



**ÀLEX SERRANO
& FERRAN DORDAL**

CREACIÓ MÚTUAMENT ASSEGURADA

ÀLEX SERRANO I FERRAN DORDAL en conversa amb VÍCTOR MOLINA

Víctor Molina: És possible establir una sèrie de paral·lelismes entre els vostres respectius recorreguts. Tots dos sou de Barcelona, va estudiar direcció i dramàrgia a l'Institut del Teatre en el mateix període, us va enfrontar a un context teatral molt peculiar en sortir de l'Institut, marcat entre altres coses pel fet que les sales alternatives de Barcelona ja estaven actuant a semblança dels diferents tipus de teatres institucionals i només es diferenciaven d'aquests en termes econòmics i d'infraestructures. I potser per això mateix va ser igualment els impulsors i primers creadors d'Areatangent, durant el primer període d'aquest projecte, sens dubte el més interessant. I no obstant això, aquesta és la primera vegada que empreneu junts un projecte creatiu. Com us expliqueu vosaltres aquest recorregut?

Àlex Serrano: Jo crec que es tracta més d'un tema d'afinitats que de casualitats. També cal dir que estem en una ciutat relativament petita i els llocs on pots anar a parar són comptats, sobretot si el panorama està dividit en "famílies" excloents. Quan vam arribar a l'Institut del Teatre, ja des d'un primer moment el grup es va dividir en dos. Ja des de primer curs es podia començar a intuir què faria cada un de nosaltres. El Ferran i jo crec que compartíem una sintonia estètica i personal, i suposo que és lògic que a partir del moment en què vam decidir professionalitzar-nos dins l'àmbit del teatre ens anéssim trobat per tot arreu. Ja teníem unes inclinacions i algunes intervencions en l'àmbit de la creació diguem-ne contemporània, i per tant els llocs on ens podíem trobar a Barcelona –(uns llocs on llavors hi havia, i on con-

tinua havent-hi, molta feina per fer i molt pocs llocs on trobar-se) no eren molts. Va ser una trobada gairebé necessària, perquè tampoc no teníem on anar a parar.

Ferran Dordal: De tota manera, crec que inicialment la nostra trobada es va basar més en un impuls d'oposició a alguna cosa, de rebuig a un tipus de teatre determinat, més que en algun projecte compartit. Coincidíem principalment a l'hora de reconèixer el que no ens agradava, és a dir, en oposició a un tipus de teatre que ens trobàvem i ens seguim trobant per tot arreu. Crec que va ser la voluntat de "fer una altra cosa" el que ens va reunir.

AS: Sí, potser sí, una reacció a la contra.

FD: Perquè en el fons som molt diferents i aquesta diferència entre nosaltres es converteix en un actiu important a l'hora de treballar plegats. Tenim un espai d'afinitat limitat, però una enorme voluntat de generar un treball conjunt. I de fet, treballar plegats ens va semblar des d'un principi que podia ser una manera molt atractiva de complementar-nos.

VM: I on es troba aquesta divergència entre vosaltres?

FD: Jo potser he pecat de realitzar muntatges excessivament cerebrals. Diguem que jo li dono moltes voltes a tot, massa voltes, i l'Àlex en canvi és ...

AS: ... excessivament resolutiu.

VM: Des de fora, un tipus de proposta sembla més intel·ligible i l'altre, més visible. Això ha provocat dificultats a l'hora de trobar un llenguatge comú per emprendre aquest muntatge?

FD: Quan ens vam disposar a iniciar aquest projecte conjunt, d'alguna manera vam sentir la necessitat d'establir una manera de treballar compartida, que tots dos sentíssim com a pròpia. I una vegada l'estableixes, t'adones que en el fons potser no estem tan lluny l'un de l'altre com podíem pensar a priori. Evidentment, aquest espectacle hauria estat diferent si l'hagués fet jo tot sol, però potser tampoc el camí no hagués estat tan diferent. Jo ho he viscut com un procés molt natural, mai no m'he sentit jugant a un joc que no sentís com a completament propi. I entenc que tu també ho has viscut de manera similar.

AS: En el fons és com si tots dos haguéssim estat fent el mateix espectacle però amb una altra persona que t'acompanya al costat. Que t'acompanya en el bon sentit de la paraula, que l'està fent amb tu. Jo el sento com a molt meu, però també com a molt del Ferran.

FD: Naturalment, treballar en solitari té també els seus avantatges, però ser a la vegada director i dramaturg d'un mateix projecte comporta en realitat un petit problema: gairebé sempre estàs imposant la teva visió. El fet de treballar entre dos t'obliga a un consens continu, t'obliga a qüestionar tota l'estona. Aquest diàleg aporta multitud de matisos.

VM: Aquesta complementarietat natural també s'estén a altres àmbits? Perquè en aquest espectacle hi ha un actor fetitxe de cadascú, el Pablo Rosal i el Diego Anido, dos actors igualment diferents. Trobeu que entre ells es produeix el mateix exercici de complementarietat que hi ha entre vosaltres, o exigeixen peculiaritats de treball o processos diferents?

FD: Vist ara -i fent una explicació a posteriori com la que tu has fet- sembla molt lògic, no? Sembla que hàgim decidit agafar un actor de cada costat. Però en realitat no és així. El Pablo és el meu actor fetitxe fins a cert punt. En realitat només hem treballat junts en dos espectacles i en algunes performances. Hi ha altres actors amb qui he treballat en moltes més ocasions. Més que buscar un equilibri d'afinitats actor-director, el que hi havia des d'un inici era la voluntat d'aconseguir un equilibri actor-actor, independentment de la seva procedència.

AS: Crec que el gran avantatge de treballar amb el Pablo i el Diego, com a mínim tal i com jo els considero, és que són dos actors poc actors. És a dir que, en el fons, el personatge ja el porten ells mateixos, constitueix part del seu caràcter. Tenen entitats i personalitats molt fortes i alhora molt complementàries. Tots dos tenen característiques actors molt diferents, encara que en altres moments també són molt similars. De manera que va ser molt fàcil triar. Jo diria que en el fons va ser simplement un exercici de complementarietat.

VM: Parlem de l'obra, es diu *MAD*, i també trobem un desdoblament en aquesta peça, perquè és una obra que tracta de dos temes de naturalesa diferent: els escacs i la guerra. Dos temes que comporten estratègies i que coincideixen en un moment molt determinat, en el matx del 72 entre Fischer i Spasski, en plena Guerra Freda. M'agradaria preguntar en primer lloc com ha sorgit aquest projecte, i en segon lloc què hi ha darrere d'aquest títol i darrere d'aquests temes; és a dir, què poseu en joc, vosaltres, en aquesta peça?

FD: Certament és curiós que, sent un espectacle que fem entre dos, tingui dos temes principals i que aquests dos temes siguin a la vegada uns temes essencialment binaris. Aquesta peculiaritat es troba ja en la gènesi del projecte, però crec que ens n'hem adonat a mesura que l'espectacle s'ha anat configurant.

AS: De fet, jo crec que va sorgir com una excusa. En el fons, tots dos hem estat sempre molt atents l'un de l'altre i teníem una espècie de necessitat, o simplement unes ganes de començar a jugar junts, o de fer una prova; a més a més, a tots dos ens agraden els escacs. Fa cosa d'un any i mig el Ferran estava residint a Berlín, vaig anar a visitar-lo i al final vam decidir a tirar endavant un projecte comú.

FD: En realitat va ser més trobar un tema en comú que ens servís a tots dos. És dir, que els dos sentíem com a propi.

AS: En aquest moment, tots dos estàvem jugant a escacs.

FD: Bé, jo feia molts anys que no hi jugava. Més aviat m'havia començat a interessar pel món d'aquestes partides, pel matx del 72 entre Fischer i Spasski. Aquestes dues figures m'atreïen sobretot pel seu caràcter simbòlic. I justament en aquest moment l'Àlex estava jugant a escacs.

AS: Sí, m'havia donat d'alta a FICS, un servidor d'Internet per jugar partides internacionals.

FD: A mi m'interessava el tema per una qüestió de caràcter històric i simbòlic, i a tu t'interessava el món intern dels

escacs. A partir de la trobada dels nostres mutus interessos, s'obrien de sobte una multitud de possibilitats, totes elles molt atractives. Però des del seu inici, almenys per part meua, hi havia la intenció que aquest projecte es vinculés d'alguna manera amb la realitat, encara que fos d'una manera llunyana. Per a mi era important sortir del caràcter egocèntric, del joc de màscares del propi jo que conflueix en els meus últims espectacles. Necessitava plantejar la creació escènica des d'altres paràmetres i em semblava atractiu partir d'una realitat vinculada a l'àmbit de la història recent.

AS: Certament a tots dos ens venia molt de gust fer alguna cosa més propera al "Document", al teatre document.

VM: Després parlarem sobre què significa per a vosaltres treballar amb documents o amb arxius, però abans podem parlar sobre els dos temes, sobre el escacs i sobre la guerra. Segurament l'obra teatral més cèlebre o important sobre els escacs és *Final de partida* de Samuel Beckett, una peça que no arriba al final. Però la vostra peça tracta d'una partida que evidentment ja ha acabat, la de Fischer i Spasski; de fet, un dels protagonistes ja ha mort i l'altre sembla que està a punt de morir. Però tant la trobada com aquests escaquistes han deixat una sensació de no haver acabat del tot, com si quedés alguna cosa pendent, irresolta. Em sembla que en la vostra peça s'obre una mena de paisatge fantasmal o residual, on sobrevolen els fantasmes d'aquests dos escaquistes cèlebres, sobrevolant la història mundial i sobrevolant la història dels mateixos escacs. Heu tret l'estructura de la vostra peça a partir de la lògica dels escacs (que ja té una estructura,

una funcionalitat, una ficcionalitat, unes regles, una dialèctica de necessitat i possibilitat) o bé el vostre enfocament està construït des del punt de vista de la guerra? Es tracta d'una posada en escena del matx escaquista, o més aviat és un fet explicat des de la perspectiva de la Guerra Freda?

FD: La relació entre escacs i guerra és atàvica. Des del moment que apareixen els escacs, es constitueixen precisament així, com una petita guerra sobre un tauler. Són dos mons íntimament lligats. I evidentment la partida té un pes per si mateixa i per aquests fets contextuals. En realitat, el matx de Reikjavik recull uns fets que no s'expliquen sense tot el que hi ha darrere, sense l'àmbit històric. Però, a mi, el que m'ha anat atraient cada vegada més és que, en el fons, la Guerra Freda és un discurs ordenador de la realitat, una manera d'explicar i regular un moment històric. Un moment en el qual, a partir d'uns fets determinats i clarament localitzats, s'organitza tot el que passa fora. I això que passa suposa una organització que, tot i ser molt complexa, és molt clara. Un dels problemes del món després de la Guerra Freda és saber qui són "els dolents". La Guerra Freda era un conflicte molt dualista. Gairebé t'obligava a posicionar-te. Amb els escacs passa una cosa semblant, perquè és un joc eminentment dual. I per tant, el matx del 72 era la imatge perfecta d'aquesta guerra. Si ho analitzes a posteriori, t'adones que no era una imatge tan bona, que no era tan perfecta, però en aquell moment va adquirir una mena de caràcter gairebé mític. Fischer i Spasski adquireixen una rellevància que segurament no haurien tingut en cap altre moment. És per aquesta confluència de motius

històrics que els escacs arriben en aquell moment al punt més àlgid de la seva popularitat.

AS: De la mateixa manera que succeeix amb aquests dos pols de poder, amb la caiguda del Mur de Berlín (el 89) i amb l'esfondrament de la URSS (el 91) tot s'esvaeix. Sembla que tota aquella construcció de dos pols, de dos enemics estructurals d'un món ordenador, s'esvaeix d'un dia per l'altre i s'esmicola. Perquè cada un és significatiu en tant que s'oposa a l'altre. El bloc soviètic, en el fons, té molt sentit en oposició al món capitalista, i quan la URSS desapareix, el món capitalista perd finalment també sentit. Ja no té oposició, no té res ni ningú que li serveixi de mirall, que el justifiqui i li atorgui significat.

VM: De vegades sembla com si la Guerra Freda no hagués tingut lloc, per dir-ho així, precisament perquè era principalment una guerra de llocs. És a dir, una guerra de tauler, gairebé geogràfica, una guerra d'estratègies zonals, de posicionaments. I precisament en això hi ha un altre correlat amb els escacs, que és un joc de posicionaments. El que estava pendent en la Guerra Freda no era el discurs de l'ètica de la guerra, sinó el de la suposada necessitat de pau. D'una pau mundial que no es podia trair. En aquest sentit, tot resultava molt kantià, per dir-ho així. En un llibre extraordinari sobre Kant i els extraterrestres (*Kant chez les extraterrestres. Filosofictions cosmopolitiques*), Peter Szendy explica una cosa semblant. Em sembla oportuna citar-ho perquè va ser Kant qui va advertir la impossibilitat de pensar una pau universal, perquè: qui està autoritzat per a decretar-la? En el fons, la pau no és més que la guerra continuada per

altres mitjans, com deia Carl von Clausewitz respecte la política. Només és una pausa. Al seu llibre, Peter Szendy recorda un capítol de la sèrie *Dimensió desconeguda* en què arriben uns extraterrestres a l'ONU per parlar amb els amos de la terra. Tots els representants de l'ONU es congreguen. Els russos proposen una resposta bèl·lica immediata en contra dels invasors. Els americans (que són els que fan la sèrie) diuen que no, que cal negociar. Llavors ve un dels extraterrestres i els diu: "En realitat som nosaltres qui hem construït la vostra vida, hem estat atents a la vostra existència, però ens heu decebut. Sou un fracàs. Teniu un petit talent per a la guerra, però no milloreu. Lamentablement hem de destruir el vostre planeta". Evidentment, tothom queda molt afectat i els americans demanen una pròrroga, un dia més de vida. I resulta que, molt resolutivament, en aquell dia concedit, tots els països es posen d'acord per fer finalment la pau universal. I quan l'endemà torna l'extraterrestre, els americans diuen -i els russos ho confirmen: "Hem destruït totes les armes nuclears, hem esborrat totes les fronteres problemàtiques, només hem conservat les naturals, i a partir d'ara i ja per sempre serem feliços, i tal i tal i tal.." I l'extraterrestre comença a somriure i acaba rient a cor què vols, i tots, amb els nervis a flor de pell, es posen també a riure... Quan es calmen, l'extraterrestre diu: "Ja ho veieu, no sou capaços ni d'entendre. Nosaltres som guerrers i havíem pensat que vosaltres, fills nostres, amb el vostre petit talent per a la guerra, seríeu tan bons o millors guerrers que nosaltres, i per tant també un digne enemic, però la veritat és que no heu millorat gens. Sou miserables, i

aquí en teniu la prova. Per tant, sereu destruïts." Penso que aquesta història és oportuna perquè la Guerra Freda resulta igualment tramposa, la Guerra Freda vol ser una no-guerra, vol ser la conservació de la pau, a canvi d'una tensió bèl·lica constant.

AS: Sí, però és una guerra tramposa gairebé per un fet casual, circumstancial, que és que científicament es descobreix la bomba atòmica, l'arma que en el fons és la més inútil de totes les que existeixen, perquè és una arma amb una capacitat destructiva tal que no pot ser utilitzada.

VM: Exacte, i precisament per això es presenta com una assegurança de la pau. I si això és cert, llavors potser no es pot dir que la Guerra Freda hagi acabat. Això és més o menys el que afirma Slavoj Žižek quan parla de l'actualitat de l'estratègia MAD, en relació a la gestió de l'energia atòmica actual i a la possible no-guerra, sinó conflicte nuclear. L'amenaça com a pau obligada és el discurs actual de la supervivència del planeta. Per tant, no sembla que aquesta guerra hagi acabat, encara que avui en dia no sigui vigent com a estratègia polaritzada. I per això us preguntava respecte al paisatge després de la partida, perquè en el fons tampoc no és veritat que hagin desaparegut aquests jugadors. I potser ni tan sols s'ha acabat aquesta cèlebre partida del 72, perquè està totalment referida i conservada com un fet viu. S'ha conservat com la imatge dels escacs moderns, s'ha conservat com l'emblema de la gran èpica dels jugadors, tot actualitzant d'alguna manera la controvèrsia plantejada per Puixkin entre Mozart i Salieri. Fischer i Spasski viuen com a mites moderns de l'heroïtat trà-

gica. Fins i tot sembla que la seva caiguda tampoc no hagi acabat; encara cal esbrinar quina és la seva autèntica tragèdia. Per altra banda, el mur de Berlín i la URSS tampoc no sembla que hagin acabat de caure, i en canvi realment ja no hi són. Fa vint anys que van desaparèixer.

AS: De tota manera, no hi ha cap resolució possible davant d'aquesta aporia, perquè hi ha un canvi de model, per dir-ho d'alguna manera. En els escacs hi ha una pèrdua de tota la seva èpica, s'ha perdut l'escaquista com a figura èpica, aquella gran figura personal, des dels Capablanca, els Smyslov, aquells grans talents personals i, alhora, grans talents dels escacs. A partir dels 90, amb Kàsparov i Kàrpov, no deixem d'assistir a la desil·lusió de l'èpica dels escacs. L'escaquista professional passa a ser una altra cosa. Així com les grans potències passen també a ser una altra cosa. Ja no es veuen com els dos extrems d'un ineludible pont entre potències, sinó que com a petits perills, o fins i tot com a petits fanàtics. Els enemics que legitimen Occident o que legitimen igualment Orient són minúcies en comparació a tot el que *representaven* -i tot allò que *eren* abans- els grans enemics, el gran Altre, que justificava l'un i l'altre!

FD: Sobretot tanquen una lògica d'equilibri, perquè en el fons el concepte marc es basa en un sil·logisme viciat i caduc: jo no et llenço una bomba perquè tu no me la llençis a mi. El principi motor és la preservació de la pròpia vida. Amb la dissolució de la URSS, el bloc capitalista passa a ser el predominant, però ja no pot enfrontar-se als nous enemics seguint els mètodes de la Guerra Freda. Aquest nou "enemic"

no segueix el mateix patró de conducta que els enemics d'antany. Hi ha per tant un canvi de model. I és un canvi de model igualment regulador i ordenador, on finalment el discurs de fons -que és el discurs de la por- pot ser fins i tot similar, però davant del qual ja no poden funcionar les mateixes resolucions pràctiques. Durant la Guerra Freda, era implantejable que un soviètic fanàtic enderroqués amb un avió les Torres Bessones. Es tractava d'un altre tipus de guerra. Definitivament hi ha un canvi de model. Per començar, hi ha un canvi d'enemic. I aquest d'ara és un enemic disseminat contra el qual els exèrcits regulars són força ineficaços. Són enemics que físicament no es troben enlloc. I per tant el correlat posicional dels escacs tampoc no funciona. Ja no es pot dir, almenys sense caure en el ridícul, una cosa com ara: "Aquesta és la pàtria de l'enemic". Ara, en el fons, absolutament tots, els de fora i els de dins, les peces negres i les blanques, tots són enemics potencials. I tots en el fons viuen *dins* (en el cosmopolitisme, en la globalitat). Aquesta nova situació ens retorna la imatge d'un altre tipus de guerra més antiga. Perquè sembla plantejada en relació amb el terrorisme de finals del segle XIX. Encara que l'actual expressi una ideologia molt menys política, té la mateixa empremta conceptual que el terror del segle XIX.

VM: Si ho he entès bé, el que teniu vosaltres és una construcció escènica que presenta una singularitat que es revela com a punt crític a partir del qual es persegueix un coneixement històric. Això sembla molt brechtia, no? I al marge d'etiquetes, aquí sembla haver-hi una posada en joc de la mort de la heroïcitat i també, al

mateix temps, la posada en joc d'un fet històric.

FD: És un fet, un esdeveniment històric recent. I encara que evidentment el món d'avui es mou en altres paràmetres, crec que hem triat aquest moment, primer, perquè ens sembla atractiu, però, sobretot, perquè també hi ha un reconeixement de la seva importància. La Guerra Freda ens acaba remetent a l'actualitat. Tots els estudis de la Guerra Freda la fan acabar en un punt; terminològicament acaba aquí o allà, tant se val, i després d'aquest punt ja no existeix. Tampoc ningú no està totalment d'acord respecte quan comença; alguns diuen que comença amb la bomba d'Hiroshima i Nagasaki, i altres diuen que és una guerra latent que s'inicia ja immediatament després de la Primera Guerra Mundial. Encara que com a fet fàctic estigui acabada, tal i com ens l'hem plantejada nosaltres, aquesta guerra no deixa de donar-nos pistes que ens ajuden a entendre el present. M'interessen els temes sobre els quals em ve de gust llegir, investigar, pensar.

VM: Doncs comencem a entrar en el vessant estètic del documental. D'una banda, existeix aquesta gran fragilitat que és el teatre, fràgil en la seva configuració, en la seva aparició, en la seva recepció. Tot en el teatre és fràgil i incontrolable. Però, per altra banda, hi ha una obertura inabastable. Una mena de constel·lació respecte a una sobre-determinació de coses -del món contemporani, del passat recent, de les expectatives que s'hereten d'ell, de les metàfores corresponents als vostres temes, etc-. Sembla com si estiguéssiu buscant un una cruïlla entre un mitjà molt trencadís, una peça teatral, i una

pretensió molt forta respecte el tema, que inevitablement és inabastable. Com es planteja l'acostament escènic, fràgil, gairebé ocasional, circumscrit a una hora d'espectacle, en un espai petit i determinat, davant d'un espai que és inabastable, utilitzant els documents de l'època?

AS: L'avantatge és que barregem els dos àmbits temàtics, els escacs i la guerra, i cadascun d'ells, en el fons, limita l'altre. El matx del 72 entre Fischer i Spasski i la Guerra Freda es relacionen mútuament i mútuament també es relaten. Busquem els seus punts de connexió, perquè seria realment inabastable oferir una visió general sobre la Guerra Freda, com igualment seria inabastable oferir una visió completa sobre els escacs o fins i tot sobre aquell matx. De fet, patinaríem per tot arreu. Però trobar els punts de relativització mútua i les polaritats de cada un dels temes és el que en el fons ens ajuda a relatar, a delimitar.

FD: Hi ha un problema que és de base, i que té a veure amb la pregunta: "Què és realment el teatre documental o el teatre document?" És teatre documental, per exemple, el que feia Peter Weiss en els '70, o és teatre documental el que actualment està fent Rimini Protokoll? En què consisteix exactament el teatre documental? Perquè si ambdós ho són, no deixa de ser sorprenent que cada un d'ells desenvolupi mecanismes tan diferents i fins i tot oposats. En el fons jo crec que "documental" és una etiqueta equívoca per referir-se al teatre. M'agrada pensar més en un *impuls* documental, que no pas en el *teatre documental* com a gènere. No es tracta tant de referir-se al documental com a concepte, sinó més

aviat de com s'utilitza aquesta documentació real a escena, ja que les possibilitats són múltiples. Per exemple, es pot presentar a escena una sèrie de persones que poden dir realment "jo no sóc actor però sóc versat en x coses", que és el que fan els Rimini Protokoll, que no treballen amb actors sinó amb "especialistes del dia a dia", com diuen ells; és a dir, experts en una cosa quotidiana. També hi ha altres estratègies que aposten per configurar una ficció a partir de documents d'esdeveniments reals. Però el cert és que a partir d'aquí ens trobem en un camí que jo mai no havia tocat i l'Àlex, pel que sé, tampoc. Nosaltres el que fem és presentar més un material escènic que no pas un material real, encara que també ho sigui. I això vol dir que el document perd la seva naturalesa neutra, la seva pretesa objectivitat. Això és potser el més fascinant de tot. De manera que, sense deixar de ser documental, ens veiem obligats a introduir-lo en una inevitable ficció, per molt lleu que aquesta sigui, a través de la qual (o mitjançant la qual) el documental es transforma en una altra cosa. Per què és inevitable aquesta ficció? Pel simple fet que et veus obligat a fer-te preguntes sobre el motiu que et porta a presentar aquest material i la manera com ho fas. I encara que tot el que arribis a dir amb ajuda d'aquest material sigui veritat, encara que tot el que utilitzis siguin documents reals i constatables, et veus obligat a crear una ficció. Per exemple, sobre la identitat o el rol d'aquells que presenten aquest material a escena, i sobre les intencions que es puguin establir a partir d'allò que presenten. Això és el que ens ha conduït a una paradoxa que consisteix en el fet que, per presentar un material de manera real, i conservar així el seu valor "verí-

dic”, és a dir, per no negar la seva veritat, ens hem vist obligats a inventar una certa ficció, una lleu falsedat, que en principi semblaria el camí més adequat, sobretot si tenim com a premissa aquesta veritat del document.

AS: Si però la gran pregunta segueix estant vigent: Fins a quin punt hem *entrat* en la ficció o fins a quin punt intentem *evitar* la ficció.

VM: Sempre sorgeix el problema de la relació entre el document per si mateix i la seva capacitat d'autorització. I no obstant, em sembla que hi ha un aspecte que unifica les diferents estratègies que has referit, Ferran. I és que els creadors es tornen una mena de arqueòlegs. Tots ells són arxivers. I la seva funció, com diu Walter Benjamin respecte a la funció de l'arqueòleg, és treballar “per arrencar la tradició del conformisme en el qual està en vies de ser sotmesa”. Evitar que la tradició se sotmeti a un sentit mort. Això és el que fa tot teatre documental, amb independència de la seva estètica, em sembla. Però això ens torna a situar en el tema de l'actualitat del passat, sobre el que parlaves fa un moment. El teatre document no es recull sobre el passat, no es tracta de replegar-se en el document a l'hora de veure el passat, sinó d'obrir-se a tot allò que ve. Segurament, allò que tot document comporta és preparar la construcció d'una nova visió, no us sembla?

AS: En el fons, em sembla que és el que l'espectacle ha estat condemnat a ser. Contraposar un fet històric amb l'actualitat. De fet, l'espectacle té tres parts molt diferenciades i una d'aquestes parts és una contraposició entre el que *abans* era amb el que és *ara*. Cal

portar el fet passat al que està succeint en l'actualitat per establir una valoració, per no fer aquesta arqueologia pseudo-objectiva.

VM: Parlem dels personatges principals, Fischer i Spasski. Com els presenteu? Com apareixen a la vostra peça? Feu menció d'ells quan ja són reis destronats, figures contrastades amb les personalitats que havien encarnat durant la trobada del segle? Parleu també d'aquelles persones que van viure la seva respectiva caiguda després de la partida?

FD: Això passa inevitablement, quan parles gairebé sobre qualsevol personalitat que hagi tingut allò que se'n diu “evolució”. I en aquest cas, en la mesura que parlem escènica d'ells, ja estem subratllant el seu caràcter de personatges. Nosaltres no vam conèixer Fischer personalment, ni Spasski -tot i que ho hem intentat, no ha estat possible-. Inevitablement, t'acabes fent una idea de com eren personalment. La majoria de documents recullen dades sobre ells, dades molt concretes, però no sabem realment com és o com va ser Spasski. Sabem que va néixer a Sant Petersburg, que es va exiliar, sabem quan va aprendre a jugar als escacs, que es va casar tres vegades, que ha acabat sent ciutadà francès. D'una banda, tenim moltes dades concretes, gairebé totes objectives i demostrables. També hem recollit multitud d'opinions i visions subjectives d'altres coetanis, retalls de premsa, etc., però l'única cosa de la qual podem estar absolutament segurs és que no sabem com eren autènticament cap dels dos. I és inevitable interpretar d'alguna manera aquestes dades. De Fischer n'hi ha moltes, però no sabem com era ell real-

ment. No sabem si era realment tal com es mostrava en públic o si aquesta era tan sols una de les seves màscares.

VM: Aquestes dades, en tot cas, poden no ser objectives perquè hi ha un posicionament per la vostra part.

FD: No. Algunes dades són objectives. Però acaben sent utilitzades amb una finalitat concreta, que inevitablement ha de ser construir un discurs subjectiu. Són dades que ens condueixen a construir una figura mítica, i encara que tot el que es digui sigui veritat, les estem fent servir per portar el discurs cap on el volem portar. El mateix succeeix amb Spasski. L'ús de les dades ens ha portat a crear una mena d'oposició entre els dos caràcters. Però, en realitat, fins i tot és possible que tots dos no siguin -o no hagin estat- tan diferents.

AS: Les úniques dades objectives que tenim d'ells són els seus moviments, i els resultats de cada partida. Sabem que el primer moviment de Fischer en el matx del 72 va ser cavall de rei a f6. Va ser així, és indiscutible i no pot ser d'una altra manera.

FD: Ens agradava molt contrastar aquest fet. En realitat, no ens importa gaire qui dels dos va guanyar.

VM: Què és el més important, llavors?

FD: Com es construeix, com s'arriba a construir tot això. Utilitzem les dades per crear un discurs, amb l'única finalitat d'acabar desmuntant-lo. No ens atrevim a afirmar res, tan sols a posar en qüestió una possibilitat.

VM: És a això al que us referiu sobre la

relativització i el relat? Perquè en aquesta equivalència del món en guerra amb dos contrincants d'escacs, sembla que és desmunten també ells a través -o a causa- d'aquest món. Un escaquista convertit en peça d'escacs. L'explicació sembla ser que ells també són muntats (o són un muntatge) de -i per- la Guerra Freda.

FD: El que ens serveix per crear un discurs propi és el fet que, per unes casualitats històriques, les dues figures, Fischer i Spasski, mostren el grau màxim de la seva desmitificació just en el moment que s'acaba la Guerra Freda. Tornen a jugar una partida l'any 92, quan hi ha una altra guerra, que no és gens freda (la de Iugoslàvia), i quan ja s'ha esfondrat el bloc soviètic. Aquests dos personatges apareixen públicament però ja no tenen res a veure amb el que eren abans. Ja no simbolitzen res. Potser en realitat tampoc l'any 72 no simbolitzaven res, però a causa del seu talent per jugar als escacs i del seu caràcter s'havien convertit en autèntics emblemes.

VM: Heu parlat de dades objectives i de ficció. Els escacs mai no han estat exempts d'aquesta disjuntiva. És un joc matemàtic, objectiu. Cada peça és aquella peça, dins d'aquella casella i en aquell context. Però, en canvi, els escacs sempre han estat “llegits” per filòsofs, psicoanalistes, poetes, novel·listes, historiadors, etcètera, per les seves possibilitats de referència metafòrica o simbòlica, és a dir, ficcional. Heu utilitzat alguna d'aquestes referències en el vostre espectacle?

AS: Només aquelles que fan referència a la Guerra Freda, amb el seu poder destructor. Però hi ha una diferència

que cal subratllar. La partida d'escacs està condemnada des del seu inici a una fi. Hi ha una destrucció d'un dels dos oponents per part de l'altre, o arriben a taules en el millor dels casos. La Guerra Freda, en canvi, va estar condemnada des del seu inici a no dur-se a terme, almenys en el camp bèl·lic.

VM: Estàs dient que d'aquestes tres grans estructures que té una partida - obertura, joc mig i final-, la Guerra Freda es va quedar en el terreny mig?

AS: Jo diria que es va quedar a l'obertura, que és la part -si no m'equivocamentament- estratègica, ja que la part mitjana és més aviat de tipus tàctic i la part final torna a ser una combinació d'estratègia i tàctica.

VM: Llavors els personatges són els del començament d'una partida. Però recollint allò que hem dit abans, igualment resten inacabats. Són extrems.

AS: Estripats entre els extrems.

VM: La segona part de *La terra eixorca*, el poema d'Eliot que tant va influir al segle XX, es diu "Una Partida d'Escacs". Està escrita amb fragments de frases de to quotidià, en les quals es percep que, per passar la tarda, algú proposa a algú altre jugar una partida d'escacs. Però ho diu gairebé com una cosa perillosa, no en el sentit d'aventura sinó en el d'avorriment, vull dir, per passar el temps. Aquesta noció de passar el temps reapareix al final del poema, en un bar que ja està a punt de tancar, on tots, molt borratxos, van parlant encara més crípticament, i entre sentència i sentència de la borratxera imaginem que juguen una partida

d'escacs i passen el temps. El teatre i els escacs tenen com a peculiaritat humana que és un temps que passa, una construcció de temps amb incisions espacials molt concretes. Abans hi havia una transparència entre microcosmos i macrocosmos que es podia llegir al taulell dels escacs. Ara això no sembla possible. Hi ha potser una espècie de temps desorganitzat en les estratègies de joc, específic del nostre temps?

AS.: No m'ho sembla.

VM: I la proximitat física que regula el joc dels escacs, una relació al mateix temps entenedora i alhora sensible, física i metafísica, queda reflectida en el vostre espectacle?

AS: Molt residualment.

VM: Però el vostre assessor d'escacs us va comentar que actualment no es pot postergar una partida ja que els ordinadors la podrien resoldre, i això sembla indicar que aquesta residualitat de la proximitat és important.

FD: Potser caldria recordar que, en els escacs, la distància que existeix entre un aficionat, com ho podem ser nosaltres, respecte el món dels campions és tal que, en realitat, passa a ser gairebé un altre joc. No tenen res a veure. Nosaltres podem conèixer algunes obertures i combinacions bàsiques, però la quantitat d'informació que acumula una persona que s'hi dedica és tal que en realitat es tracta d'un altre joc. Es juga amb les mateixes normes, peces i tauler, però es tracta d'una altra història. Els escacs competitius estan molt allunyats dels escacs entesos com a mer passatemps.

AS: Els iniciats necessitem el tauler. Necessitem veure les peces, moure-les físicament. Als professionals, el tauler gairebé els fa nosa. És només un accessori que serveix per reflectir el joc davant d'una possible audiència. Però és evident que no necessiten el tauler per jugar. És per això que l'excusa de l'espai i del temps és una creació. Els escacs professionals estan més enllà d'això. És com si realment fessin "passar el temps" per prescindir del temps. El temps, en certa manera, deixa de representar-se físicament sobre aquest espai. Tot això no es reflecteix exactament a l'espectacle, perquè tampoc no volíem convertir-lo en un espectacle per a iniciats. Ens vam adonar que era molt més lògic transmetre a l'espectador les anècdotes del matx del 72, o les possibles personalitats de Fischer i Spasski, que el que succeïa tècnicament a cada partida. Cadascun dels seus moviments és un esdeveniment excessivament especialitzat i difícilment comprensible, com a mínim per a nosaltres.

FD: És curiós i simptomàtic que Fischer inventi els escacs aleatoris. Una nova forma de jugar, en la qual la importància del coneixement de les obertures i de l'estudi de multitud de partides anteriors es relativitza. Aquesta modalitat busca alliberar els escacs de l'àmbit limitador i gairebé dictatorial del passat, de la memòria.

AS: Els escacs aleatoris premien més el potencial de cada jugador que l'estudi.

FD: Fischer no és només l'inventor dels escacs aleatoris, sinó que proposa també un nou rellotge que s'acabarà fent servir de manera generalitzada, i que determina que un jugador ha de tenir com a mínim un minut per movi-

ment. És curiós i profundament significatiu, que les innovacions d'aquest geni vagin dirigides cap a la creació un joc més pur, més situat en el present, foragitant el pes del passat.

VM: Una última cosa referida a un altre tema: els espectacles que esteu fent paral·lelament a aquest, tenen alguna cosa en comú amb *MAD*, o són totalment diferents? Hi ha ressonàncies del vostre treball en conjunt sobre el que esteu fent per separat?

AS: Jo estreno *Katastrophe* el 19 de març a Perpinyà, i sí que hi té alguna cosa a veure, perquè *Katastrophe* narra la història de la civilització humana explicada a través de les seves catàstrofes.

VM: Naturals o humanes?

AS: En primer lloc, l'evolució de la catàstrofe natural. Però després abasta des del volcà que destrueix Pompeia fins a Auschwitz. I per tant també parla de la catàstrofe humana, l'home que destrueix l'home. És un espectacle que transcorre en una sèrie de maquetes, taulers i miniatures amplificades amb un sistema de vídeo.

FD: En el meu cas té a la vegada molt i alhora molt poc a veure amb aquest. Però em sembla que és així sempre, que no pot ser d'una altra manera. En el fons sempre acabem fent el mateix espectacle, però de diferent manera. Igual que a *MAD*, a *Anamnesi* hi ha un interès històric, però no és d'origen documental, sinó que està tractat des d'un punt de vista no tan concret, més abstracte. Jo en realitat no trobo tan diferent fer *MAD* que els meus espectacles anteriors. Tot està molt lligat,

simplement de vegades poses l'èmfasi en un aspecte -potser en una documentació històrica- i en un altre cas en textos més literaris, o fins i tot en problemes de metateatralitat. El meu espectacle *Anamnesi*, que s'estrenarà a principis de juny al festival PNRM d'Olot, tracta de la memòria, allò que acaba tenint de relació amb el pes tant opressor com alliberador de la tradició. M'interessa molt especialment la rela-

ció equívoca que establim amb la cultura europea contemporània. Per a mi, tots dos espectacles comparteixen alguns punts en comú. Entenc que el resultat no tindrà res a veure, però entenc també que cada espectacle sempre acaba tenint un aspecte molt diferent, encara que els punts de partida hagin pogut ser similars.

VM: Doncs moltes gràcies, i molta sort. ■
