

com *El jorn del judici* ja et dic que tota sola no la sabria escriure. És que encara me'n faig creus, quan la vaig a veure, perquè aquells dos estiren fort. Però és ver, fan falta comèdies i bones comèdies. És molt difícil escriure bones comèdies, molt. No ho sé, ja ho veurem, el temps ho dirà, però ho tinc en compte.

Cap a un nou teatre polític per al segle XXI?¹ La dramaturgia catalana *en contra de l'extrema dreta*

Francesc Foguet

Francesc Foguet i Boreu és professor de la Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB. Doctor en Filologia catalana per aquesta universitat i diplomad en Teoria i crítica del teatre per l'Institut del Teatre de Barcelona, s'ha especialitzat en l'estudi del teatre català modern i contemporani, la repressió dels escriptors catalans, la censura teatral durant la dictadura i l'exili teatral republicà. Dirigeix el Centre de Recerca en Arts Escèniques de la UAB i coordina la Red Internacional de Investigadores de Teatro Latinoamericanos y Europeos.

1. Una definició dúctil

A començament del segle XXI, la dramaturgia catalana va abandonar el teatre formulari iniciat en la dècada del 1980, sota l'influx de la postmodernitat, i va fer un gir gradual cap a temàtiques contemporànies de caràcter polític i social. A grans trets, com posen de manifest estudis recents (Foguet, 2013; Broch, Cornudella i Foguet, 2018; Ayats i Foguet,

¹ Projecte PID2023-146807NB-I00, finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033 i per FEDER/UE.

2021), tres de les seves manifestacions més evidents han estat, en primer lloc, les dramaturgies de la memòria col·lectiva, que han rescatat del passat alguns dels episodis més traumàtics de la Guerra d'Espanya, la Dictadura franquista o la Transició espanyola; en segon lloc, les dramaturgies de la realitat, que, presentades sota l'etiqueta de *teatre polític*, *teatre documental* o similars, han intentat respondre a la demanda creixent d'una escena més atenta a les problemàtiques del present; i, en tercer lloc, les dramaturgies de gènere, que, a més de donar pas per primera vegada a nombroses veus femenines, han portat als escenaris una visió crítica del sistema patriarcal i de les injustícies de les societats actuals.

Davant d'un concepte tan làbil com el de «teatre polític», és convenient intentar definir quines són les característiques i especificitats d'una dramàturgia que, des d'una heterogeneïtat ideològica i estètica, es reivindica sovint explícitament com a política. El fet d'aplicar un terme tan connotat a la dramàturgia de començament del segle XXI resulta, certament, complex. En el seu assaig *Contre le théâtre politique*, Olivier Neveux posa objeccions i matisa amb criteri la generalització «tout est politique», i en planteja una definició extensiva, dúctil, que permet una aproximació àmplia i múltiple, sense limitacions inicials: «tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclination, un projet politiques –cela peut

être ténu ou flagrant, militant ou critique, à distance ou frontal, dans ses fables ou ses attendus» (2019: 9).²

Si fem cas de les advertències de Neveux, as-sentades en les teories de Vsevolod E. Meyerhold i Bertolt Brecht, ens interessa subratllar, primerament, la importància no tan sols del contingut ideològic de les obres, sinó també dels aspectes formals, de la seva estètica; segonament, la consideració del fet que allò explícit no és condició ni solució de l'obra política, com tampoc no ho és que els creadors l'autodefineixin com a tal; i, finalment, la tematització de la política en el teatre (de manera que hi haurà espectacles *sobre* la pobresa, el racisme, la violència, etcètera) tampoc no és garantia de la seva politització.

Tot i que aquest no és l'espai per abordar directament la política teatral (Foguet, 2021), coincidim amb Neveux (2019: 26) en la seva valoració que, en termes generals, les institucions públiques i algunes iniciatives privades tendeixen a donar suport a determinats autors i temàtiques contemporanis, tot generant una uniformitat estètica preocupant, compartida pel mercat internacional de festivals i esdeveniments teatrals, i tot competint amb el model del teatre privat neoliberal, de manera que les fronteres són cada ve-

2 Trad: «qualsevol teatre que sostingui, manifesti o mantingui una preocupació, una tendència o un projecte polítics –pot ser subtil o descarat, militant o crític, remot o frontal, en les seves faules o en les seves expectatives».

gada més difuses. Es tracta d'un teatre públic o privat amb una dimensió «utilitària» que, com també apunta Neveux (2019: 60-62), es proposa divertir, produir valors i moralitzar, sense transgredir els consensos del políticament correcte. En aquest sentit, a pesar de les seves vel·leïtats subversives, ens podem preguntar si l'autodenominat «teatre polític» contemporani no s'erigeix, de manera conscient o inconscient, en «l'instrument d'una diversion et de la neutralisation de perspectives autrement radicales», bo i participant així «à ce grand mensonge social d'une société transparente, soucieuse de résoudre les souffrances, libérale d'expression»³ i contribuint, en definitiva, «à soutenir sa perfectibilité plutôt que de participer à sa transformabilité» (Neveux, 2019: 94-95).⁴

Una atenció especial mereix, en aquest aspecte, el «teatre documental» que, com en altres latituds escèniques, ha estat recuperat com un gènere que permet abordar temàtiques actuals. Tanmateix, lluny de la intencionalitat ideològica dels seus precedents (d'Erwin Piscator a Peter Weiss), alguns dels creadors que s'adscriuen en aquesta modalitat s'inclinen a oferir una visió tematitzada de la política i a doblegar-se

3 Trad.: «l'instrument d'una distracció i de la neutralització d'unes perspectives prou més radicals».

4 Trad.: «a aquesta gran mentida social d'una societat transparent, preocupada per resoldre els patiments, liberal en l'expressió [...] a mantenir la seva perfectibilitat més que no pas a participar en la seva transformabilitat».

al conformisme. Altrament, la reivindicació del realisme com a sinònim de compromís polític també ha de ser objecte d'anàlisi: visibilitzar allò invisible –una de les finalitats del teatre polític– no suposa només estar atent, com ho estaven les pràctiques realistes en l'època d'Émile Zola, als debats i les tensions del món actual, sinó que implica anar més a fons i més enllà de la superfície. A més, la perspectiva de gènere (inclosa la del moviment col·lectiu LGBTIQ+) que han incorporat amb força i originalitat les veus femenines i altres identitats no binàries, ha fet possible que l'escena contemporània tracti temàtiques fins ara inèdites, moltes vegades per ser considerades tabú.

Sigui com sigui, en la dramàturgia dels Països Catalans del segle XXI, després de l'onada desideològica, després de l'atzucac formulari, el teatre ha tornat a recuperar la voluntat de «dir» (allò que abans s'anomenava «missatge») i ha pretès justificar aquest gir com la proposta d'un nou teatre polític. Ara bé, tot fa pensar que cal tenir en compte no únicament allò que es diu sinó també *per què* i *com* es diu. En aquest punt, a despit de la varietat d'estètiques, entre les amenaces que planen sobre el teatre polític, remarquem-ne les següents: «le fétichisme de ses formes, l'évidence de ses dispositifs et la rengaine de ses fonctions» (Neveux, 2019: 190).⁵ Un teatre polític, de més

5 Trad: «el fetitxisme de les seves formes, l'obvietat dels seus dispositius i la lletania de les seves funcions».

a més, que, com també adverteix Neveux (2020: 36), està atrapat en una doble tensió: «por un lado, la de la historia –que necesita relacionar las obras con el estado de la “política” que las ve nacer o en la que estas se recrean y se comprenden– y, por otro lado, la de la propia política, que implica percibir las relaciones de fuerza y las orientaciones disímiles que estructuran el término».

2. Un corpus per explorar

Fetes aquestes consideracions generals, caldria establir un corpus d'obres que puguin adscriure's, d'acord amb la definició laxa de Neveux, en el nou teatre polític i aprofundir-ne l'anàlisi de la naturalesa política i les propietats transgressives i crítiques. Caldria fer-ho tenint present la complexitat de les relacions entre teatre i política i sent conscients que les arts escèniques, a més de reflectir les crisis contemporànies, tenen un paper destacat tant per a combatre l'oblit i donar testimoni com per a la «resistència a la inhumanitat», en paraules de Jean-François Lyotard (1988: 15).⁶ Caldria, en definitiva, comprovar fins a

⁶ Com apunta Stuart Sim (2004: 36-37), Lyotard distingeix dues formes d'inhumanitat: d'una banda, el capitalisme avançat amb la seva fam d'expansió i d'innovació tecnològica aparentment interminable; i, de l'altra, l'imperatiu colonialista de la Intel·ligència Artificial i la Vida Artificial, que el desenvolupament capitalista fa tots els possibles per accelerar. En nom del progrés, la inhumanitat del sistema intentaria sotmetre els éssers humans a la seva voluntat.

quin punt les obres i els espectacles generats durant aquestes darreres dècades que pretenen tractar temàtiques d'indole política (i fins i tot se'n vanten) tendeixen, en realitat, a reafirmar les ideologies i les estètiques dominants o, per contra, se'ns mostren crítics i discrepants.

És evident, d'altra banda, que hi ha una tasca prèvia que no cal negligir: la de traçar les línies de continuïtat i discontinuïtat amb la tradició del teatre polític europeu, bàsicament Erwin Piscator, Bertolt Brecht i Peter Weiss, i la influència en l'escena catalana durant els anys 1960-1970 (amb noms tan emblemàtics com Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet, Josep Lluís i Rodolf Sirera o Manuel Molins, per citar-ne uns quants). A més a més, caldria avaluar l'ascendent dels dramaturgs de significació política (com per exemple Harold Pinter o Edward Bond) en les dramaturgies dels anys vuitanta i noranta del segle passat (Benet, 2009).

Amb perícia acadèmica, un estudi d'aquesta envergadura podria partir de la hipòtesi que la formulació d'un nou teatre polític en l'escena dels Països Catalans s'ha concretat en dramaturgies sobre la memòria col·lectiva, la realitat actual i la qüestió de gènere, que, tot i la seva diversitat estètica, sovint no transcendeixen els límits dels consensos admesos (allò políticament correcte). Per poder verificar o no aquesta hipòtesi,

fora necessari un treball d'equip d'ampli abast com el que ens proposem dur a terme des del Centre de Recerca en Arts Escèniques de la UAB amb el projecte consignat en la nota 1, que analitzarà dramaturgs i companyies, textos i espectacles representatius dels tres eixos esmentats, i també alguns dramaturgs i companyies de relleu internacional que han tingut una presència continuada en l'escena dels Països Catalans i que hi han exercit, doncs, una influència manifesta.

En la present incursió al nou teatre polític català, ens proposem un abordatge tangencial i segmentari –una mena de prova pilot– que explori com la dramaturgia catalana del segle XXI ha tractat un dels riscos creixents –i clarament perceptible– de les societats contemporànies del món occidental: l'auge de l'extrema dreta. El context convuls de crisi sistèmica és un terreny abonat per a l'eclosió del neopopulisme a Europa (i a Amèrica). Recordem-ne algunes fites factuais: l'impacte de l'11S de 2001; la recessió econòmica derivada de la crisi financera del 2008; la successió de guerres amb intervenció europea (d'Iraq, 2003, a Ucraïna, 2022) i, entre d'altres, els efectes devastadors de la pandèmia de la covid-19. Com també cal destacar els factors generals de caràcter polític que afecten les societats occidentals: els moviments migratoris; el creixement de la desigualtat social; la crisi de les democràcies liberals; la desconfiança en la classe política i les institucions; la mutació dels referents culturals

i els valors, entre d'altres. Un panorama d'una gran complexitat que no admet simplificacions.

Comprovarem si la hipòtesi de partida formulada és vàlida en un corpus molt reduït, corresponent a tres dramaturgs, un de trajectòria dilatada i dos altres de més recents, les obres respectives dels quals tot fa pensar que poden refutar-la: *Hamlet Canalla* (2008-2015/2020) de Manuel Molins, estrenada al Teatre Micalet de València el 2016, amb direcció de Joan Peris; *Búnquer (com la grisa majoria dels mortals)* [2013 / 2019] d'Helena Tornero, estrenada a la Nau Ivanow durant el Festival Grec de 2013, dirigida per Víctor Muñoz i Calafell, i *La crida* (2014) de Ferran Joanmiquel, estrenada a la Sala Planeta de Girona el 2015, amb direcció del mateix autor. Tots tres dramaturgs coincideixen, des de poètiques particulars, en el fet d'interessar-se en la seva dramàtica per la memòria col·lectiva i per temàtiques polítiques, plantejades amb una mirada progressista i una «narrativa esperançadora» (Han, 2023: 35). Totes les tres peces escollides s'ajustarien, en principi, i sense gaires dificultats, a la definició de teatre polític que proposa Neveux en el seu assaig, per bé que, com verificarem, en la línia més crítica i compromesa.

3. L'amenaça de l'extrema dreta

Abans d'entrar en matèria, però, caldrà oferir algunes claus interpretatives de l'apogeu d'aquest

fenomen polític que s'ha anomenat la «nova extrema dreta». Els moviments d'ultradreta que van emergir arreu d'Europa a les acaballes del segle XX i que avui ocupen espais de poder institucional no neixen del no-res, sinó que arrelen en una tradició històrica de llarga durada (Camus i Lebourg, 2020; Forti, 2021). Més que en la gènesi teòrica o en la filiació diacrònica, que en el cas espanyol enllaçaria amb el falangisme del període d'entreguerres i amb el franquisme de les dècades posteriors (i l'ombra que projecta fins als temps actuals), és interessant descriure les característiques comunes de l'extrema dreta europea, que en realitat presenta no tan sols una fluctuació d'èxits i fracassos en el seu periple, sinó també una considerable heterogeneïtat i dispersió ideològiques.

Tal com han analitzat Jean-Yves Camus i Nicolas Lebourg (2020: 41-42), un dels aspectes que la distingeix és la concepció organicismista de la comunitat que aspiren a constituir o a reconstituir, basada en l'ètnia, la nacionalitat o la raça. Es tracta d'un organicisme que implica el rebuig de l'universalisme en benefici de l'autofília (la valoració del «nosaltres») i l'alterofòbia (l'odi a l'«altre»), i que cultiva la utopia d'una «societat closa», capaç de garantir el renaixement de la comunitat. A més, l'extrema dreta rebutja les institucions i els valors del sistema polític vigent, incentiva la idea que la societat està en decadència i que l'Estat n'és un dels seus agreujants, i refusa l'or-

dre geopolític establert amb un rebuig frontal de la globalització. Davant de tot això, s'inverteix d'una missió salvadora.

En el seu estudi *Extrema derecha 2.0*, Steven Forti considera que les «noves extremes dretes» són un actor polític de primera fila en tot el món occidental i constitueixen un fenomen radicalment nou (2021: 24 i 81). Tot i que mantinguin elements del feixisme històric, no poden ser anomenades «feixistes» o «neofeixistes»: els ultres d'avui vesteixen camisa, americana i, de vegades, corbata i tot; asseguren que parlen el llenguatge de la gent del carrer; defensen presuntament el «sentit comú»; i s'allunyen formalment de les ideologies del passat. Si amb això no n'hi hagués prou, sense cap mena de rubor, es presenten com a formacions antisistema, transgressores, provocadores, atrevides. No obstant això, encara que defugin el concepte d'extrema dreta i especulin amb la fi de les ideologies, són formacions que se situen a la dreta extrema de l'espectre polític (Forti, 2021: 81-84).

Una de les seves característiques més tangibles és la capacitat que tenen d'utilitzar les noves tecnologies per a l'«agitprop», fins al punt que, amb un cert esnobisme, Forti (2021: 84) defineix el fenomen com a «extrema dreta 2.0», en la qual inclou el Front Nacional francès, la Lliga Italiana, el Partit de la Llibertat d'Àustria, el Brexit Party, Alternativa per Alemanya i, entre d'altres, Vox. No entrarien en

aquesta macrocategoria els partits tradicionals de dreta, com ara els Tories britànics o el PP espanyol, tot i el seu marcat procés d'ultradretització. En qualsevol cas, com es pot constatar, estem davant d'una galàxia ultradretana d'àmbit internacional que aprofita, com argumenta Forti (2021: 238), un context general de *crisi social* (augment de les desigualtats i afebliment de l'Estat del benestar per la imposició del model neoliberal a partir dels anys 1980); *crisi cultural* (reacció adversa davant de temàtiques com ara l'avortament, els drets de les minories, la immigració, el matrimoni homosexual, el feminisme, etcètera); *crisi política* (desprestigi de les democràcies liberals i despolitització de la ciutadania), i *crisi ideològica* (confusió i orfenesa d'ideologies, valors i referents). Massa *crisis*, en definitiva, per a una societat extenuada.

Les formacions de l'*extrema dreta* 2.0 tindrien com a elements comuns, segons Forti (2021: 85): *a*) el nacionalisme, l'identitarisme o el nativisme pujats de to, que els duu a reivindicar la recuperació de la sobirania nacional; *b*) el rebuig del multilateralisme (i un notable euroescepticisme); *c*) la defensa dels valors conservadors («llei i ordre»); *d*) la xenofòbia (especialment la islamofòbia), que els porta a condemnar la immigració entesa com una «invasió»; *e*) la crítica del multiculturalisme i les societats obertes; *f*) l'antiintel·lectualisme; i, com indicàvem, *g*) el dis-

tancament formal de les experiències feixistes del passat. Els seus discursos i propostes polítiques, exposats amb la consuetudinària retòrica populista salpebrada de demagògia, se centren *grosso modo* en la immigració, la seguretat, la corrupció i la política exterior.

El seu *modus operandi* es caracteritza, en primer lloc, per polaritzar la societat amb l'estratègia –facilitada per les xarxes socials i l'ús cínic de la postveritat, les *fake news* i les teories del complot– de marcar el debat polític amb temes divisius i escorar cap a la ultradreta l'opinió pública; en segon lloc, llançar tàcticament globus sonda en el debat públic per a comprovar-ne el recorregut i, en poc temps, sense cap mena de problema, canviar de posició sobre temes crucials; i, en darrer terme, criticar la democràcia liberal, com si estigués desconnectada de la voluntat popular, i qüestionar-ne la separació de poders i les regles bàsiques de funcionament (Forti, 2021: 114-128). D'alguna manera, a desgrat que no creuen en els valors democràtics, s'aprofiten de les mateixes institucions de la democràcia per tal d'erosionar-la o liquidar-la *des de dins*.

Les intencions de la nova ultradreta són molt clares (Forti, 2021: 164-168). A curt termini, un dels objectius principals és guanyar eleccions o, si més no, augmentar el consens electoral. No cal dir que, vist el panorama europeu, ho han aconseguit en gran manera,

atesa la normalització de les formacions d'extrema dreta a diversos països.⁷ A mitjà termini, es proposa minar i polaritzar el debat públic, promoure percepcions errònies; erosionar la confiança en la democràcia, el periodisme i les institucions; i atènyer l'hegemonia en les anomenades «guerres culturals» amb la manipulació de les noves tecnologies. La seva voluntat de marcar l'agenda política i el debat públic duen la nova ultradreta a introduir-hi posicions i arguments que, fins fa poc, eren considerats inacceptables per a les democràcies liberals. Sense anar més lluny, a causa de l'efecte contagi, han imposat la convicció que la immigració és una amenaça contra la identitat i la seguretat dels estats, amb el consegüent enduriment dels discursos i les polítiques migratòries (Acha, 2021: 125).

A l'Estat espanyol, Vox (fundat el 2013) no deixa de ser, fet i fet, un *spin-off* polític de l'extrema dreta del Partit Popular, que té com a base doctrinària fonamental el nacionalisme espanyol i com a cavall de batalla l'anomenada «qüestió territorial». Hereu d'un dels darrers règims d'extrema dreta a Europa (Camus i Lebourg, 2020: 287-288), el seu corpus ideològic es mou entre el supremacisme masculí i la defensa de

7 Com escriu Jordi Borràs (2022: 476), «els parlaments d'arreu d'Europa basculen cada cop més cap a la dreta, assumint propostes i relats propis de l'extrema dreta. Ara per ara, aquesta és la seva gran victòria: marcar discurs i posar en dubte els principis fonamentals de la igualtat, la tolerància i el respecte per la vida».

l'ultraliberalisme, tot passant per la incitació de la xenofòbia i l'empara de la (falsa) tradició catòlica (talment com el nacionalcatolicisme franquista). Amb la seva proclivitat per la crispació i la confrontació, Vox practica sense brida la *ideologia de l'exclusió* i recull sobretot exvotants del PP i de Ciudadanos –dos partits amb els quals de fet manté afinitats– que poden trobar en la nova marca una versió més extremista (Acha, 2021: 115-116; Forti, 2021: 2019).

Entre les formacions europees d'extrema dreta, Vox s'inclouria en el bloc dels partits més radicals que professen un nacionalisme xenòfob i, des d'un programa ultraliberal, es mostra partidari de l'estat del benestar xovinista, que en limita els destinataris als autòctons (Forti, 2021: 88). Fins al punt d'excloure del benefici de determinades prestacions redistribuïdes per l'Estat a tots aquells que, per la seva nacionalitat o pel seu origen, no pertanyen al grup ètnic dominant, l'únic que gaudiria, al seu entendre, del dret de residència (Camus i Lebourg, 2020: 166-167). Declaradament atlantista, Vox manté contactes amb els *neo-con* estatunidencs i, en especial, bones relacions amb els ultracatòlics polonesos Llei i Justícia de Jarosław Kaczyński (Forti, 2021: 106 i 134). Al capdavant, el fil que relliga les propostes de Vox i que vincula aquest partit amb l'ideari d'altres formacions d'ultradreta espanyola i europea és l'ultranacionalisme (Acha, 2021: 103).

4. *Hamlet Canalla* de Manuel Molins

Una de les peces nuclears del cicle «Mirades sobre Shakespeare» de Manuel Molins ens pot servir per encetar aquest breu itinerari pel corpus d'obres contemporànies que han reflectit el perill de la ultradreta en la societat actual: *Hamlet Canalla* (escrita el 2008, revisada el 2015 i publicada el 2020). En la seva versió irreverent d'aquest clàssic, Molins delinea un Hamlet que se sent interpel·lat per l'espectre patern a esdevenir l'escollit per a redreçar el món en «un temps confús, corrupte i miserable» (2020: 283). Tot i els dubtes i les impotències que l'assetgen, Hamlet accepta de manera messiànica erigir-se en el salvador que, a través d'un canvi radical, redimirà Dinamarca i salvarà el món.

Ara bé, l'intercanvi dialèctic amb Ofèlia, un jove actor, la mare del mateix Hamlet i Horaci –tots aquests personatges interpretats per un sol actor a manera d'antagonista de Hamlet– permet desemmascarar les intencions falsàries del príncep. I no tan sols això: també qüestionar-ne la voluntat de renovació, denunciar-ne la impostura i el cinisme, evidenciar-ne la condició autoritària i reaccionària i, per la seva admiració envers Fortimbràs, descobrir-ne la pulsio (auto)destructiva i corrupta. No queda, en suma, gens ben parat. El diàleg amb el seu amic Horaci explicita la proposta política de «canvi» que defensa Hamlet. Es basa fonamentalment en el fet d'«abandonar l'estat protector per un estat impulsor» (Molins, 2020: 324). Amb

aquest eufemisme, Hamlet encobreix la voluntat de convertir les democràcies que vetllen pels drets socials en un govern oligàrquic, no únicament a escala estatal sinó global. Davant la defensa humanística d'Horaci, el Hamlet molinski proclama –tot fent-se ressò del postestructuralisme i el postmodernisme– la mort de l'humanisme i la pèrdua de valors i referents de les societats contemporànies.

A l'escena final, en què torna a retrobar-se amb l'espectre del pare, ara corporeïtzat, s'acaba d'arrodonir la filiació ideològica d'aquest Hamlet canalla. Bo i prenent com a intertext *Don Juan, o el convidat de pedra* de Molière i *La política i l'art d'actuar* d'Arthur Miller, l'escena recrea una trobada mítica que permeti a Hamlet fer servir el teatre per al seus jocs de poder. Tanmateix, l'Espectre destapa les seves pretensions i li retreu que no hagi estat a l'altura: no ha utilitzat els recursos que li oferia l'estat per actuar, ni tampoc ha sabut reformar el regne. A l'estil de la nova extrema dreta europea, el jove príncep de Dinamarca es presenta, de manera profètica, com el salvador de la humanitat en crisi i l'enterrador del cicle de drets que arrenca de la Revolució Francesa.⁸ El seu

⁸ Val la pena consignar que, en el seu assaig *Despertem!*, Edgar Morin formula un plantejament similar: al seu entendre, el 1789, França va materialitzar una revolució humanista i democràtica, de manera que, d'aleshores ençà, s'haurien alternat o coexistit dues Frances: la humanista i la reaccionària; tanmateix, després de les eleccions presidencials del 2022, la segona s'hauria imposat a la primera (2022: 11-13).

discurs contra la immigració i la confiança en Fortimbràs com el líder fort que regenerarà el país i li infondrà «orgull i glòria» (Molins, 2020: 332) rebla el seu testament polític, en què ressonen els dogmes de la nova ultradreta.

Hipòcrita i misogin, despòtic i reaccionari, covard i pèrfid, el Hamlet que perfila Molins pot interpretar-se com una mena de representant postmodern de l'autoritarisme postdemocràtic, que lliura el reialme de Dinamarca a Fortimbràs, un jove militar no-ruet, ambiciós, mentider i corrupte per al qual el fi justifica els mitjans. En lloc de respondre, doncs, al mandat de l'espectre del pare i assumir la responsabilitat assignada, Hamlet destrueix el seu llegat polític, favorable a la pau, la sobirania i la democràcia, i reactiva el «mecanisme de les injustícies» (Molins, 2020: 378). Amb la seva immolació, una mena de suïcidi pretesament heroic, Hamlet vol convertir-se en el màrtir dels nous temps, marcats pels rituals i tancaments de guerra que proclama Fortimbràs. En certa manera, el Hamlet malvat de Molins representaria la victòria del reaccionarisme de la ultradreta en el món occidental.

Si *Una altra Ofèlia* (2005/2020), la segona obra del cicle «Mirades sobre Shakespeare», exposa les conseqüències del comportament misogin i violent de Hamlet en un món patriarcal, *Crims* (*L'herència de Hamlet*) (2009/2020), la darrera obra del cicle, sug-

gereix la possible reacció del poble danès davant de la dictadura de Fortimbràs. Com s'apunta al comentari de *Crims*, en boca de Judit –protagonista d'una obra imaginària de Karen Blixen, *Fortimbràs, l'herència de Hamlet*–, la imposició de Hamlet ha dut «més podridura, més corrupció i dolor» i ha condemnat Dinamarca a la desigualtat, «el pànic i el terror» (Molins, 2020: 338). És aquesta nova Judit, hereva del mite bíblic, la que decapita Fortimbràs i allibera el poble danès de la seva tirania. Com a portaveu del poble, Kund agraeix el gest de Judit i la proclama «far de llum» per haver fet possible acabar amb el tirà i recuperar la llibertat.

Al cap i a la fi, Fortimbràs simbolitzaria no tan sols l'autoritarisme i les dictadures del segle XX, sinó també les derives autoritàries d'alguns governs, estats o formacions polítiques del segle XXI. En la trama que s'alterna amb la representació metateatral de l'obra de Blixen, aquest perill es metonimitza en el sistema penitenciari actual. Fins i tot en el cas d'un dels més moderns com el danès, és considerat una solució injusta, que està al servei de les desigualtats i la voracitat mercantilista del capitalisme. En lloc d'una política criminal, Olaf, activista cultural i defensor de l'abolició de les presons, es mostra partidari d'una «alternativa» que abordi els delictes en el context en què es produeixen i aposti per la inclusió social –no pas el càstig o la venjança–: «no es tracta de pensar o imaginar una

solució concreta, sinó d'elaborar tot un conjunt d'estratègies i canvis per eliminar la presó de la realitat social i ideològica»; i afirma encara: «les alternatives han d'abordar des de la pobresa i l'educació al racisme, el domini masculí, tots els prejudicis de classe i altres estructures de dominació» (Molins, 2020: 362).

Criminals va més enllà de la denúncia. Ofereix una opció per tal d'afrontar les desigualtats i la conculcació dels drets fonamentals. Enfront de la manca de llibertat i drets, les injustícies del neocapitalisme i la repressió contra els dissidents, Grethe, una de les recluses, advoca per un «pensament resistent», «obert a l'esperança» (Molins, 2020: 345). Al seu torn, res-pecte al sistema penitenciari, Birthe, injustament empresonada, proposa passar «de la societat del càstig a la del perdó i la solidaritat» (Molins, 2020: 377).⁹

9 Recentment, Molins ha enllestit una primera versió de *Xampany* (2024), una peça en què es debat sobre l'actual genocidi israelià sobre Palestina, el perill de l'extrema dreta, la memòria familiar o els drets del col·lectiu lèsbic. Un dels personatges, Víctor, el fill advocat de la família protagonista, d'origen humil, anuncia que ha estat escollit segon de la llista d'un partit d'ultradreta de nova creació que té entre els seus objectius el desmantellament de l'estat del benestar, els màxims beneficiaris del qual són precisament les classes treballadores. Tot fent una picada d'ullet a *Hamlet Canalla*, Víctor proclama: «els vells fantasmes que recorrien Europa, ja fos el comunisme o la societat del benestar, s'estan esvainent com el fantasma del pare de Hamlet» (Molins, 2024: 12). L'ideari de Víctor respon als eixos defensats per les formacions polítiques de la nova extrema dreta europea: ultranacionalisme, ultraliberalisme, autoritarisme, xenofòbia, demagògia, darwinisme social, elitisme.

Una formulació clarament política –carregada això sí d'aquella «resistència a la inhumanitat» que postula Lyotard– que, si bé en l'obra es refereixi al sistema penitenciari, té un abast social molt més ampli.¹⁰

5. *Búnquer d'Helena Tornero*

Des d'una perspectiva més simbòlica i subtil, *Búnquer (com la grisa majoria dels mortals)* [2013 / 2019] d'Helena Tornero planteja una distopia d'un Estat feixista que empresona, tortura o elimina els elements dissidents.¹¹ No hi ha un referent explícit, sinó un seguit d'al·lusions més o menys implícites a experiències del passat (el feixisme, el nazisme, el franquisme) que es projecten en aquesta distopia. Com acostuma a passar, les distopies representen les pors presents en una societat i les traslladen al futur; en aquest cas, el temor que es vol exorcitzar és la pro-

10 Al marge del cicle «Mirades sobre Shakespeare», hi ha dues altres peces molinsianes que també deixen entreveure l'efecte de la nova onada ultradretana: d'una banda, *Abú Magrib* (1992/2019), una de les primeres denúncies en la dramaturgia catalana de la xenofòbia d'Europa davant dels migrants del nord d'Àfrica, i, de l'altra, *El Moviment* (2023), que parodia les estratègies i els discursos de manipulació de la nova extrema dreta.

11 La referència shakespeariana del títol a la «grisa majoria dels mortals» reiterada al llarg de l'obra al·ludeix a la trobada entre Hamlet i la parella Rosencrantz i Guildenstern a Hamlet, en què el jove príncep els adverteix que «Dinamarca és una presó», «una presó magnífica, plena de cel·les, galeries i masmorres. I Dinamarca és una de les pitjors» (Shakespeare, 2016: 59). Com sabem, Hamlet serà el causant de la mort d'aquests dos cortesans adulators i corruptes.

gressió de l'extrema dreta, i les conseqüències que se'n derivarien, si aconseguís accedir al poder i acomplir els seus desitjos.

Estructurada en sis escenes breus, cadascuna de les quals duu un títol, *Búnquer* comença amb un pròleg que remet a un passat en què la ciutadania mirava cap a una altra banda, abduïda per les pantalles, mentre el feixisme avançava inexorablement. La primera i la darrera escena són protagonitzades per una dona que, en la foscor, canta la coneguda cançó *Grândola, vila morena* de Zeca Afonso, himne de la Revolució dels Clavells del 1974, que va posar fi a la dictadura salazarista. En la primera escena, potser perquè la Dona canta aquesta cançó de la llibertat, dos homes se l'enduen fora de l'espai on està reclosa, mentre la seva veu s'allunya fins a fer-se el silenci. En la darrera escena, és l'Home d'uniforme 2 que s'emportarà la Dona i, finalment, se sent el soroll sec d'un tret que fa aturar el seu cant.

En el cos de l'obra, se succeeixen quatre escenes més en forma de diàlegs o monòlegs de víctimes o victimaris en el mateix espai d'inquietud, penombra i reclusió. En l'escena dues, un Home i un Noi es confessen, entre suspícies, per què han estat empresonats: el més gran és un pagès –exprofessor de literatura– a qui han acusat de «terrorista» pel fet de protestar en la via pública; al més jove, en canvi, l'han detingut per la seva homosexualitat. L'Home acon-

sella que eviti els mals pensaments i es refugii en la imaginació per a poder resistir l'encarcerament. També li recorda la desaparició sobtada dels Centres d'Internament d'Estrangers (CIEs), on s'aglomeren migrants en condicions inhumanes, sense connexió amb l'exterior i amb maltractaments sistemàtics.¹² La situació de tots dos és molt similar a la dels CIEs:

HOME: Oficialment nosaltres no estem detinguts. Oficialment no estem essent privats de la nostra llibertat, ni els nostres drets estan essent vulnerats. Això no està passant: ningú ens està veient, ningú ens està filmant. I quan s'acabi tot, et diran que tot ha estat producte de la teva exagerada imaginació. No hi haurà ni proves ni dades oficials. L'Estat sempre ha tingut una especial habilitat en l'ús de les paraules. (Tornero, 2019: 221)

En la tercera escena, molt breu, l'Home intenta ajudar una Dona que, estirada a terra, està mig coberta amb una manta, potser a conseqüència dels maltractaments rebuts. Com a contrast, perquè fins ara els personatges eren víctimes de la repressió, dos

¹² Els Centres d'Internament d'Estrangers van ser creats, a l'Estat espanyol, per la Llei d'Estrangeria de 1985, que en destacava el «caràcter no penitenciari», amb l'objectiu, en teoria, de confinar provisionalment els migrants contra els quals s'havia dictat una ordre d'expulsió. Han estat durament criticats per les organitzacions en pro dels drets humans com ara Iridia o Sos Racisme.

homes uniformats mantenen un diàleg distès en què revelen el seu tarannà xenòfob i l'adoctrinament que han rebut (de l'FBI?) per exercir les tortures, després d'una sessió rutinària infringida a una dona que està a les acaballes. Cap al final de la seva conversa, especulen sobre el fet que el lloc on es troben havia estat els soterranis d'un banc on els nazis, durant la Segona Guerra Mundial, «tancaven aquí la gent de la resistència» (Torner, 2019: 228).

En la penúltima escena, que duu per títol «Una carta», un Home es treu un paper de la butxaca, el desplega i llegeix. L'espectador sent una veu d'una Dona a la penombra que explica com, en la grisor del franquisme, fou detinguda a la Via Laietana de Barcelona, cantonada amb Sant Pere Més Baix, molt a prop de la comissaria on el règim instal·là la Brigada Político-Social, responsable de la repressió contra els opositors a la dictadura –com la que es porta a col·lació per exemple a *Fascinación* (2015/2019) de la mateixa Torner. Era el dia que la Dona havia d'anar a fer un examen i la darrera carta en llibertat està adreçada al seu professor de literatura, que ben bé podria ser l'Home de l'escena segona.

Inspirat en un espai homònim de la Nau Ivanow, *Búnquer* proposa una disposició espacial en què el públic comparteixi «les incomoditats dels personatges interpretats pels actors», com especifica l'acotació inicial (Torner, 2019: 212). Es tracta d'«un espai

petit i buit», amb les «parets blanques», tancat amb dues portes a cada extrem, en què els intèrprets estan envoltats de públic, amb qui hi interactuen sovint, tots a les fosques o en penombra. Un espai claustrofòbic on els espectadors experimenten la sensació d'estar reclosos i que, en termes metonímics, simula els centres de repressió del nazisme o del franquisme, com a referents històrics, però també els actuals Centres d'Internament d'Estrangers.

Com escriu Gabriel Sansano (2019: 16), a propòsit de *Búnquer*: «Torner acara l'espectador, de forma crua i directa, amb la repressió i brutalitat de l'Estat (o de les clavegueres de l'Estat), o amb la continuïtat d'un feixisme, d'un franquisme subterrani (immanent), tolerat i arrelat pregonament en la societat espanyola, i amb el qual, ens agrada o no, convivim cada dia». Així i tot, ben mirat, no és únicament la pervivència del franquisme (o, com apuntàvem, del nazisme) allò que amenaça les societats europees actuals, sinó també, d'una banda, els sistemes democràtics que permeten la violència d'estat exercida en espais d'impunitat policial o en centres de reclusió de migrants situats en els llimbs de la legalitat; i, de l'altra, els sistemes autoritaris que, promoguts per l'extrema dreta, s'apunten en l'horitzó, com el que insinua la distopia de l'obra.

Torner ja va formular una crítica dels abusos comesos per les forces policials en la peça breu *Ahir*

(2012/2019), estrenada en anglès al Young Vic Theatre de Londres el 2012, sota la direcció de Cressida Brown.¹³ En el seu text, hi acara un policia, Ell, el qual la seva companya sentimental, Ella, descobreix que ha actuat com a infiltrat per a rebentar una manifestació pacífica en contra de les retallades socials:

ELLA: Vaig veure com agafaves una barra de ferro i trencaves el vidre d'un aparador. Vaig veure com llençaves un explosiu contra la façana d'un caixer automàtic. Vaig veure com feies veure que t'enfrontaves a la policia. Als teus companys. Vaig veure com feieu veure que us insultàveu. Vaig veure com rebentàveu una manifestació que fins aquell moment havia estat pacífica. Una manifestació contra aquelles retallades inhumanes que ens ho estan traient tot, que ens estan deixant sense present i sense futur. Ho vaig veure tot. (Tornero, 2019: 157)

Malgrat que inicialment ho intenti negar, al final Ell argumenta cínicaament que, com a policia, té l'obligació de protegir els ciutadans i que els seus superiors li havien donat l'ordre de rebentar la manifestació. Ella li proposa que, si realment se l'estima, confessi la

¹³ *Ahír* és el resultat d'un encàrrec del Theatre Uncut, una companyia anglesa de teatre polític creada el 2011 com a resposta a les retallades en la despesa pública pels governs conservadors del Regne Unit. Se'n van fer lectures i escenificacions simultànies a Barcelona, Madrid, Lisboa, Edimburg, Atenes i Mèxic, entre altres indrets.

veritat per tal d'evitar que altres persones siguin acusades injustament. En una abraçada final, Ell l'estreny «massa fort». Es fa un fosc i, en tornar la llum, només hi és Ell, que s'adreça a algú del públic per a reclamar-li que no digui res, perquè en el seu lloc hauria fet el mateix. Una manera d'interpel·lar el públic per tal de fer-lo corresponsable de l'actuació d'unes forces policials antidemocràtiques que estarien encara més en el seu ambient en Estats governats per la nova extrema dreta.¹⁴

6. *La crida* de Ferran Joanniquel

D'una manera més directa, Ferran Joanniquel es proposa a *La crida* (2014) d'oferir un antídoto teatral contra l'ascens de la ultradreta en els països europeus.¹⁵ La dedicatòria inicial a Bernard-Marie Koltès, dramaturg de les marginalitats, i a PJ Harvey, excèn-

¹⁴ En una obra seva posterior, *El futur* (2019), pensada per a un públic jove, el pare de la protagonista, Home Elegant/Albert, és un polític xenòfob i corrupte que proposa una política migratòria basada en mesures molt semblants als discursos de l'extrema dreta (i cada vegada més de la dreta): seleccionar els fluxos migratoris segons criteris classistes, accelerar els tràmits de deportació i els mecanismes de retorn i arribar a acords amb els països d'origen (Tornero, 2019: 391-392).

¹⁵ Val a dir que *La crida* va tenir un cert recorregut europeu, prova de l'interès que va despertar l'obra: va ser seleccionada per al Festival Internacional de Dramatúrgia sobre la Crisi PIIGS, organitzat per Perpetuum i la Nau Ivanow, que es va dur a terme a Barcelona el juliol de 2014; es va traduir a l'italià i se'n van fer diverses *mise en place* al Piccolo Teatro Grassi de Milà, en el marc del XIV Tramedau-tore Festival Internazionale del Teatro d'Autore Eurasia (del 18 al 28 de setembre de 2014). Entre altres espais, es va programar a la Sala Beckett de Barcelona el 9 de maig de 2015.

trica cantant anglesa, s'acompanya d'una presa de posició ideològica ben diàfana: «Que el feixisme no sigui mai més una opció» (Joanmiquel, 2014: 365). Escrit en forma de monòleg, el protagonista és un jove d'una vintena d'anys que, enmig del carrer, reparteix fulletons amb el programa electoral del seu partit. En un discurs, en principi ambigu, s'adreça insistentment a algú que passa vora seu, apressat i carregat de bosses, a fi d'intentar-lo convèncer que prengui el fullotó. Mentre l'interpel·la a cada moment perquè li faci cas, busca les seves empatia i complicitat cada vegada més encès d'ira. Gradualment, li desgrana els arguments que sosté, com més va més reveladors de la ideologia ultradretana que defensa, barrejats amb la seva situació personal com a desocupat, tot i disposar de dues carreres universitàries.

Procedent de la classe treballadora, encara que pugui semblar paradoxal, el jove militant d'ultradreta correspon al votant prototípic de la nova extrema dreta europea, és a dir, «jovent, varón y de clase trabajadora» (Acha, 2021: 79), encarna amb la seva actitud la crisi de valors culturals que hem apuntat més a munt i defensa un programa basat en diversos eixos definidors d'aquestes formacions polítiques. Primerament, la xenofòbia, amb un discurs contrari als migrants, considerats com una amenaça o una conspiració, i partidari de destinar els ajuts socials només per als autòctons. És un dels aspectes –no debades, el

més determinant entre els votants d'aquesta mena de partits– en què el jove militant ultradretà hi insisteix més, fins al punt de judicar la migració com un element de degeneració de la raça i, en especial, la vinguda de l'Islam com un cavall de Troia per a reconquerir Occident. En segon lloc, el rebuig del sistema polític vigent, amb un atac a la classe política, al sistema democràtic i a l'europeisme.

En tercer lloc, l'explotació del malestar social, sobretot de les classes populars, les més afectades per la crisi econòmica. En quart lloc, les noves formes d'actuació, que defugen, en principi, l'estètica violenta i que es canalitzen per les vies que ofereix el mateix sistema que ataquen, tot i que al final el jove apel·li a l'antisemitisme i l'anticomunisme nazis. En cinquè lloc, l'apropiació del llenguatge de les esquerres, fins a l'extrem d'assegurar que el seu propòsit és «sacsejar la consciència» dels qui l'escolten per a poder canviar el món (Joanmiquel, 2014: 381). En darrer terme, el masclisme, que s'expressa a través de la cosificació de la dona i el rebuig visceral del col·lectiu homosexual. Entre els seus arguments, el jove ultradretà argüeix que el que defensa té un abast internacional –esmenta Grècia, França, Suècia i Hongria– i que el seu partit dona veu a l'àmplia «majoria silenciosa».

Tot fa pensar que Joanmiquel es va inspirar en Plataforma per Catalunya (PxC), una formació xenòfoba, fundada el 2002 a la ciutat de Vic per Josep

Anglada, exmilitant de Fuerza Nueva. PxC va començar a presentar-se a les eleccions municipals a partir del 2003 amb la bandera del control de la immigració, la seguretat ciutadana i el «sentit comú». S'adreçava als electors que no se sentien representats pels grans partits; evitava prendre posició en els eixos dreta-esquerra i catalanisme-espanyolisme; preconitzava un xovinisme de l'Estat del benestar; es proclamava defensor d'una identitat i una cohesió social que assegurava que estaven amenaçades per la immigració; i s'oposava a la religió islàmica per reaccionària –fins i tot, denunciava els seus practicants com a punta de llança de la conquesta d'Europa (Casals, 2009: 3).

PxC va obtenir alguns èxits a escala municipal, però no va reeixir a consolidar-se ni en l'àmbit nacional ni estatal i, després d'una escissió, va desaparèixer el 2019, quan bona part dels seus membres es van passar amb armes i bagatges a Vox. Definit com a nacional-populista, identitari i islamòfob, el PxC va mantenir vincles internacionals amb altres partits i organitzacions d'extrema dreta, entre els quals destaca Alba Daurada de Grècia, el Partit de la Llibertat d'Àustria (FPÖ) o el Vlaams Belang [Interès Flamenc] de Flandes (Campus i Lebourg, 2020: 142-143 i 215). Segons Xavier Casals (2009: 4), PxC representaria l'eclosió del nacional-populisme en l'àmbit català, atès que el seu discurs partia de la premissa que el «poble», amalgamat amb el concepte de «nació»,

constitueix una realitat homògena, com si fos una unitat substancial i una identitat permanent. El seu populisme integrat al nacionalisme feia emergir una figura nova de l'enemic, contra la qual brama el jove militant ultradretà de l'obra: l'estranger-invasor.

La crida posa el públic davant del mirall d'una realitat incòmoda per a fer-li veure tot el deversall de prejudicis que, combinats amb la por i la incertesa del futur, els discursos de la nova extrema dreta manipulen per a convertir en «consensos socials». Incideix especialment en la xenofòbia latent, de vegades en forma de rumors, estereotips o *fake news*, que hi ha en la societat actual i que també furguen a pler des dels partits d'ultradreta, experts a moure's com un peix a l'aigua en la infocràcia (Han, 2022). Encara que el referent més immediat sigui PxC, l'argumentari que exposa el protagonista de l'obra coincideix notablement amb les formacions d'extrema dreta europees que hem comentat adés.

La problemàtica de les migracions i la manipulació que en fa l'extrema dreta apareix també, des d'una altra òptica ben diferent, a l'obra *Hotspot* (2019, inèdita) del mateix Joanmiquel.¹⁶ Hi aborda el desas-

¹⁶ Amb el terme anglès *Hotspot* (en català, «centre de registre»), que dona nom al títol, es designa els centres ubicats a la frontera exterior de la Unió Europea, especialment a Grècia i a Itàlia, que es van obrir el 2015 per identificar i registrar els migrants que hi arribaven, a fi de determinar quins podien acollir-se a la sol·licitud d'asil i rebre protecció internacional.

tre humanitari del camp de refugiats de Mòria, a l'illa grega de Lesbos. Un grup de joves, commoguts per l'experiència d'haver-hi estat, volen contribuir a ajudar a través d'una entitat humanitària els milers de migrants que hi malviuen miserablement. Davant l'ascens de l'extrema dreta, es proposen el projecte de denunciar, de cara a Europa, la situació catastròfica de suprema inhumanitat del camp. Com deixa entreveure també *Hotspot*, Europa mira cap a una altra banda, mentre es blinda amb convenis internacionals de retenció o deportació dels migrants que intenten arribar a les seves fronteres.

7. Corol·lari: una dramàturgia *contra* l'extrema dreta

La dramàturgia no acostuma a ser un símbol que detecti a l'instant els moviments que sacsegen les societats actuals, perquè generalment necessita una certa perspectiva per a poder processar les sacsejades i els trasbalsos. Les peces que hem analitzat se situen en les dues primeres dècades del segle XXI, quan el fenomen de la nova extrema dreta ja estava en ple auge. Sigui en forma de paràbola (*Hamlet Canalla*), distopia (*Búnquer*) o peroració (*La crida*), aborden sense subterfugis el risc que suposa la nova ultradreta per la supervivència dels sistemes democràtics, però també les deficiències o disfuncions d'aquests mateixos sistemes. Responen molt bé, doncs, a la definició de Neveu d'un teatre polític que

es posiciona amb claredat en termes ideològics davant d'una problemàtica cada vegada més inquietant i ho fa des d'una coherència estètica en relació amb altres obres dels mateixos dramaturgs estudiats.

Tot i la diversitat d'estètiques i de plantejaments de què parteixen, el denominador comú de les peces que hem comentat és el fet d'anar *en contra* de l'extrema dreta, contribuir a conèixer millor les amenaces que implica per a les societats democràtiques i denunciar l'horitzó de futur que comportaria el seu ascens al poder. Som lluny, doncs, de les ambigüitats i formularismes postmoderns, i molt més a prop del teatre polític de les dècades dels seixanta i setanta del segle passat, encara que des de formes i visions contemporànies. Estem davant d'una dramàturgia que, en conjunt, defuig de moure's en l'epidermis dels fenòmens polítics i va molt més enllà i més a fons de la superfície. No es limita a practicar la tematització de la política en el teatre, ni tampoc a escudar-se en allò considerat políticament correcte, sinó que té una clara intenció crítica i transgressora davant d'una ideologia, com la de l'extrema dreta, que aspira a dominar els consensos socials i convertir-se en hegemònica.

8. Bibliografia

- ACHA, Beatriz. *Analitzar el auge de la ultraderecha*. Barcelona: Gedisa, 2021.
- AYATS, Aïda; FOGUET, Francesc (cur.). *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC), 2021.
- BENET, Carlota. «Harold Pinter a Barcelona». *Catalan Review*, núm. XXIII, 2009, p. 281-295.
- BORRÀS, Jordi. *Tots els colors del negre. L'extrema dreta a l'Europa del segle XXI*. Barcelona: Ara Llibres, 2022.
- BROCH, Àlex; CORNUDELLA, Joan; FOGUET, Francesc (cur.). *Teatre català avui 2000-2017*. Juneda: Fonoll, 2018.
- CAMUS, Jean-Yves; LEBOURG, Nicolas. *Las extremas derechas en Europa*. Trad. Gabriela Villalba. Madrid: Clave Intelectual, 2020.
- CASALS, Xavier. *La Plataforma per Catalunya: la eclosió d'un nacional-populisme catalán*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2009.
- FOGUET, Francesc. «La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica», a *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, edició a cura de Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Gallén. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC) i Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 121-132.
- (coord.). «Polítiques públiques i arts escèniques». *Revista de Catalunya*, núm. 313, 2021, p. 73-74.

- FORTI, Steven. *Extrema derecha 2.0. Qué es y cómo combatirla*. Madrid: Siglo XXI, 2021.
- HAN, Byung-Chul. *Infocràcia. La digitalització i la crisi de la democràcia*. Trad. Marta Hernández Pibernat i Zahara Méndez Hernández. Barcelona: La Magrana, 2022.
- *La crisis de la narración*. Trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2023.
- JOANMIQUEL Pla, Ferran. *La crida*, a: PIIGS. *Dramatúrgia sobre la crisi*. Barcelona: Perpetuummobile, 2014, p. 363-413.
- *Hotspot*, 2019. Inèdita.
- LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain. Causeuses sur le temps*. París: Galilée, 1988.
- MOLINS, Manuel. *Teatre complet 1*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2019. [Inclou Abú Magrib].
- *Teatre complet 2*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2020. [Inclou *Una altra Ofèlia*, *Hamlet Canalla* i *Crims*].
- *El Moviment*. Benicarló: Onada Edicions, 2023.
- *Xampany*, 2024. Inèdita.
- MORIN, Edgar. *Despertem!* Trad. Ismael Calvet. Catarroja: Barcelona-Palma: Editorial Afers, 2022.
- NEVEUX, Olivier. *Contre le théâtre politique*. París: La Fabrique, 2019.
- «Teatro y política. Estado de la cuestión». *Dramática*, núm. 2, 2020, p. 36-41.
- SANSANO, Gabriel. «Una apatxe en temps sinistres», a: *Helena Tornero (2008-2018)*. Tarragona: Arola, 2019, p. 9-19.
- SHAKESPEARE, William. *Versions a peu d'obra*. Trad. Joan Sellet. Barcelona: Núvol, 2016.

SIM, Stuart. *Lyotard y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2004.
TORNERO BRUGUÉS, Helena. *Helena Tornero (2008-2018)*.
Tarragona: Arola, 2019. [Inclou *Ahir*, *Búnquer*, *Fascinación*
i *El futur*].

Experiències comunitàries en arts escèniques

Adriana Nicolau Jiménez

Adriana Nicolau Jiménez és professora lectora dels Estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya. La seva recerca s'ha centrat en l'estudi del teatre i la narrativa catalans actuals, en especial des d'una perspectiva de gènere. Doctora amb la tesi *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* per la UOC, va merèixer el Premi Extraordinari de Doctorat i una menció honorífica al Premi Josep Carner de l'IEC. Junt amb la Dra. Gemma Pellissa, va organitzar el Simposi Internacional Dramaturgies catalanes del segle XXI: creació, traducció i crítica, pel qual van merèixer el Premi Crítica Serra d'Or 2024.

Què entenem per teatre comunitari?

En els darrers anys, diferents veus assenyalen que s'ha produït un gir social i assistencial de la cultura (Vidiella, 2016; Gázquez, 2019). Això significa que «s'imposa una ètica de responsabilitat social enfront de la pròpia pràctica artística en si, de manera que es demana la devolució a la societat, alguna mena d'implicació o de reciprocitat entre allò artístic i allò social, sobretot per part dels sectors que reben sub-