


2003

## Tornar a casa

Sharon G. Feldman

*University of Richmond*, [sfeldman@richmond.edu](mailto:sfeldman@richmond.edu)

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Performance Studies Commons](#), and the [Playwriting Commons](#)

---

### Recommended Citation

Jordà, Carles Batlle i, and Sharon G. Feldman. "Tornar a casa." Introduction to *Oasi*, 7-19. Vol. 193. El Galliner/Teatre. Barcelona: Edicions 62, 2003.

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

CARLES BATLLE I JORDÀ

# OASI

XXXVIII Premi Josep Ametller  
de Teatre 2002

PRÒLEG DE SHARON G. FELDMAN

EDICIONS 62

BARCELONA

## PRÒLEG

### Tornar a casa

*We are rooted in a place, we are rooted in the absence of a place.*

—Herbert Blau, *Take up the Bodies:*  
*Theater at the Vanishing Point*

A l'última escena de *Suite*, l'obra amb què Carles Batlle i Jordà (Barcelona, 1963) va guanyar el Premi SGAE 1999, hi ha un moment memorable i crucial en el qual l'espectador observa el col·lapse —«com un castell de cartes»— d'una *casa* de nines sobre el terra d'una típica sala d'estar.<sup>1</sup> Es tracta d'una metàfora d'instabilitat domèstica i també d'instabilitat global, una imatge amb ressonàncies intertextuals que entrelliguen la dramaturgia de Batlle amb la d'Ibsen —i fins i tot la de Benet i Jornet (penso en aquell teatret en flames a l'escena final d'*E.R.*). Després d'aquest moment crucial, una de les preguntes que queda sense resoldre és si el personatge de Berta, desorientada i confusa dins la *suite* d'un hotel qualsevol, tornarà a la *casa*, a la imatge-miratge de la domesticitat burgesa europea (i a un matrimoni sense fonaments), o bé si fugirà a un espai més exòtic, a les muntanyes, o potser a Essaouira, a l'Àfrica del Nord, a

1. *Suite*, intro. Enric Gallén (Barcelona: Proa, 1999), 81. L'obra va ser estrenada a la Sala Beckett de Barcelona el gener de 2001 sota la direcció de Toni Casares.

l'indret que ha envaït els seus somnis i els seus records.

La preocupació per la geografia espacial, que *Suite* porta al primer terme, és, en efecte, un component fonamental de la dramaturgia de Batlle. Apareix en textos anteriors com ara *Combat* o *Les veus de Iambu*,<sup>2</sup> però és important sobretot a *Oasi* (Premi Recull 2002), el text que teniu actualment a les vostres mans. En aquestes obres, Batlle construeix una sèrie d'espais al·legòrics marcats per un desig transcultural, i també per la voluntat de transcendir tot allò que és local i totes les particularitats de l'espai domèstic. Aquest tractament de l'espai té a veure amb l'aparició d'un teatre contemporani que procura imaginar una «nova Europa», una Europa que pugui comprendre totes les seves ambigüitats i indeterminacions.<sup>3</sup> No ens ha de sorprendre, llavors, que Batlle fos seleccionat com a representant de Catalunya al taller de nous dramaturgs europeus de la Biennale de Bonn durant l'estiu del 2000.

Avui, l'anomenada «nova Europa», de fronteres físiques, polítiques i culturals evanescents, és, com el saló domèstic de *Suite*, una entitat desconcertant, un paisatge de tensió i d'incertesa, que eludeix qualsevol definició fixa, i pot concebre's com un constant flux

2. *Combat*, intro. Josep M. Benet i Jornet (València: 3 i 4, 1999); *Les veus de Iambu*, intro. Joan Castells (Barcelona: Edicions 62, 1999).

3. Vegeu Janelle Reinelt, que ofereix un tractament d'aquesta tendència en relació amb l'escena britànica contemporània en «Performing Europe: Identity Formation for a "New" Europe», *Theatre Journal* 53.3 (2001): 365-87.

d'imatges, pobles, tecnologies i ideologies. La revolució tecnològica contemporània, la interrogació persistent del concepte de la nació-estat, l'expansió del cosmopolitisme i els moviments migratoris en massa representen en conjunt una sèrie de factors que, en paraules de Montserrat Guibernau, «han transformat el món en un lloc singular on succeeixen processos d'integració i desintegració cultural».<sup>4</sup> Arjun Appadurai ha assenyalat com a tret de la contemporaneïtat l'aparició d'espais alternatius que anomena *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* i *ideoscapes*. Són espais simptomàtics d'una sensibilitat contemporània interessada a reflexionar sobre les relacions llargament establertes entre allò que és local i allò que és global.<sup>5</sup> En un cert sentit, l'aparició d'aquests espais alternatius i ambigus, de reflexió i de subjectivitat, ha fet possible en els últims anys que la cultura catalana en general, i el teatre català en particular, hagi pogut qüestionar la sobirania de la nació-estat i a la vegada inserir-se dins un context europeu i fins i tot global.

Curiosament, tot i que la política teatral que emmarca la producció del teatre català contemporani hagi donat senyals d'una certa obsessió amb la noció de la identitat cultural i la seva projecció internacional, el teatre de text de les últimes dues dècades, al-

4. Montserrat Guibernau, *Nationalisms: The Nation-State and Nationalism in the Twentieth Century* (Cambridge: Polity, 1996), 130. Aquesta i totes les traduccions següents són meves.

5. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1996), 19, 33.

menys al nivell més ostensiu, ha estat marcat per la tendència general d'eludir qualsevol mena d'especificitat cultural. La ciutat de Barcelona, per donar un exemple concret, ha estat contínuament reimaginada i conjurada dins els espais i els estudis dels arquitectes, els polítics i els planificadors urbans, i tanmateix ha cobrat una presència pràcticament invisible i fantasmal sobre els escenaris contemporanis.<sup>6</sup> Batlle ha navegat per les aigües d'aquesta estètica d'invisibilitat d'una manera insòlita; *Oasi*, en particular, representa un cas excepcional i significatiu segons el qual una nova imatge de Catalunya ha començat a aparèixer.

Les obres de Batlle posen a la pràctica amb una coherència sorprenent la teoria del «drama relatiu», que ell mateix, a la seva obra crítica, ha elaborat en diversos assaigs sobre el seu propi teatre i, particularment, sobre l'obra de dramaturgs contemporanis com ara Lluïsa Cunillé, José Sanchis Sinisterra o Josep M. Benet i Jornet.<sup>7</sup> El relativisme del «drama relatiu» es

6. Vegeu Julià Guillamon, que descriu un fenomen paral·lel dins el context de la ficció narrativa a la seva obra *La ciutat interrompuda* (Barcelona: La Magrana, 2001). Cal subratllar que em refereixo aquí a la tradició del teatre de text (i de l'autor dramàtic). Dins l'àmbit de les companyies catalanes arrelades en la tradició col·lectiva (Comediants, Dagoll Dagom, La Fura dels Baus, Els Joglars, Sèmola, Teatre de Guerrilla...), les referències a la cultura del Mediterrani (i, més concretament, a Catalunya) són més freqüents.

7. Vegeu «El drama relatiu», *Suite* (Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2001), 17-23, i «Notes de l'autor», *Les veus de Iambu*, intro. Joan Castells (Barcelona: Edicions 62, 1999), 69-76 (reproduït amb algunes variacions a «A manera de manifest: Lluïsa Cunillé i Maeterlinck», *El Pou de Lletres*, núm. K-11/12-L,

refereix a un procés subjectiu mitjançant el qual el personatge es constitueix i reconstitueix sobre l'escenari, sempre a través d'una sèrie de relacions de dependència i implicació mútua. Al llarg de tota la seva trajectòria artística, començant amb la seva primera obra, *Sara i Eleonora* (accésit del Premi Ignasi Iglésias 1994),<sup>8</sup> l'imaginari teatral de Batlle mai no proporciona un sentit últim tancat, pel que fa a les qüestions d'autenticitat, veritat, identitat i, fins i tot, de temps i espai. A l'espectador se li ofereixen només visions parcials, efímeres, i també conflictives, un retrat elusiu, inabastable i calidoscòpic de la realitat. En aquest sentit, el tractament teatral de la geografia espacial —i particularment la imatge de la casa, l'espai domèstic i la concepció del lloc— pot ser un aspecte extraordinàriament suggestiu o revelador pel que fa als sentits d'identitat, de pertinença i de cultura que componen la visió d'un dramaturg.

La identitat cultural en les obres de Batlle —en particular, en les obres més recents com ara *Combat*,

---

tardor 1998 - hivern 1999), ps. 46-47. Vegeu també «Pròleg» a José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas* (Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 1999), 7-20, i «El darrer teatre de Benet i Jornet: un cicle» dins *Diversos: Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text* (Barcelona: Eumo Editorial/Universitat de Barcelona, 2001), 93-119. Finalment, «La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littérisation de l'expérience» dins *Diversos: Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, París, *Études théâtrales*, Université Paris III / Université catholique de Louvain, 2002), 134-143.

8. *Sara i Eleonora*, intro. Joan Castells (Alzira: Bromera, 1997).

*Les veus de Iambu, Suite i Oasi*— s'inscriu no pas a través de la localització geogràfica, sinó a través de la seva evasió o desplaçament. S'estableix el·lípticament. La seva flagrant no-presència, però, adquireix forts poders connotatius: la geografia espacial es descol·loca, es desarticula, s'oculta i fins i tot s'esborra, reflectint allò que podria ser una consciència subjacent per part del dramaturg sobre el lloc particular que ocupa en aquest món. Es tracta d'un anhel de transcendència, d'una preocupació que podria interpretar-se com a mostra d'una inquietud comuna, expressada per més d'un crític i més d'un component de la professió teatral a Catalunya, respecte a la problemàtica d'ésser considerat «perifèric o provincià».<sup>9</sup> A nivell més ampli i global, però, jo suggeriria que aquesta actitud subjacent constitueix un reflex de les implicacions ontològiques i estètiques de la nostra existència dins una cultura contemporània tecnològica i dins un món de fronteres desintegrants i difuminants, d'encreuaments transnacionals.

Les estratègies a través de les quals Batlle inscriu Catalunya —la seva inclusió i la seva exclusió— no ofereixen una visió essencialista; per contra, la noció de Catalunya persisteix de manera inestable i vacil·lant dins un buit semàntic subliminar, una formulació i reformulació constants i subjacents. Josep Miquel Sobrer proposa la noció de *l'aporia* —entesa com un estat de «no poder saber com situar-se, o cap a on començar o com seguir endavant»—, com una manera molt apta

9. Vegeu, per exemple, Jordi Coca, «Casa nova, casa vella», *Avui*, 29 gener 2001: 36.



de concebre aquest sentit problemàtic de la construcció de la identitat catalana moderna, els orígens de la qual situa a la Renaixença cultural del segle passat, quan es va produir la «reinvençió de Catalunya com a nació». <sup>10</sup> La noció d'*aporia*, doncs, connecta amb aquesta pèrdua geogràfica o sentit de desplaçament, o desarrelament, que conjura la presència paradoxal d'una Catalunya invisible, i que es porta a un punt límit a la dramaturgia de Batlle.

En *Oasi*, Batlle estableix la geografia espacial de la seva obra mitjançant un procés fenomenològic i relatiu; no pas en relació amb referències específiques a Catalunya *per se*, sinó a través de referències culturals a altres «cercles de pertinença»: <sup>11</sup> Europa, Madrid, Cardiff, Suïssa, el Magrib, el desert. D'aquesta manera, col·loca la seva obra dins un espai ambivalent de transaccions i dislocacions interculturals, d'integració i desintegració cultural dins el qual Catalunya està implicada. Així, amb *Oasi*, Batlle porta les seves inquietuds geopatològiques un pas més enllà de les seves obres prèvies, i concep la noció de Catalunya en relació amb un discurs clarament bastit sobre l'exili, el desplaçament, la migració i el retorn. Ni Catalunya ni Barcelona mai no s'esmenten directament dins els diàlegs, però, en canvi, són evocades subtilment en re-

10. Josep-Miquel Sobrer, «The Moving Mountain: Aporias of Nineteenth-Century Catalan Ideology», *Catalan Review*, 14.1-2 (2000): 173.

11. Sobre «cercles de pertinença», vegeu Vicenç Villatoro, «Qui és el subjecte de la sobirania, un debat pràctic per al futur», *Les transformacions de la sobirania i el futur polític de Catalunya*, ed. Enric Fossas (Barcelona: Proa, 2000), 420-31.

lació amb altres llocs: l'obra se situa en una zona rural d'Europa, lleugerament evocativa de la Garrotxa (Girona), la comarca prepirinenca de Catalunya on actualment l'autor té la seva pròpia casa. El text conté, a més a més, una referència concreta als Jocs Olímpics d'una ciutat anònima.

Els protagonistes d'*Oasi*, Xavier i Raixid, els noms dels quals comparteixen una particular semblança fonètica, són dos homes de trenta-cinc anys que també comparteixen un passat. Es revela a través dels diàlegs que, fa molts anys, anteriorment a l'espai temps diegètic de l'obra, Raixid, un àrab que va néixer en un oasi del desert, va immigrar amb els seus pares cap al nord, a l'àmbit rural europeu, quan encara era molt jove. Mentre que Raixid s'ha quedat a l'espai adoptiu de la seva infància, Xavier, per contrast, s'ha embarcat en el seu propi exili, primerament a una presó de Madrid, i després a Gran Bretanya, on ha aconseguit un càrrec de professor universitari al País de Gal·les. La situació domèstica —i la seva deconstrucció— recorda lleugerament la de *Qui a casa torna*, de Pinter, on el personatge de Teddy, de trenta-cinc anys, torna a la casa de la seva infància a Anglaterra, després d'haver aconseguit un càrrec de professor als Estats Units.

Quan comença l'obra, Xavier ha tornat a «casa seva» després d'una absència de deu anys. Allà emprendre una recerca, a través de la memòria i el desig, dels seus propis signes d'identitat i de pertinença. Però Raixid, en algun sentit, ja s'ha apropiat de l'espai que Xavier ha deixat enrere: la seva terra, la seva vida passada i potser fins i tot els seus records. La tornada

a casa, doncs, està imbuïda d'un sentit angoixant de pèrdua, ja que Xavier s'enfronta amb la impossibilitat de recuperar el passat i reinscriure'l dins el present. En les seves pròpies paraules, «Quan obro una porta noto com si tots els mobles, com si tots els calaixos, totes *les nostres velles andròmines*, em tinguessin por, com si l'aire fugís, com si no em fos permès respirar. I em passo el dia tancant armaris, tancant calaixos, tancant caixes, portes, finestres... Sóc un intrús». A nivell més literal, la geografia espacial del seu passat es troba en un estat de perill, a punt de ser abolida per l'amenaça de l'aigua que s'enfila per la resclosa de nova construcció.<sup>12</sup>

Aquí, mitjançant una inversió intrigant dels paradigmes tradicionals, l'ésser desarrelat, desterritorialitzat i sense lloc no és pas l'immigrant àrab, sinó l'europeu que ha estat vivint dins un estat d'exili i d'alteritat. Com en el cas de les seves obres prèvies, Batlle fa servir una sèrie de metàfores espacials per posar en escena l'ansietat existencial vinculada a la noció d'espai. Segons les acotacions escèniques, l'escena introductòria (escena 0) conté la imatge espectacular d'una gran tela ondulant i voluminosa que cobreix gairebé tot l'espai escènic. A l'escena següent (escena 1), la tela s'eleva ben amunt, des del centre, com si fos una tenda, o *haima*, berber. Situats sota aquesta estructura evocativa del món àrab, hi ha objectes tradicionals, com un rellotge de caixa, que són estranyament suggestius d'una vida passada o d'una identitat cultural occiden-

12. Aquesta imatge de l'aigua que puja (i la por d'ofegar-se) també apareix a *Combat*.

tal subjacent. Així, amb aquest retrat poètic, un veritable palimpsest visual, Batlle crea una metàfora que ens parla d'interculturalisme, de mestissatge i de la inscripció espacial d'una pluralitat d'identitats culturals. La «geopatologia»<sup>13</sup> d'en Xavier, el seu desplaçament, la seva tornada angoixada, els seus intents frustrats de recordar i recuperar les seves arrels, són indirectament evocatius de la situació de la Catalunya contemporània, un espai migratori de flux cultural constant. La noció de «casa» apareix com una figura subjectiva que es conjura a través d'emocions fluctuants i relacions relatives, a través d'arribades i sortides sense fi. Com en el cas de *Suite*, Batlle (com havia fet Pinter anteriorment) deconstrueix l'espai escènic privilegiat del drama modern que és la casa familiar, el mateix espai escènic que es troba a la tradició realista/naturalista d'Ibsen o de Txèkhov.

Com en tots els drames «relatius» de Batlle, hi ha en *Oasi* una relació especial entre la memòria i el desig dins del context d'allò que ell mateix, com a crític, ha anomenat la ficcionalització, o la «literarització», de la realitat; és a dir, la inclinació humana de sobreposar les experiències del passat sobre les del present i a reimaginar el present com una funció de les fantasies i els somnis.<sup>14</sup> Filtrat a través de l'òptica subjectiva de la memòria, el passat és manipulat, idealitzat, subjectivat, fragmentat i ficcionalitzat, de tal manera que la realitat, o allò que és real, mai no

13. Vegeu Una Chauduri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (Ann Arbor: U. of Michigan P., 1995), 55.

14. Batlle: «La nouvelle écriture dramatique...»

emergeix com una noció fixa o tancada. Els significants es queden suspesos dins un mode tènue i provisional d'ajornament o de desplaçament. L'ambigüitat i l'opacitat emergeixen com a causa i efecte, i la identitat cultural es concep com una noció dinàmica i no pas estàtica. En *Oasi*, mai no queda completament clar fins a quin punt la relació d'en Xavier amb la realitat i amb els successos del passat està distorsionada. Potser deriva de la relectura d'unes fotos velles, d'una sèrie de records que ja no li pertanyen (una situació que recorda la ficcionalització de la realitat que es troba a *Don Quijote* o a *Madame Bovary*).

Xavier busca respostes en el món islàmic. La seva recerca és representada metafòricament mitjançant la imatge del «guetan», un joc àrab (inventat per l'autor a partir d'una de les novel·les fantàstiques d'E. R. Burroughs) que Xavier va aprendre a jugar fa molt de temps. «Al guetan pots trobar el sentit de la teva existència.» Aquest és el consell que ofereix, en forma versificada, Abdallà, un home ja gran. A través del joc, el temps, l'espai i les distàncies s'anul·len: en un sentit figurat, som davant els nous paràmetres d'un món contemporani «multicivilitzacional», o, dit d'una altra manera, una regió «extraterritorial» d'encreuaments lingüístics i culturals.<sup>15</sup>

L'angoixa que experimenta Xavier com a resultat

15. La terminologia prové de Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Nova York: Touchstone, 1997) i George Steiner, «Extraterritorial», *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution* (Nova York, Atheneum, 1971), 3-11.

del seu desarrelament va més enllà a través de la seva relació amb Aixa, la dona jove, néta de l'Abdal·là, que fa poc que ha arribat del desert per dur a terme la promesa d'un casament arranjat amb Raixid. Aixa també s'ha embarcat en el seu propi trajecte d'exili; i per això es debat per recordar/oblidar el seu oasi. En efecte, mentre l'oasi es transfigura en un simple miratge dins la memòria d'Aixa, ella, a canvi, s'apropia dels records de Xavier. De fet, dins un antic àlbum de fotos que en altres temps havia estat d'ell, Aixa creu percebre el reflex, o la imatge, d'ella mateixa. Així doncs, Xavier tindrà la possibilitat de començar a retrobar els rastres de la seva identitat, redescobrint el món a través de la mirada d'Aixa.

La imatge final presenta Abdal·là sol dins la casa, que és a punt de desaparèixer negada per l'aigua, que se sent en la distància i que puja amb força. L'homenatge intertextual, doncs, es dirigeix aquesta vegada a Txèkhov, a *L'hort dels cirerers*. La Catalunya invisible de Carles Batlle, però, és un espai del qual els contorns es dibuixen no només mitjançant les estratègies de desaparició, esvaniment i pèrdua, sinó també mitjançant l'autoreconeixement i el desig autoconscient. Peter Brook, dins la seva escriptura teòrica, ha destacat el paper de «l'espai buit» del teatre com un lloc on allò que és invisible pot materialitzar-se inesperadament, fent-se visible i conegut sota els ulls o dins la consciència de l'espectador.<sup>16</sup> De manera semblant, en

16. Peter Brook, *The Empty Space* (Nova York: Atheneum, 1968), 42. Vegeu, també, *The Shifting Point: 1946-1987* (Nova York: Harper and Row, 1987).

aquesta estètica d'invisibilitat de Batlle, la presència de Catalunya, i de la noció de casa, vacilla i es fa fugaçment present. Aconsegueix resistir el punt absolut de fuga.

SHARON G. FELDMAN  
*Universitat de Richmond, Virgínia*