat.

A partir d'aquí, l'obra mantindrà un desenvolupament força regular en què escenes més còmiques i lleugeres com la que acabem de descriure s'intercalaran amb escenes menys lluminoses. És així com hi haurà moments en què mare i filla es posaran a ballar, o inclús a fer zumba amb la música a tot volum, tot reproduint una de les activitats estrella durant el confinament (fig. 22); en altres ocasions, però, algunes d'aquestes escenes acabaran adquirint un to més seriós. Tal com ens deixa veure el mateix *teaser* de la peça, els moments més distesos no estan mancats de petites agudeses reivindicatives: en una de les escenes en què parlen del familiar traspassat, María José Santos no s'està de recordar que el seu marit va poder dur a terme una important tasca política perquè ella es quedava cuidant de la casa i de la seva filla³⁷.

En definitiva, es tracta d'un ritme oscil·lant que busca portar a l'escenari les fluctuacions (inclús les batzegades) que solen acompanyar el dol. En algunes de les escenes més pausades, doncs, les dues intèrprets parlen de la duresa afegida a l'hora de travessar una experiència com aquesta en una situació tan excepcional, malgrat que assegurin que s'han sentit molt acompanyades per la xarxa de persones que varen ajudar-les a sostenir el dolor des de la distància. Per la seva banda, María José Santos expressa a la seva filla l'estranyesa de no poder estar amb el seu marit a l'hospital un cop va donar positiu en coronavirus, mentre que en una altra de les escenes María San Miguel arriba a dirigir-se directament a públic per explicar amb aflicció com de durs són els matins després de la mort del seu pare. Aquesta pena, però, es metamorfoseja en algun moment determinat de la peça, i no necessàriament en comicitat, sinó també en ràbia: després d'una escena en què mare i filla comparteixen la incredulitat que sentiren

³⁶ De fet, durant les escenes en què María José Santos està asseguda a taula podem veure com té una còpia del guió oberta al seu davant i com algunes vegades llegeix directament el que ha de dir del mateix (fig. 21).

³⁷ Per un petit resum d'aquesta i altres escenes vegeu el *teaser* de la peça a l'enllaç següent: <https://www.youtube.com/watch?v=FAbHg-2tfRU> (San Miguel, 2021).

quan el seu marit/pare morí per les seqüeles desconegudes del virus, María San Miguel fa un monòleg punyent on denuncia la irresponsabilitat d'algunes ciutadanes davant la pandèmia. Es tracta d'un moment en què l'escenari es queda en penombra i un sol focus de llum il·lumina l'actriu; mentre pronuncia aquest monòleg amb ira i vehemència, va vestint-se amb un dels tratges EPI que tant hem vist als nostres televisors des de l'esclat de la pandèmia (fig. 23). Si bé en altres ocasions les intèrprets expressen l'angoixa viscuda a través de la paraula, en aquest moment de la peça María San Miguel la corporitza en tots els sentits, i és que el fet de proferir aquest monòleg mentre s'abilla amb l'equip de protecció fa que les seves paraules arribin a les espectadores amb ofec i aclaparament.

Així doncs, veiem que el que ambdues intèrprets corporitzen en escena és el *procés* de dol que estan travessant. Els canvis de to constants en la successió d'escenes generen un bucle de retroalimentació trontollant que oblitera tota sensació de linealitat temporal. Les intèrprets parlen de com visqueren la malaltia del seu marit/pare tant abans com durant el confinament, evoquen records familiars compartits, exterioritzen la quantitat de sentiments disparis que han arribat a experimentar, però tot plegat conforma un corpus d'instantos que no segueix cap ordre cronològic. La posada en escena d'aquesta dramaturgia sembla emular el que la poeta i filòsofa Denise Riley expressa tan justament al seu text *Time Lived, Without Its Flow* (*El tiempo vivido, sin su fluir*, 2012): en la pèrdua d'algú estimat, una de les sensacions més recurrents és la de sentir-nos desplaçades del flux lineal del temps. Remetent-se al mateix Merleau-Ponty, l'autora anglesa plasma en una escriptura certament fenomenològica la sensació que entelà el seu dol: Riley explica que podia seguir percebent com el temps seguia endavant, d'un punt A a un punt B, però l'experiència de la mort del seu fill havia fet que ella ja no pogués sentir-se dins d'aquest transcurs lineal. El que visqué, doncs, fou una temporalitat alterada, completament personal i intransferible, i, per tant, difícilment expressable:

«[Q]ué es lo que sucede cuando se te expulsa por completo del movimiento del tiempo y te ves de repente separada de esta implicación mutua? ¿Dices que *tú misma* te has detenido? Aparentemente, algo sigue adelante; caminas, duermes un poco, haces lo que puedes para trabajar, envejeces. Pero, en esencia, te has detenido. Estás suspendida en una suspensión cristalina. Tu impresión de tu propia interioridad se ha drenado y ahora eres pura piel estirada sobre el vacío. Permaneces» (Riley, 2020: 59)³⁸.

En efecte, és aquest tipus de temporalitat altra la que María San Miguel posa sobre l'escenari amb *I'm a Survivor*. Com bé hem certificat, les dues intèrprets no encarnen cap personatge, ni tan sols parteixen de cap relat ficcional, sinó que el que escenifiquen no és cap altra cosa que la seva experiència en el dol. Si recordem el que exposàvem al nostre marc teòric — vegeu pàg. 9 —, compartir i recolzar el dolor en les altres és una estratègia clau per a poder enfortir-nos en els

³⁸ En les citacions de Riley, em remeto a la traducció al castellà de Núria Molines publicada per Alpha Decay (2020); les referències de les pàgines citades també són d'aquesta edició. El llibre, publicat sota el mateix títol de *Time Lived, Without Its Flow* (*El tiempo vivido, sin su fluir*), recull tant el text homònim com el poema *A Part Song* (*A dos voces*, 2012), publicat originalment a la *London Review of Books* i guardonat amb el Forward Prize el 2012; posteriorment fou recollit al poemari *Say Something Back* (2016). El que recull el llibre que esmentem, doncs, són els dos textos que Riley escrigué quatre anys després de la mort del seu fill.

processos de dol, però la situació actual ha fet que aquesta xarxa de cures s'hagi vist coartada. D'aquesta manera, María San Miguel i María José Santos converteixen la sala de teatre en una sala de vetlla momentània, i ho fan en dues direccions. En primera instància, les intèrprets se serveixen de la condició del «no-lloc» teatral per a compartir un procés que han viscut fonamentalment entre les dues, allunyades dolorosament de les seves; fer-ho els permet reviure aquesta experiència no des de la privacitat, sinó des de l'enfortiment comunitari³⁹. En segona instància, tal com afirmà la mateixa dramaturga en una entrevista, compartir el seu dol en escena és una manera de posar cos a les xifres amb què dia rere dia ens avassallen els mitjans de comunicació, fet que ajuda a activar una empatia per part del públic cap als relats que habiten tots aquests nombres:

«“Lo íntimo es político”, dice, “y por eso decidí y decidí mi padre también contar esto. Porque esto hay que contarlo: hay que ponerle cara a los muertos y a las tragedias familiares, que como cualquier tragedia, como la de los desahucios o la de la inmigración, son tragedias cotidianas”» (San Miguel citada a Morales, 2021).

És així com la creadora val·lisoletana es fa seva la premissa fonamental del feminisme occidental que diu que «allò personal és polític»⁴⁰ i la personalitza introduint-hi una idea clau per a nosaltres: la intimitat. Dèiem amb Butler — vegeu pàg. 8 — que sovint s'entén el dol com una experiència «individual», «privada» o fins i tot «íntima», quelcom que ens fa aprehendre'l com un procés despolititzat. Per desfer aquesta creença ens poden ser útils les teories del filòsof José Luís Pardo, el qual intentà desmuntar i repensar l'ideari que sol acompanyar el concepte d'«intimitat». Segons Pardo, una d'aquestes idees és el que ell anomena la «falacia del solipsismo», «según la cual la intimidad es incomunicable, “radicalmente incompatible” y “solo se experimenta genuinamente en soledad y en el aislamiento de toda vida social”» (Pardo citat a Sánchez Couso, 2016: 105). En canvi, el pensador madrileny posa sobre la taula una creença completament contrària tot defensant que la intimitat només és possible quan es comparteix amb algú altre: «La comunidad, y no la soledad, es, pues, la fuente de la intimidad» (Pardo, 1996: 271). Per a l'existència d'allò íntim, doncs, és necessari un espai compartit tal com ens el descriu l'autora Ana Sánchez Couso:

³⁹ Per a atendre la funcionalitat que pot acomplir el fet de compartir una experiència així en l'espai teatral pot ser útil remetre'ns a la peça *Una gossa en un descampat* (2018) de Clàudia Cedó. L'obra parteix d'una dura vivència que la mateixa dramaturga hagué de travessar en el seu primer embaràs: el dol perinatal. Al final de la representació, la Júlia, alter ego de Cedó en escena i protagonista de la peça, dona a llum al seu fill mort i pronuncia un monòleg que recull molt bé la idea que estem exposant: «JÚLIA: Hi ha bellesa en els descampats, però has de mirar de prop per veure-la. Acostar-t'hi. Recordo la infermera que va portar-lo en braços. Recordo que l'aguantava amb amor. Com es pot sentir amor pel fill mort d'un altre? Perquè tots formem part de la mateixa massa, un mateix cos adolorit que respira amb els altres i amb els arbres, que no saps on acabes tu i on comença l'altre. El dolor junt, el dolor barrejat, un dolor que s'escola pels peus i s'escampa pel terra pujant per les cames de les infermeres que et miren sabent el que sents, i per les cames de les actrius, que interpreten el dolor dels altres, i per les cames del públic, que plora el dolor dels altres. Als hospitals, les infermeres, absorbidores de dolor, són cotó fluix que esmorteix el cop, i a poc a poc et vas adonant que hi ha vida als descampats, i que totes aquelles deixalles no són deixalles, tenen un significat». Malgrat que es tracta d'un text publicat, agraeixo a la Sala Beckett de Barcelona haver-me facilitat la gravació de la peça per poder disposar-ne.

⁴⁰ El terme fou originalment encunyat per Carol Hanisch al seu article «The Personal is Political», publicat per primera vegada a *Notes from the Second Year: Women's Liberation* (1970).

«El hueco de la intimidad es doblez y doble: es la escucha hacia el “sí mismo”; al tiempo que nos permite no ser seres “ensimismados” porque es apertura hacia el otro, espacio de resonancia entre el interior y el exterior. La intimidad nos permite compartir aquello que somos, lo cual solo es posible a partir de esta negociación silenciosa.

Pero que lo íntimo no pueda hacerse explícito no quiere decir que no pueda compartirse. Puede compartirse cuando se abre un espacio de complicidad que hace que lo común sea posible» (Sánchez Couso, 2016: 116).

D'aquesta forma, seguint l'ànim i la lògica d'aquestes reflexions, les intèrprets d'*I'm a Survivor* corporitzen en escena un acte íntim que, precisament per ser-ho, porta en si una important càrrega política. En un primer nivell, María San Miguel i María José Santos, gràcies a la complicitat de què parteixen, generen un espai comú que els permet acompanyar-se l'una a l'altra en un dol compartit. En un segon nivell, justament la quotidianitat i la proximitat que hem anat resseguint al llarg de la peça són les eines que permeten a les actrius convertir la seva intimitat en una intimitat també compartida amb les espectadores. El bucle de retroalimentació que es genera, doncs, fa possible que totes aquelles assistents al teatre que han perdut algú durant la pandèmia i han hagut de travessar un procés de dol en soledat puguin visitar aquesta experiència des d'una dimensió comuna. En definitiva, igual que vèiem amb Liddell, l'obra de María San Miguel és un acte d'amor i generositat, puix que reviu la mort del seu marit/pare és quelcom molt dur tant per ella com per la seva mare. Amb tot, i com bé la mateixa dramaturga expressa, representar i inclús repetir aquest procés a sobre de l'escenari alhora constitueix alhora una estratègia de supervivència per poder travessar el dol plegades:

«“Tengo una relación de amor-odio con la obra”, cuenta María San Miguel por teléfono. “Es enfrentarme a la muerte de mi padre otra vez, que es algo tremendamente doloroso, pero es muy bonito hacerlo de esta manera, y con la compañía de mi madre» (San Miguel citada a Morales, 2021).

7. HOGAR:

BENVINGUTS A LA REPÚBLICA INDEPENDIENT DE LA NOSTRA MORT

Ens disposem a posar el colofó al nostre recorregut amb la darrera peça de què parlarem: *HOGAR*, una acció que la ballarina i performer basca Ángela Millano presentà per primer cop a Plataforma Berlín el 2017. De nou, es tracta d'una peça que fou significativament reprogramada en el context derivat de la pandèmia de COVID-19, concretament dins de «NO NO NO SOLO SOLO NO», un dels cicles comissariats per Julián Pacomio que conformà les VI Jornadas Escénicas Injuve celebrades a la Sala Amadís de Madrid entre l'octubre i el novembre del 2020. Aquesta última posada en escena de la performance serà precisament en la que ens basarem per a vehicular les nostres reflexions, les quals giraran al voltant de la premissa que representa el tret de sortida per aquesta peça: i si ens reapropriéssim de la nostra pròpia mort?

«Me voy a hacer rica, sí, joder, en cuanto llegue a casa me pongo con ello. Me voy a hacer rica, rebosante de dinero, sí, jodidamente rica, sí... Voy a diseñar una línea de ataúdes para IKEA. La verdad es que no sé cómo no se les ha ocurrido antes. En cuanto llegue a casa me pongo con ello: telas estampadas, materiales ligeros...» (Millano, 2016).

Aquest és el fragment d'un text que Ángela Millano escrigué durant el procés de creació d'una altra de les seves accions, *Nunca llevo falda porque no sé cruzar las piernas* (2016), però acabà sent la pedra de toc per iniciar la proposta de la qual ens ocuparem. *HOGAR* és una performance en què la mateixa Millano construeix un taüt emprant única i exclusivament les peces d'un armari ANEBODA d'IKEA. Tanmateix, a pesar de les paraules iròniques que hem llegit, la idea subjacent en aquesta obra va molt més enllà de la perspectiva empresarial de la performer, i és que Millano buscava crear una manera alternativa de gestionar la mort que fos més accessible i més digna per a totes.

La ballarina basca denuncia que si existeixen lleis que dicten com hem de viure, què podem fer, com hem de tractar els nostres cossos, els espais, l'habitatge, els nostres residus, etc., és a dir, lleis que legislen les nostres vides, també són lleis que, en definitiva, estan legislant sobre la nostra mort (Millano, 2016). Durant l'últim any, aquestes lleis han hagut de ser incrementades fins al punt de dictar-nos on i quan podíem desplaçar-nos, a quines persones podíem o no veure o de quines formes ens era permès interrelacionar-nos, i, en efecte, aquestes han estat normes que alhora han legislat sobre els nostres processos de dol. A més, Millano també assenyala una realitat vital en què sovint no reparem: morir-se és molt car, puix el sector funerari espanyol està controlat per lobbies com Àltima o Méhora, i són aquestes empreses les úniques interlocutores amb què podem pactar el com, el quan i l'on de la gestió de les nostres pèrdues (Millano, 2016). És per aquest motiu que la performer se serveix d'un dels econòmics mobles del gegant suec que decora les nostres vides per reivindicar que també decori la nostra mort. Així, l'últim moviment que proposa aquesta darrera obra és el de proposar una manera alternativa de viure aquest procés; fer-ne una experiència familiar, una «república independiente de amor y compañía» (Millano, 2016).

La nostra tasca, doncs, consisteix un cop més a analitzar com aquests objectius són traslladats a escena. Malgrat que l'acció ha sigut realitzada diverses vegades, l'escenificació que mereixerà la nostra atenció és la que Millano dugué a terme el passat novembre del 2020 a la Sala Amadís de Madrid. La primera excepcionalitat d'aquesta representació va ser que la intèrpret no estigué sola durant la realització de la peça, ja que el performer barceloní Xavier Manubens dugué a terme de manera simultània i en el mateix espai que Millano la seva acció *Sexy Chair*, una performance que fou presentada per primera vegada el 2015. En ella, Manubens erosiona a poc a poc una cadira de fusta amb una serra elèctrica circular a fi d'investigar els processos de transformació del seu cos i de l'objecte durant l'acció, així com els límits d'allò funcional i allò ornamental (fig. 24). Paral·lelament a aquest acte destructiu que performa l'intèrpret català, Ángela Millano inicia un procés de construcció d'una peça de mobiliari que acabarà descobrint-se com un taüt per la mateixa performer.

Millano enceta aquest procés desplegant amb calma tots els elements necessaris per a la construcció del que en teoria ha de ser un armari ANEBODA adquirit a IKEA. La intèrpret treu de l'embalatge original cadascuna de les làmines de fusta que configuren el moble, així com els cargols, els tacs, les frontisses, el martell, el tornavís i la clau Allen de què se servirà per muntar totes les peces (fig. 25). Millano també es deixa preparades a un costat les típiques instruccions que acompanyen tots els mobles d'IKEA, però, com bé comprovem al final de la peça, els passos que seguirà l'artista no s'adiran gens a la partitura suggerida per la marca sueca. Tanmateix, ja des d'un primer moment, la performer adoptarà una actitud segura, tranquil·la, tot demostrant que està seguint unes pautes clares i precises. És així com Millano anirà muntant una peça de mobiliari amb una concentració absoluta (fig. 26), sense aixecar la vista del que està fent en cap moment, ni per interactuar amb el públic ni tampoc amb el seu company que simultàniament està duent a terme la seva proposta.

Certament, l'acció de la performer basca es revelarà com quelcom meditatiu i força hipnòtic a ulls de les espectadores, doncs a priori no serà més que la mostra del procés constructiu d'un moble de principi a fi. En aquest sentit, la sonoritat tornarà a jugar un paper clau, ja que durant una bona estona el soroll de la serra elèctrica de Manubens i del martell de Millano seran els únics sons que s'escoltaran a la sala; uns sons monòtons i repetitius que contribuiran encara més a aquesta espècie de sensació embolcalladora (fig. 27). A propòsit de totes aquestes idees, cal que atenguem la segona excepcionalitat d'aquesta darrera posada en escena de l'obra: a diferència de representacions com la de Plataforma Berlín, en què el públic estava disposat a la italiana, a la Sala Amadís de Madrid l'acció va poder veure's en un espai diàfan amb només algunes columnes de per entremig. Així doncs, les espectadores no havien de seure a cap butaca, sinó que podien circular lliurement per la sala a fi de contemplar les performances de la manera que volguessin: podien restar dempeus, seure a terra, estirar-se, apropar-se més o menys a les performers o inclús abandonar la sala en qualsevol moment (fig. 28).

Tal com ens explica Fischer-Lichte en la seva estètica d'allò performatiu, la configuració de l'espai escènic condiona en gran manera el tipus de relacions que podran establir-se entre les intèrprets i les espectadores (2017: 222). De fet, l'autora alemanya identifica fins a tres procediments o estructures diferents que poden intensificar la performativitat de l'espai, i la primera de totes és la que trobem precisament en la representació d'*HOGAR* que hem esmentat:

«la utilización de un espacio (casi) vacío, o bien de un espacio de disposición variable que permite el libre movimiento de actores y espectadores» (Fischer-Lichte, 2017: 226). Llegim com descriu Fischer-Lichte el bucle de retroalimentació que un espai semblant generà en una altra peça i pensem-ho a partir de la posada en escena que ens ocupa:

«Los espectadores, por su parte, tenían el derecho y la posibilidad de moverse libremente durante la realización escénica, de buscar continuamente una nueva ubicación, un nuevo punto de vista, de regular a voluntad la distancia respecto a los performers y a los demás espectadores y de ocupar ellos mismos la zona central, *to join the story* [...] En este procedimiento la performatividad del espacio era tanto más intensa cuanto que no favorecía ni excluía de antemano ninguna de las posibilidades. Es indudable que la espacialidad la generaban los movimientos y percepciones de actores y espectadores» (Fischer-Lichte, 2017: 227).

A pesar de les mesures sanitàries establertes, les quals no permeten a les espectadores a apropar-se gaire ni a les altres membres de l'audiència ni a les intèrprets i les obliguen a dur mascareta en tot moment, les possibilitats que ofereix la Sala Amadís afavoreixen la generació d'un vincle entre ambdues parts més directe i proper, a la creació d'una comunitat momentània més compromesa i cohesionada.

Aquesta condició de cosubjectes que adquireixen les espectadores encara es fa més evident en la part final de la performance d'Ángela Millano. Un cop la intèrpret finalitza la construcció del seu «armari», el disposa en horitzontal sobre el terra de la sala, de forma que les espectadores poden entendre amb més claredat el propòsit del suposat moble: es tracta d'una peça que té quatre palanques als extrems, dos a cada costat, a més de dos enganxalls laterals, un a banda i banda. L'objecte cobra encara més sentit quan la performer s'introdueix estirada al seu interior, col·locant com a tapa la membrana de suro que hauria d'haver sigut el fons de l'armari original (fig. 29). Mentre ho fa, Millano es dirigeix per primera vegada a les espectadores i els demana que quan ella ja estigui dins de la capsa l'aixequin en pes per a comprovar que el material és suficientment resistent, i que la duguin a una sala contigua on hauran de deixar-la a sobre d'una taula. Sense massa vacil·lacions, un grup força nombrós de persones s'apropa fins a la capsa i, un cop negocien com i d'on l'agafaran cadascuna, l'aixequen en pes fins a col·locar-la sobre la taula que els havia indicat la performer (fig. 30 i fig. 31). D'aquesta forma, les espectadores esdevenen una part activa i primordial a l'hora de finalitzar la performance; per dir-ho novament amb Esposito, aquest acte apel·la a la interdependència, ja que les assistents no poden restar immunes davant de la demanda, sinó que han d'assumir i compartir una càrrega conjuntament.

No obstant això, aquest tram final de la peça es visqué d'una manera lleugerament diferent en la primera presentació a Plataforma Berlín el 2017. Com hem assenyalat anteriorment, en aquesta ocasió el públic no compartia un espai immediat amb Millano, sinó que estava assegut en un pati de butaques disposat a la italiana⁴¹. És evident que aquesta configuració potenciava la condició de les espectadores com a meres «observadores», fet que no propiciava una immediatesa i una connexió com sí que vèiem a la representació de la Sala Amadís. En efecte, cap de les assistents s'aixecà *ipso facto* per atendre la demanda de la performer, inclús algunes començaren a aplaudir

⁴¹ Per tal de veure aquesta disposició, així com un petit resum de la peça sencera, vegeu aquesta gravació disponible a la web de l'artista: <https://www.youtube.com/watch?v=GOFhu9Zdjr8> (Millano, 2018).

pensant que aquell era el final de la peça. Després de certes vacil·lacions, alguns dels membres del públic sí que s'alçaren per aixecar en pes la capsa en què estava Millano, i la mogueren uns quants metres per a comprovar que aquesta era prou resistent.

Amb tot, més enllà de les condicions en què es produeix aquest moviment final de l'obra, podem afirmar amb Fischer-Lichte que a *HOGAR* es dona un «canvi de rols», un recurs que segons la teòrica «se antoja particularmente adecuado para investigar en él el bucle de retroalimentación autopoiético que se establece entre las acciones y los comportamientos de actores y espectadores, y la influencia que tienen los unos sobre los otros» (2017: 83). Que el públic sigui qui posa fi a l'acció o que, com en el cas de Berlín, hagi de penetrar directament en l'espai escènic que a priori està reservat a les intèrprets posa de manifest com és de necessària la seva presència en les arts performatives. Certament, es tracta d'un canvi que només és possible gràcies a la copresencialitat d'actrius i espectadores. D'acord amb Fischer-Lichte, aquesta excepcionalitat que ens donen les arts vives les converteix en un espai on el component estètic i el component social o polític estan irremeiablement units:

«El cambio de roles, que sólo es posible por medio de la copresencia física, da al traste con la aparente dicotomía entre lo estético y lo político. Da lugar a que emerja la específica vinculación entre lo estético y lo político en la realización escénica, y ello independientemente de si se defiende que entre actores y espectadores hay una relación de cosujetos, de si se proyecta o se realiza tal cosa, o de si les brinda a actores y a espectadores posibilidades de manipulación mutua. Así pues, deja claro y permite experimentar que en las realizaciones escénicas lo estético es de consumo político, y que ambos dominios son inseparables» (Fischer-Lichte, 2017: 89).

És d'aquesta manera com podem llegir la fi d'*HOGAR* des de tota la seva potència social i política — una lectura que, alhora, ens serveix per posar punt final al nostre recorregut. Com bé llegim a un dels textos que Àngela Millano escrigué per la presentació de la peça a Madrid (text 2), l'objectiu primer de la seva performance era el d'autogestionar-se el seu propi traspàs, tot prenent responsabilitat en l'acte per tal de no «fer carregar el mort» a les que quedaran quan ja no hi siguem. Efectivament, l'artista es fa càrrec de tot en tot moment: ella assumeix el cost de l'armari, ella sola el munta a consciència, o inclús pren ella mateixa les mides per calcular si l'objecte que ha construït pot emprar-se com un taüt funcional (fig. 32). Tanmateix, tal com la mateixa Millano ens explicà⁴², el moment final de l'obra subvertia aquesta creença, i és que un cop ella ja era dins del taüt, és a dir, un cop «morta», requeria inexorablement l'ajuda de les altres per aixecar el seu cos i fer-ne el que se n'hagués de fer. Com bé dèiem amb Butler, la pèrdua confirma, així, el caràcter relacional de les nostres vides. Precisament, és aquesta condició inevitable del «Viure-Juntes» la que ens demostra la necessitat política de fer de la mort, igual que amb la peça de Millano, un ritual d'hospitalitat, cures i aliances.

⁴² Agraeixo a la performer la conversa que vam poder mantenir uns mesos enrere durant una de les seves estades a Barcelona en la qual m'aclarí molts dels aspectes de la seva peça.

8. CONCLUSIONS

Hem encetat el nostre estudi establint un marc teòric amb què hem pogut constatar com de travessada ha estat la tradició filosòfica occidental pel tractament de l'individu com a element primer de la condició social que ens conforma. Hem comprovat, a més, com la crisi sanitària actual ha reforçat els discursos que apel·len la necessitat d'immunització. Tanmateix, nosaltres hem proposat apropar-nos a aquesta realitat des d'un altre prisma, concretament el que ofereixen aquelles autores que subverteixen les creences abans descrites i situen la nostra condició interdependent al centre. La filòsofa que hem escollit per fer-ho ha estat Judith Butler, la qual, a partir de nocions fenomenològiques com les establertes per Merleau-Ponty durant la primera meitat del segle XX, ha definit la vulnerabilitat com a condició ontològica de la humanitat. És així com hem atès la realitat del «Viure-Juntes», una conjuntura que, certament, no és només un espai fascinat ple de possibilitats, sinó que sovint també pot comportar un sentit dolorós.

Així doncs, hem vist com la proposta política de Butler en el «Viure-Juntes» és la de reflexionar sobre quines demandes ètiques haurien de regular aquesta interdependència. Una de les situacions des de les quals la pensadora estatunidenca ha pretès fer-ho són els processos de dol, doncs, segons la mateixa teòrica, és una circumstància que posa especialment en joc la nostra vulnerabilitat i la jerarquia d'exposicions desiguals a aquesta, i, per tant, és una experiència molt útil des d'on pensar-la i sanar-la. A fi de pensar-la com una estratègia política, hem comprovat com Butler no entén la pèrdua com un procés privat i despolititzat, sinó com una situació que realment ens travessa a totes, de forma que constitueix una posició idònia i completament funcional des d'on recuperar el sentit de la vulnerabilitat humana i assumir una responsabilitat veritablement col·lectiva cap a la vida de les altres.

Amb tot, el context derivat de la pandèmia de COVID-19 ha fet que durant aquest darrer any i escaig no hàgim pogut viure la pèrdua dels éssers estimats des de la comunitat; les restriccions ens han obligat en moltes ocasions a engegar els processos de dol en soledat, i moltes vegades també sense el contacte amb el cos de la persona traspasada. Davant d'aquesta realitat, la pregunta ha estat obligada: quines alternatives tenim per tal de seguir vivint aquest procés com l'experiència comunitària que hauria de ser? Quins recursos podem prendre per tal de travessar aquesta experiència amb la força necessària?

A col·lació d'aquests dubtes, nosaltres hem pogut observar que un dels espais que podíem seguir habitant juntes a pesar de les mesures que ens regulen des del confinament han estat les sales de teatre. A partir de les teories d'Erika Fischer-Lichte, hem entès que la sala de teatre és un espai fenomenològic on es descobreix la nostra intercorporalitat (síntoma primer de la nostra interdependència, segons Butler), puix que és un espai físic i temporal que comparteixen momentàniament intèrprets i espectadores. D'aquesta forma, en tota representació — però especialment en aquelles que més se serveixin d'aquesta copresència — generaran un «bucle de retroalimentació autopoietic» a partir del qual actrius i públic es convertiran en cossubjectes del que succeeixi en la sala de teatre. Gràcies al mateix, tal com hem dit també amb Jill Dolan, seran peces que portin en si una forta càrrega transformadora, fins al punt de poder esdevenir «assaigs afectius».

Entenent les arts performatives com aquest espai fenomenològic compartit, com aquest «no-lloc», amb aquest treball hem proposat que les sales de teatre serveixin en tant que «assaigs afectius» de les sales de vetlla de les que hem sigut dolorosament desplaçades. Per a recolzar la nostra proposta, hem establert un corpus de cinc obres estrenades a territori nacional durant aquesta darrera temporada. Com s'haurà pogut constatar després de la lectura, són peces que, ja sigui des de l'experiència explícita de la pandèmia o no, encapsulen en elles mateixes la voluntat de servir-se de la sala de teatre com a lloc des d'on vehicular el dol. Per aconseguir-ho, hem pogut veure que són representacions que exploten en el millor dels sentits la copresència d'intèrprets i espectadores i el bucle de retroalimentació consegüent, fet que ens ha obligat a conduir una anàlisi basada, sobretot, en la descripció del flux de situacions de cadascuna.

Així, hem iniciat el nostre recorregut amb *Noli me tangere (No em toquis)* (2020), una peça que ha funcionat perfectament com a cap de llista per dos motius principals: primerament, es tracta d'una obra relacionada amb el dol i la pèrdua amb què un dels teatres barcelonins més importants, el Teatre Lliure, va donar el tret de sortida a la seva temporada d'enguany, quelcom que ens ha confirmat ja d'entrada la voluntat per part de les sales de teatre d'atendre una urgència que ens ha afectat a totes; segonament, *Noli me tangere (No em toquis)* és una peça que aprofundeix en la genealogia ritual i comunitària de les arts escèniques, tot emulant el que podríem entendre com una missa, tant per l'estructura, les fórmules emprades com per la disposició de les intèrprets sobre l'escenari. Més enllà del que les actrius diuen, però, hem parat especial atenció en la funció que el Niño de Elche aconsegueix en tant canal per expulsar el dolor; ocupant la funció de ploranera, l'intèrpret vehicula a través del *cante* i de recursos com el *quejío* un lament que busca dignificar i visibilitzar les mortes, posar-les en valor.

Tot seguit, hem continuat el nostre estudi amb *The Touching Community* (2016-2021), una obra creada fa uns anys com a reflexió de l'impacte de l'epidèmia de VIH/sida en el món de la dansa espanyola i llatinoamericana que, tanmateix, fou reprogramada aquesta temporada 2020-2021 fins en dues ocasions. Un cop hem establert les diferències bàsiques entre la pandèmia del VIH/sida i la situació actual, hem atès la que potser és la circumstància més semblant en ambdues crisis sanitàries: en tots dos casos, el tacte passà a ser un bé preuat. Remuntant-nos al context en què es produí l'esclat del VIH/sida, hem proposat una línia de treball diferent a partir d'autors com Jon Greenberg a partir de la qual hem dictaminat que, en realitat, la conseqüència principal del virus de la immunodeficiència humana és l'afebliment del sistema immunitari, quelcom que, en certa manera, obliga la malalta a aprehendre el cos com l'òrgan vulnerable que és. Precisament, hem vist que aquest és el punt de partida de la peça d'Àimar Pérez Galí l'objectiu de la qual és el de recordar a través de la dansa els ballarins que l'epidèmia s'endugué. A fi de traslladar aquestes idees a la sala de teatre, l'obra de Pérez Galí es basa en el Contact Improvisation, basat basada en l'escolta i la confiança en l'altra. De totes les possibilitats que ofereix aquesta pràctica de dansa, ens hem detingut especialment en l'estratègia de sostenir. A partir d'una anàlisi més detallada, hem resseguit les concomitàncies entre aquest recurs físic i la idea de *communitas* desenvolupada per Roberto Esposito, així com la reflexió corporal que ofereix sobre actes com carregar una persona malalta o aferrar algú esfondrat pel dolor a una sala de vetlla — sobre accions que, en efecte, ambdues situacions sanitàries coartaren i coarten. Els cossos dels intèrprets, doncs, busquen evocar i vehicular de nou aquesta realitat cruenta.

Amb *Una costilla sobre la mesa: Madre* d'Àngelica Liddell (2019/2020) hem explorat altres estratègies per a corporitzar un procés de dol en escena. Per una banda, en el seu cas ha sigut precis esmentar la importància de l'ús de la paraula en la representació, tot disseminant la dimensió performativa que el llenguatge també pot accomplir. A partir d'alguns fragments de text, hem pogut entendre no només la potència corporal de Liddell a l'hora de pronunciar algun dels seus monòlegs, sinó també la força somàtica amb què allò que diu pot arribar al públic. Per altra banda, el vehicle oralitat-cos ha tornat a estar present a través del Niño de Elche i el seu lament prolongat sostenint a les mans el que hem entès com un boc expiatori, i és que el segon recurs que hem destacat en la praxi de Liddell ha estat el de la tecnologia sacrificial. Certament, hem pogut veure com l'actriu segueix la lògica del sacrifici en escenificar la penitència dels *empalaos* de Valverde de la Vera, un procediment que reprèn per purgar l'aflicció provocada per la mort de la seva mare. D'una manera força similar al que vèiem amb *Noli me tangere (no em toquis)*, Àngelica Liddell desplega en escena estratègies com aquesta per recuperar el sentit ritual del teatre i saber-se comunitat en el mateix.

A continuació, hem tractat una altra de les peces que es presentaren i sorgiren a partir de la situació provocada per la pandèmia. És així com *I'm a Survivor* de María San Miguel (2020) reproduïx en el ritme oscil·lant i desordenat de les escenes l'experiència de la temporalitat alterada que mare i filla viuen després de la mort del seu marit/pare. A més, l'obra no obvia que la seva ha estat una pèrdua afectada per les mesures excepcionals, ja que no pogueren acompanyar el seu familiar quan aquest donà positiu en coronavirus ni tampoc ser acompanyades per les seves una vegada hagueren d'iniciar el procés de dol. Per a superar aquesta conjuntura, l'exercici que mare i filla proposen en escena es basa plenament en la intimitat, posició que no farà de la seva experiència quelcom individualitzat i intransferible, sinó precisament el contrari, ja que compartint intimitat aconseguiran viure el dol des d'una dimensió comuna, tant respecte l'una amb l'altra com respecte l'audiència present a la sala.

Finalment, hem parlat d'*HOGAR* d'Àngela Millano (2017/2020), una peça que ens ha permès acabar de copsar les arts performatives com un espai des d'on començar a abordar propostes socials. També significativament reestrenada durant l'última temporada, l'acció de Millano partia de la voluntat d'autogestionar-se la pròpia mort tot adoptant responsabilitats que implicaven tant la part econòmica com la gestió de la vetlla en si mateixa. Tanmateix, el canvi de rols que es produeix al final de la performance desvela que «enterrar-se una mateixa» és quelcom impossible, perquè, per molt ens fem càrrec de la majoria de coses, sempre necessitem algú per, sense anar més lluny, aixecar el nostre cos. Gràcies a aquesta constatació, *HOGAR* és una peça que recull la idea principal que recorre el corpus d'obres que hem reunit: la pèrdua deixa al descobert les nostres existències relacionals, la nostra vulnerabilitat — i, en definitiva, la dependència de les unes en les altres també en la mort.

Deia Max Porter del llibre de Denise Riley, *El tiempo vivido, sin su fluir*, que no era un text sobre el dol, «sino del duelo y para el duelo» (Porter, 2020: 14). De la mateixa manera que ho fa l'escriptora britànica al seu assaig, les peces performatives que hem estudiat no converteixen la pèrdua en un objecte en parlar d'ella, sinó que comparteixen el procés amb les espectadores; les convida, inclús, a experimentar-lo alhora, tot arribant a conclusions tant crues com belles sense

caure en cap moment en sentimentalismes. Donat el context de la pandèmia, algunes de les experiències en el dol que s'han pujat a l'escenari en aquest últim any han aspirat més que mai a esdevenir un espai de cures, aliances i hospitalitat per una comunitat dolguda.

Llegíem a l'epígraf que obre aquestes pàgines una frase de Riley: «I work to Earth my heart». Es tracta d'una línia ambigua on el verb «to Earth» pot tenir més d'un significat: des d'enterrar, amagar com també «connectar amb la realitat o fonamentar-nos en una base més ferma», quelcom força necessari en un recorregut tan incert com un procés de dol. Després del nostre estudi, podem afirmar que la sala de teatre pot convertir-se en una mena d'indret alternatiu des d'on «treballar» col·lectivament «to Earth our hearts» i, d'aquesta forma, poder rescatar un sentit menys dolorós del «Viure-Juntes».

Tanquem, així, un estat de la qüestió amb què hem apostat per identificar un petit corpus de peces performatives, totes elles amb característiques similars i que hem pogut vincular a uns mateixos conceptes teòrics. Malgrat que tan sols està compost per cinc obres contemporànies i estrenades en un context nacional que hem associat inevitablement a l'actual crisi sanitària, hem comprovat que es tracta, alhora, d'un recull del qual podríem establir tota una tradició prèvia, així com una línia continuativa segurament inesgotable. D'aquesta manera, aquest text i el corpus d'obres que ha reunit aspira a establir un precedent per l'estudi de les arts vives instal·lades en les potències del dol.

BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

- AHMED, Sara (2006). *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. Londres: Duke University Press.
- ALIAGA, Juan Vicente (2011). «Memòria i sida». A: *You are not alone*. Barcelona: ArtAids Foundation, pàg. 22-32.
- ALONSO DE LOS RÍOS, César; MISERACHS, Xavier (1968). «Los 'empalaos'». A: *Triunfo*. Año XXII, núm. 306, pàg. 30-37. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10366/38682> [Consulta: 20 de febrer de 2021].
- ARAGAY, Mireia (1992). *Estudi del llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. Universitat de Barcelona. Disponible a: <http://hdl.handle.net/2445/35017> [Consulta: 10 de juliol de 2021].
- ARISTÒTIL (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria. Text, notícia preliminar, traducció i notes de José Alsina Clota.
- ARTAUD, Antonin (2001 [1938]). *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA. Traducció d'Enrique Alonso i Francisco Abelenda.
- AUSTIN, John Langshaw (1975 [1962]). *How to Do Things with Words*. Londres: Oxford University Press.
- AZPARREN, Marta (2021). *Noli me (con)tangere - Performance de Marta Azparren y Claudia Faci (Teaser)* [vídeo]. Disponible a: <https://vimeo.com/496035093> [Consulta: 15 de maig de 2021].
- AZPARREN, Marta; FACI, Claudia (2020). «Dossier *Noli me (con)tangere*». A: *38º Festival de Otoño de Madrid*. Disponible a: <http://www.madrid.org/fo/2020/pdf/noli.pdf> [Consulta: 30 de novembre de 2020].
- BAILA, Sara (2021). «To Mobilize Vulnerability in Times of Pandemic: the Skin and the Street as Liminal Spaces». A: *Esriptures de Pandèmia*. Barcelona: Publicacions UB, pàg. 177-184.
- BRECHT, Bertolt (2015). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial. Traducció de Genoveva Dieterich.
- BUTLER, Judith (1990 [1988]). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». A: CASE, Sue-Ellen (ed.). *Performing, Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, pàg. 270-280.
- (2006). «Violence, Mourning, Politics». A: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, pàg. 19-49.

- (2012). «Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation». A: *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 26, núm. 2, pàg. 134-151. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/jspecphil.26.2.0134> [Consulta: 8 de febrer de 2021].
 - (2014). «Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics». A: SABADELL-NIETO, Joana; SEGARRA, Marta (eds.). *Differences in Common. Gender, vulnerability and community*. Amsterdam/ Nova York: Rodopi, pàg. 99-119.
- CARDENAL, Ernesto (1989). «La palabra». A: *Cántico cósmico*. Managua: Nueva Nicaragua, pàg 26-38.
- CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean (eds.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Nova York: Duke University Press Books.
- CONDE-SALAZAR, Jaime (2018). «El fulgor». A: PÉREZ GALÍ, Aimar (2018). *Lo tocante*. Barcelona: Album, pàg. 7-15.
- CONDE-SALAZAR, Jaime; PÉREZ GALÍ, Aimar (2019). *Cuadernos sobre el tocar*. Lleida: Centre d'Art La Panera — Ajuntament de Lleida.
- (2021). «Touching Blues». A: *Centro de Artes Dos de Mayo*. Disponible a: <https://ca2m.org/actividades/touching-blues-aimar-perez-gali> [Consulta: 2 de juliol de 2021].
- CORNAGO, Óscar (coord.) (2016). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta Me Tienes.
- DOLAN, Jill (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DURKHEIM, Émile (2014 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza. Traducció d'Ana Martínez Arancón.
- ERIAS, Alfredo (2019). «Iconografía de la plañidera en el mundo antiguo y medieval de Galicia y norte de Portugal». *Rudesindus: miscelánea de arte y cultura*, núm. 12, pàg. 187-204. Disponible a: http://www.rudesindus.org/12_2019_rudesindus/187_204_alfredo_erias_planideras_rudesindus_2019_12.pdf [Consulta: 14 de març de 2021].
- ESPOSITO, Roberto (2007 [2003]). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu/editores. Traducció de Carlo Rodolfo Molinari Marotto.
- (2009 [2002]). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu/editores. Traducció de Luciano Padilla López.
- FERNÁNDEZ PAN, Sonia (2018). «WEAK INDICATIONS, LOOSE ANCHORS OF PERCEPTION, PROVISIONAL STIMULI, AND WORDS (1)». A: *A*Desk*. Disponible a: <https://a-desk.org/magazine/weak-indications-loose-anchors-of-perception-provisional-stimuli-and-words-1/> [Consulta 11 d'octubre de 2021].

- FISCHER-LICHTE, Erika (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. Traducció de Diana González Martín i David Martínez Perucha.
- GARCÉS, Marina (2005). «Merleau-Ponty: La filosofía del nosotros», A: *Tea-tron*. Disponible a: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiN4d7d5_jxAhWZD2MBHYYsAE0QFjAAegQIBRAD&url=http%3A%2F%2Fwww.tea-tron.com%2Fplataformacanal%2Fblog%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F04%2FMERLEAU-PONTY_MGarces.doc&usg=AOvVaw1-ZnHwWUYKeatgaXLq-kG4 [Consulta: 8 de febrer de 2021].
- (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- (2015). «Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés en el curso “Biblioteca abierta”». A: *Macba Streaming* (emissió en directe 16 de febrer 2015) [vídeo]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6l4hJ20> [Consulta: 23 de febrer de 2021].
- (2018). «Interdependència i acció política». A: *Lectores de Judith Butler* [vídeo]. Disponible a: <https://vimeo.com/292663994> [Consulta: 12 de febrer de 2021].
- (2021). «La trobada amb l'altre: més enllà del mur, la guerra o el diàleg» [vídeo]. A: *Escola de Pensament del Teatre Lliure*. <https://www.youtube.com/watch?v=PXXUlpbiF8U&t=281s> [Consulta: 2 de febrer de 2021].
- G. ALONSO, Rosana (2020). «La tragedia de ser hija. Réquiem a la madre». A: *StyleFeelFree. SFF magazine*. Disponible a: <https://www.stylefeelfree.com/2020/11/una-costilla-sobre-la-mesa-madre-angelica-liddell.html> [Consulta: 24 de febrer de 2021].
- GIRARD, René (1983 [1972]). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. Traducció de Joaquín Jordá.
- GÓMEZ GABRIEL, Núria (2021). «Pedagogías del duelo». A: *A*Desk*. Disponible a: <https://a-desk.org/spotlight/pedagogias-del-duelo/> [Consulta: 3 de març de 2021].
- GRAU, Norma; PAYÀS, Alba; TIANA SASTRE, Thaïs (2020). «El dol». A: *Sala Beckett* [vídeo]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=mihCxp9cEKE> [Consulta: 6 de febrer de 2021].
- GREENBERG, Jon (1992). «Conferencia Arteleku, Donostia-San Sebastián». A: PÉREZ GALÍ, Aimar (2018). *Lo tocante*. Barcelona: Album, pàg. 219-237.
- HARAWAY, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- JUNCOSA, Toni R. (2020). «CoronaVIHrus o l'impacte del discurs en temps de pandèmia». A: *Directa*. Disponible a: <https://directa.cat/coronavihrus-o-l'impacte-del-discurs-en-temps-de-pandemia/> [Data de consulta: 15 d'octubre de 2020].

- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (2018 [2002]). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Editorial Alpuerto. Traducció de Maria José Belbel Bullejos.
- KRISTEVA, Julia (2004 [1980]). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- LA ESCOCESA (2021). *el co-rpus. Protocols alternatius per a la crisi del contacte*. Disponible a: <https://laescocesa.org/ca/view/el+co-rpus/3258> [Consulta: 15 de juliol de 2021].
- LARA, Alí; ENCISO, Giazú (2013). «El Giro Afectivo». A: *Athenea Digital - Revista de pensamiento e investigación social*, 13. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/272989658_El_Giro_Afectivo [Consulta: 27 de juny de 2021].
- L. CONGOSTRINA, Alfonso (2020). «Entierros sin velatorio ni funeral: “Nuestro trabajo siempre es delicado, pero ahora es mucho más triste”». A: *El País*. Disponible a: <https://elpais.com/sociedad/2020-03-19/los-servicios-funerarios-denuncian-la-falta-de-mascarillas-y-trajes-de-proteccion.html> [Consulta: 1 de març de 2021].
- LIDDELL, Angélica (2007 [2006]). «El año de Ricardo». A: *Archivo Artea*. Disponible a: <http://archivoartea.uclm.es/textos/el-ano-de-ricardo/> [Consulta 28 de juny de 2021].
- (2015a). «Llaga de nueve agujeros». A: *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes, pàg. 15- 31.
- (2015b). «Abraham y el sacrificio dramático». A: *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes, pàg. 99-118.
- (2016). «Meeting with Angélica Liddell». A: *Biennale Teatro 2016* [vídeo]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=wWVESM-40w&t=2s> [Consulta: 18 de febrer de 2021].
- (2018). *Una costilla sobre la mesa*. Segovia: La uña RoTa.
- (2019). «Dossier *Una costilla sobre la mesa: Madre*». A: *Théâtre Vidy-Lausanne*. Disponible a: https://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/vidy_dossier_una_costilla_sobre_la_mesa_madre_190307.pdf [Consulta: 17 de febrer de 2021].
- (2020). «Dossier *Una costilla sobre la mesa: Madre*». A: *38º Festival de Otoño de Madrid*. Disponible a: <http://www.madrid.org/fo/2020/pdf/unacostillamadre.pdf> [Consulta 22 de febrer de 2021].
- MARTÍN, Jessica (2020). «Despedir a un ser querido sin velatorio ni funeral: "Es inhumano no poder abrazarse en el dolor"». A: *RTVE*. Disponible a: <https://www.rtve.es/noticias/20200320/despedir-ser-querido-sin-velatorio-ni-funeral-inhumano-no-poder-abrazarse-dolor/2010464.shtml> [Consulta: 1 de març de 2021].
- MARTÍNEZ, Pablo (2018). «Ens volen soles». A: *Idiorítmia o en l'esdeveniment d'una trobada*. Barcelona: Arcàdia, pàg. 10-21.

- MERLEAY-PONTY, Maurice (2000 [1945]). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península. Traducció de Jem Cabanes.
- MILLANO, Ángela (2016). «HOGAR. Un cuerpo que en su vitalidad constructiva es interrumpido por la inevitabilidad de la muerte. O de cómo transformar un armario en ataúd.». A: *Ángela Millano*. Disponible a: <https://www.angelamillano.com/HOGAR-o-de-como-convertir-un-armari> [Consulta: 10 de febrer de 2021].
- (2018). *HOGAR* [vídeo]: <https://www.youtube.com/watch?v=GOFhu9Zdjr8> [Consulta: 4 de juliol de 2021].
- (2020). «Si viajas en avión cómprate el billete con la visa...». A: *Dossier del ciclo NO NO NO SOLO SOLO NO*, pàg. 20-45. Disponible a: http://www.injuve.es/sites/default/files/adjuntos/2021/06/publicacion_digital_nosolo.pdf [Consulta: 16 de juliol de 2021].
- MOLINA, Antonio (1996 [1964]). *La hija de Juan Simón - Milonga* [enregistrament sonor]. Madrid: EMI-Odeón S.A. Disponible a: Antonio Molina - Tema (9 de març de 2017) *La hija de Juan Simón (Milonga)* [vídeo]: <https://www.youtube.com/watch?v=PWnXWC4nM1A> [Consulta: 13 de juliol del 2021].
- MONTALVO, Pedro (1975). «El empalao». A: *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, pàg. 28-30. Disponible a: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/7856/43213_9.pdf?sequence=1 [Consulta 20 de febrer de 2021].
- MORALES, Clara (2021). «'I'm a survivor', una elegía para poner nombre e historia a las cifras de fallecidos por la pandemia». A: *infoLibre*. Disponible a: https://www.infolibre.es/noticias/cultural/2021/02/09/una_elegia_para_poner_nombre_historia_las_cifras_fallecidos_116452_1026.html [Consulta: 19 de febrer de 2021].
- NANCY, Jean-Luc (2007 [2002]). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Traducció d'Horacio Pons.
- PARDO, José Luís (1996). *La intimidación*. Valencia: Pre-Textos.
- PARKER, Andrew; KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1995). *Performativity and Performance*. Londres: The English Institute.
- PAXTON, Steve (1979). «A Definition». A: *Contact Quarterly*, vol. 4 núm 2, p. 26.
- PÉREZ GALÍ, Aimar (2018a). *Lo tocante*. Barcelona: Album.
- (2018b). «Manejar riesgos. Aspectos comunes entre el Contact Improvisation y el VIH/sida». A: PÉREZ GALÍ, Aimar (2018). *Lo tocante*. Barcelona: Album, pàg. 17-23.
- (2020). *THE TOUCHING COMMUNITY_teaser* [vídeo]. Disponible a: <https://vimeo.com/387495678> [Consulta: 4 de gener de 2021].

- (2021). TOUCHING BLUES_teaser [vídeo]. Disponible a: <https://vimeo.com/552994953> [Consulta: 8 de gener de 2021].
- PORTER, Max (2020). «Introducción». A: *El tiempo vivido, sin su fluir*. Barcelona: Alpha Decay., pàg. 11-17. Traducció de Núria Molines.
- RAMÍREZ TUR, Víctor (2019a). *Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea. Desde 1945 hasta la actualidad*. Universitat de Barcelona. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10803/667211> [Consulta: 9 de març de 2021].
- (2019b). «Mirades insubmisas: lecturas de la colección en clau LGTBI». A: *Museus LGTBI*.
- RILEY, Denise (2020 [2012]). *El tiempo vivido, sin su fluir*. Barcelona: Alpha Decay. Traducció de Núria Molines.
- RÍO ALMAGRO, Alfonso del (2006). «Para que no me olvides... Quotidianitat i reivindicació en els temps de la sida a l'Estat espanyol». A: *L'Art làtex: reflexió, imatges i sida*. València: Universitat de València, pàg. 49-73.
- SÁNCHEZ COUSO, Ana (2016). «Palabras íntimas_fragments». A: CORNAGO, Óscar (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta Me Tienes.
- SAN MIGUEL, María (2020). «Dossier I'm a Survivor». A: *38º Festival de Otoño de Madrid*. Disponible a: <https://www.madrid.org/fo/2020/pdf/imasurvivor.pdf> [Consulta 20 de febrer de 2021].
- (2021). «Tráiler - I'm a survivor - Proyecto 43-2». A: *Proyecto 43-2* [vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=FAbHg-2tFRU> [Consulta: 20 de febrer de 2021].
- SEARLE, John Rogers (1969). *Speech acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SONTAG, Susan (1996). *La enfermedad y sus metáforas; y el sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- STUBER, Matías (2021). «Un adiós sin entierro: «Como no lo he visto, mi cuerpo no ha asimilado lo que ha pasado». A: *Sur*. Disponible a: <https://www.diariosur.es/malaga/duelo-coronavirus-adios-entierro-visto-20201031144307-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.diariosur.es%2Fmalaga%2Fduelo-coronavirus-adios-entierro-visto-20201031144307-nt.html> [Consulta: 2 de març de 2021].
- TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA (2020). *Tràiler de 'Decameró'* [vídeo]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=LdWwB3Zsfcw&t=27s> [Consulta: 12 de febrer de 2021].
- TORO, Alejandra (2015). «Arte y duelo: proceso de emancipación un caso: el flamenco». *Revista Nexus Comunicación*, núm. 180, pàg. 180-197. Disponible a: <https://doi.org/10.25100/nc.v0i18.685> [Consulta: 12 de març de 2021].

- (2018). *La presencia de la ausencia: cuerpo y arte en la construcción de paz, la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición forzada en el conflicto armado colombiano*. Universidad de Granada. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10481/52747> [Consulta: 14 d'abril de 2021].

- VIDAL EGEA, Ana (2007). «Entrevista a Angélica Liddell dentro del programa Voces de Minerva de la Radio del Círculo de Bellas Artes». A: *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, UNED, pàg. 589-596. Disponible a: [https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf) [Consulta: 11 de juliol de 2021].

- (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, UNED. Disponible a: [https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf) [Consulta: 11 de juliol de 2021].

ANNEXOS

1. Imatges

Figura 1

Disposició inicial en la representació de *Noli me tangere (no em toquis)* (2020): les intèrprets a banda i banda rere taules i llegint tota una sèrie de textos al micròfon; al fons de l'escenari, una pantalla en negre on veiem projectats aquests textos que llegeixen. Fotografia: Sílvia Poch. Cortesia de l'Arxiu del Teatre Lliure.



Figura 2

Disposició a l'escenari de *Noli me tangere (no em toquis)* (2020) un cop el cantautor Niño de Elche ocupa l'espai central com a oficiant. Fotografia: Sílvia Poch. Cortesia de l'Arxiu del Teatre Lliure.



Figura 3

Un dels moments a *Noli me tangere (no em toquis)* (2020) en què el Niño de Elche comença a intensificar la seva actuació fins a arribar l'extenuació, no fent més que ganyotes i sons guturals. Fotografia: Sílvia Poch. Cortesia de l'Arxiu del Teatre Lliure.



Figura 4

Representació de *The Touching Community* al Mercat de les Flors de Barcelona (2016). En aquesta ocasió sense Daniel Méndez, veiem tots els ballarins sobre el tatami interactuant entre ells en parelles. A pesar de la gran importància del contacte entre uns i altres, també observem com els ballarins no perden atenció de tot allò que toca la seva pell, com el mateix tatami (ho veiem, per exemple, amb Aimar Pérez Galí, la figura agenollada en primer terme). Fotografia: Jordi Surribas.



Figura 5

Representació de *The Touching Community* al Mercat de les Flors de Barcelona (2016). La imatge il·lustra com els ballarins fan servir qualsevol part del cos per explorar el tacte, així com la importància de la vista durant l'exercici, ja que és un moment en el qual Jesús Bravo (esquerra) i Óscar Dasí (dreta) s'interrelacionen també a través de les mirades i en què Aimar Pérez Galí (figura del fons) es mira amb atenció la interacció dels dos ballarins. Fotografia: Jordi Surribas.



Figura 6

Representació de *The Touching Community* al Mercat de les Flors de Barcelona (2016). En la imatge podem veure Aimar Pérez Galí (figura del fons) i Jesús Bravo (figura d'esquenes en primer terme) sostenint atentament el cos d'Óscar Dasí. Fotografia: Jordi Surribas.



Figura 7

Representació de *The Touching Community* a la Casa Encendida a Madrid (2020). En el grup del fons podem veure Jesús Bravo sent sostingut per Óscar Dasí (esquerra) i Daniel Méndez (dreta) en una posició que recorda força a la iconografia del Davallament de Crist de la creu. Fotografia: La Casa Encendida.



Figura 8

Filippino Lippi i Pietro Perugino, *Davallament de la creu*, c. 1503. Les figures d'aquesta pintura, comissionada en primera instància per la Basilica della Santissima Annunziata de Florència, presenten una gestualitat molt similar a la que vèiem en la imatge anterior, amb dues figures masculines que sostenen els braços de Crist i una tercera que el pren pel tors. Font: Galleria dell'Accademia (Florència).



Figura 9

Crist del Davallament de Santa Maria de Taüll. Escultura del Romànic català de la segona meitat del segle XIII provinent de l'església parroquial de Santa Maria de Taüll (la Vall de Boí, Alta Ribagorça). L'escultura, de 129 x 114 x 23 cm, forma part del conjunt de quatre figures que deurien constituir un conjunt escultòric de set escultures en total. Font: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Adquisició de la col·lecció Plandiura, 1932. Núm. del catàleg: 003915-00.



Figura 10

Imatge de l'artista Pepe Espaliú duent a terme l'acció *Carrying* a Madrid l'1 de desembre de 1992. Fotografia: Bernardo Pérez.



Figura 11

Una de les vistes zenitals de *Touching Blues* (2021) en què veiem els cinc ballarins sobre el tatami quadrat. Fotografia extreta del *teaser* de la peça (Pérez Galí, 2021).

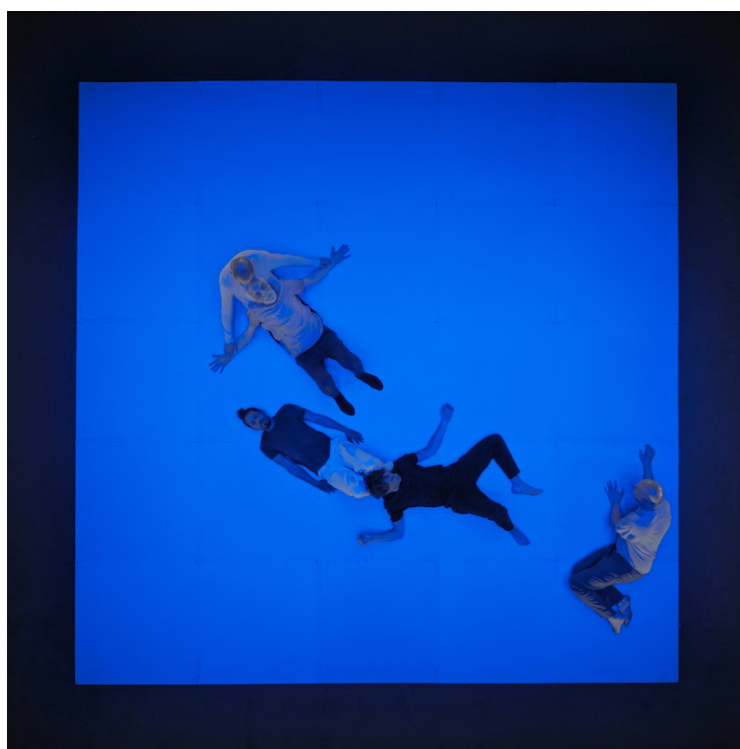


Figura 12¹

Disposició inicial de la peça *Una costilla sobre la mesa: Madre* tal com va poder veure's al Teatro de la Ciudad Esperanza Iris de la ciutat de Mèxic pel Festival de las Artes Escénicas celebrat l'agost del 2019. Fotografia: El Teatrino de Neza.



Figura 13

Imatge d'un penitent sent preparat pel ritual dels *empalaos* de Dijous Sant a la localitat de Valverde de la Vera (Càceres). Fotografia: Museo del «Empalao».



¹ Nota de l'autora: donat que es tracta d'una obra que segueix un guió fix i que ha estat representada en diverses ocasions, hem de tenir en compte que les situacions que referim i les imatges que fem servir per a il·lustrar-les serien aplicables a qualsevol de les representacions d'aquesta peça.

Figura 14

Imatge d'un penitent amb l'avituellament complet dels *empalaos*. Fotografia de Xavier Miserachs extreta de l'article «Los 'empalaos'» (Alonso de los Ríos i Miserachs, 1968: 33).



Figura 15

Imatge d'un penitent resant agenollat davant d'una de les creus de la localitat de Valverde de la Vera en el Via Crucis dels empalaos. Fotografia de Xavier Miserachs extreta de l'article «Los 'empalaos'» (Alonso de los Ríos i Miserachs, 1968: 34).



Figura 16

Angélica Liddell a *Una costilla sobre la mesa*: Madre un cop ha estat lligada i avituallada amb la indumentària dels empalaos de Valverde de la Vera. Fotografia: Susana Paiva.



Figura 17

Imatge de Liddell a *Una costilla sobre la mesa: Madre* agenollant-se davant del retrat de la seva mare com si es tractés d'una de les creus del Via Crucis que segueixen els empallos de Valverde de la Vera. Fotografia: Luca Del Pia.



Figura 18

Imatge d'Angélica Liddell a *Una costilla sobre la mesa: Madre* descobrint un dels cossos que havia estat assegut a una de les cadires. Tot i que de manera molt subtil a causa de la qualitat de la fotografia, podem apreciar que la pell dels seus braços encara té les marques de les cordes que la lligaven al timó d'arada i que arribaven a tallar-li la circulació. Fotografia: Susana Paiva.



Figura 19

Imatge del Niño de Elche a *Una costilla sobre la mesa: Madre* abillat amb un vestit típic d'Extremadura i executant el seu llarg lament. Font de la fotografia: Niño de Elche.



Figura 20

Imatge de la disposició inicial a escena en l'obra *I'm a Survivor* tal com fou representada al Réplika Teatro de Madrid (2020). *Frame extret del teaser de l'obra* (San Miguel, 2020b).



Figura 21

Imatge de l'escena inicial d'*Im a Survivor* en què les intèrprets parlen fent un vi de com imaginin l'obra. Davant de María José Santos (esquerra) podem veure una còpia oberta del text com a ajuda per a seguir el guió. *Frame extret del teaser de l'obra* (San Miguel, 2020b).



Figura 22

Imatge de María San Miguel a *Im a Survivor* reproduint en escena el fervor per l'activitat física que moltes visqueren durant el confinament. *Frame extret del teaser de l'obra* (San Miguel, 2020b).



Figura 23

Imatge de María San Miguel a *I'm a Survivor* durant el seu monòleg un cop ja s'ha uniformat del tot amb l'equip de protecció personal (EPI). *Frame* extret del *teaser* de l'obra (San Miguel, 2020b).



Figura 24

Imatges de Xavier Manubens durant la seva performance *Sexy Chair* a la Sala Amadís de Madrid (2020), acció que realitzà simultàniament a la peça *HOGAR* d'Àngela Millano. Fotografia: Galerna.



Figura 25

Imatge d'Àngela Millano durant la seva performance *HOGAR* a la Sala Amadís de Madrid (2020). El moment que veiem immortalitzat correspon a l'inici de la peça, en què la performer fa una *mise en place* de tots els elements que necessitarà per a construir l'armari d'IKEA. Fotografia: Galerna.



Figura 26

Imatge d'Àngela Millano durant la seva performance *HOGAR* a la Sala Amadís de Madrid (2020) en què veiem a la performer construint la peça de mobiliari amb la major precisió i cura possibles. Fotografia: Galerna.



Figura 27

Imatge de la representació de *Sexy Chair* de Xavier Manubens i *HOGAR* d'Ángela Millano a la Sala Amadís de Madrid (2020) en què podem veure els dos performers treballant alhora, l'un amb la serra elèctrica i l'altra amb el martell. Fotografia: Galerna.



Figura 28

Imatge de la representació de *Sexy Chair* de Xavier Manubens i *HOGAR* d'Ángela Millano a la Sala Amadís de Madrid (2020) que ens mostra la disposició lliure del públic per l'espai. *Frame* de la gravació que Ángela Millano va cedir-me.



Figura 29

Imatge d'Ángela Millano durant la seva performance *HOGAR* a la Sala Amadís de Madrid (2020) en el moment en què la intèrpret s'introdueix a l'interior del taüt que ha construït. Fotografia: Galerna.



Figura 30

Imatge de la part final de la performance *HOGAR* d'Ángela Millano a la Sala Amadís de Madrid (2020) en què algunes de les espectadores s'atansen al «taüt» en què la intèrpret s'ha introduït per aixecar-lo en pes. *Frame* de la gravació que Ángela Millano va cedir-me.



Figura 31

Imatge de la part final de l'acció *HOGAR* d'Ángela Millano a la Sala Amadís de Madrid (2020) en què el grup d'espectadores disposa el «taüt» on es troba la performer sobre la taula que ella els havia indicat. *Frame* de la gravació que Ángela Millano va cedir-me.



Figura 32

Imatge d'Ángela Millano durant la seva performance *HOGAR* a la Sala Amadís de Madrid (2020) en què podem veure com la performance pren mides del seu cos per comprovar si ha construït un taüt funcional. Aquest és un dels moments que dona pistes a les espectadores sobre el pressupòsit real de la seva acció. Fotografia: Galerna.



2. Textos

Text 1

Transcripció parcial de la carta «Estimat Jordi» a *Lo tocante* d'Àimar Pérez Galí (2018a):

«BARCELONA, 2 D'OCTUBRE DEL 2016

Estimat Jordi,

És difícil començar una carta a algú que no coneixes i que tampoc et coneix, ni et coneixerà. Bé, una mica sí que t'he pogut conèixer, a través dels records dels teus amics que m'han parlat de tu. Només et puc dir que aquests amics que van estar amb tu, fins al final, quan jo just tenia onze anys, ara també són amics meus, per compartir, com compartien amb tu, una professió i un camp d'interès, entre moltes altres coses, imagino... compartien també l'amor, t'estimaven.

L'Óscar va ser el primer a parlar-me de tu, i del Joaquim, el seu company que també va morir. Us va acompanyar als dos, fins al final. No puc imaginar-me el dolor, però també l'aprenentatge que és recórrer un camí semblant. Això sí, t'asseguro que estant amb ell, ballant amb ell, parlant amb ell, entens que tots vosaltres heu ajudat a fer-lo com és: una persona sensible, crítica, honesta... [...]

Però sobretot va ser el Pepón qui va parlar-me de tu amb un rerefons diferent [...]. Devíeu tenir vint-i-set o vint-i-vuit anys, nascuts el mateix any i el mateix dia. 18 de setembre de 1962. En sortir de la jam veu anar a menjar alguna cosa al bar Secuita, a Alegre de Dalt. Us veu començar a veure sovint. Ell es va enamorar de tu. Tu potser també. L'amistat va continuar, de totes maneres, sense dir-vos-ho. Recorda quan et va acompanyar a Múrcia, a la casa familiar, arran de la sobtada mort de la teva mare, que de ben segur que va afectar la teva situació anímica i de salut.

Al cap de poc temps ell va expressar-te els seus sentiments, però tu no vas poder expressar-los igual.

El Pepón també recorda la teva actuació a La Porta, sempre d'esquenes i portant el vestit d'hostessa. I recorda el Dia Internacional de la Dansa del 93. Éreu a les escales de la Catedral. Aquell dia tenies una infecció a l'ull i ell es pensava que era un mussol, ni li va passar pel cap que podia ser el sarcoma de Kaposi. Al cap d'un temps, quan li vas dir que estaves malalt es va entendre tot. Em pregunto, com imagino que encara es pregunta ell, si a no ser pel virus aquest amor hagués sigut

correspost. Quantes relacions truncades per culpa d'aquest bitxet maleït... [...]

Em pregunto què et va fer decidir no seguir cap medicament tradicional i passar-te a la medicina alternativa, al katsuge, al reiki... Imagino que hi havia molta desconfiança amb l'AZT i tots els experiments que s'estaven fent. No sé què faria jo, però quan escolto la teva decisió em sembla molt coherent. I valenta.

Les coses es van començar a complicar, de totes maneres, i et van ingressar a la Vall d'Hebron. Entre l'Óscar el Pepón i dues amigues teves feien tornos per estar amb tu. Per fer-te companyia, cuidar-te, donar-te massatges quan tenies dolor. Quina sort! Després de totes les històries que m'han explicat, tenir amics cuidant-te, tocant-te, estant amb tu, devia ser una manera d'alleugerir el patiment oi?

El Pepón recorda l'últim dia que us veu veure. Imagino que era de bon matí i ell marxava després d'haver passat la nit al teu costat. Li vas dir: m'agrada molt passar la nit amb tu... I el dia també!, vas afegir després. Els dos veu riure. L'endemà el van trucar per avisar-lo que ja te n'havies anat. Al tornar a l'hospital, estava pujant les escales i recorda mirar la que era la finestra de la teva habitació i veure un resplendor: el sol donava just allà i hi produïa un efecte refulgent- Va sentir com una energia que l'envoltava i l'abraçava. Quan em va explicar això vaig recordar com l'Óscar m'havia referit una situació semblant el dia que van enterrar el Joaquim. Se'm van posar els pèls de punta. Just ahir llegia un article on deia que les cèl·lules abans de morir emeten una radiació cent cops més potent que l'habitual, igual que les supernoves quan col·lapsen. us imagino a tots com una d'aquestes súper estrelles, que encara brillen[...].

Jordi, m'agrada imaginar que si encara estiguessis aquí, seríem amics. Potser hauries sigut el meu professor, com ho va ser el Carmelo. O ens trobaríem per La Poderosa en algun IN, o fins i tot ballaríem junts en alguna peça... T'imagines?

T'envio una abraçada molt i molt forta de part de tots.

Aimar



Text 2

Text d'Àngela Millano escrit per la seva peça *HOGAR*, recollit, al seu torn, dins del dossier del cicle «NO NO NO SOLO SOLO NO» de la Sala Amadís de Madrid (Millano, 2020):

«si viajas en avión cómprate el billete con la visa
el seguro te cubre la repatriación
cariño
repatriación
del cadáver
de los restos
de la urna
del ataúd con difunto dentro
que es un féretro

insensato
vas a morir de aquí a un rato
hazme caso
ve ahorrando

si vives
al límite
pilla un seguro
de defunción
haz que tu familia
no se coma el marrón de comprar un ataúd o pagar la cremación

transportar una urna alquilar un nicho renovar el alquiler
y coronas de flores pudriéndose

insensato
vas a morir de aquí a un rato
hazme caso
ve ahorrando

Te vas a morir compra un ataúd o háztelo tú háztelo tú háztelo tú

contrata un seguro que te vas a morir haz lo que quieras pase lo que pase
no te escaparás
del tiempo
condición a priori de la existencia

que nos degrada
más y más
no sabes cuando será pero la guadaña actuará

insensato
vas a morir de aquí a un rato

hazme caso
ve ahorrando
o compra un ataúd o háztelo tú háztelo tú
háztelo tú

si viajas en avión cómprate el billete con la visa
el seguro te cubre la repatriación

cariño
repatriación
del cadáver
de los restos
de la urna
del ataúd con difunto dentro
que es un féretro

insensato
vas a morir de aquí a un rato
hazme caso
ve ahorrando

si vives
al límite
pilla un seguro
de defunción
haz que tu familia
no se coma el marrón de comprar un ataúd o pagar la cremación

transportar una urna alquilar un nicho renovar el alquiler

contrata un seguro que te vas a morir hagas lo que hagas pase lo que pase
no te escaparás
del tiempo
condición a priori de la existencia

que nos degrada
más y más
no sabes cuando será pero la guadaña actuará

insensato
vas a morir de aquí a un rato
hazme caso
ve ahorrando
o compra un ataúd o háztelo tú háztelo tú
háztelo tú».

ÁNGELA MILLANO