

PERSECUCIÓ O FUGA

ALGUNES NOTES
ENTORN D'UNA PREGUNTA

CARLOTA SUBIRÓS

*No sé com funciona el teu cervell,
però el meu és força impertinent.
Arribo a casa després de passar el dia al camp de golf
i em trobo tot de missatges
gargotejats en trossos de paper arrugats.
I diuen coses com ara:
Per què no t'agafes una feina de veritat?*

Laurie Anderson, *Baby Doll*

Avui és un d'aquells dies que m'agafen les grans preguntes. Entre els papers gargotejats, m'hi trobo tota mena de d'idees i dubtes sobre la meva feina. El teatre, allò que va néixer com un joc, com una pura atracció, s'ha convertit per a mi en una formació, en un cercle de gent, en una professió; en una font de projectes, d'inseguretats, d'entusiasmes, de lectures, d'amics, de rivals, de còmplices; en una certa exposició pública i en un constant moviment íntim; i en un allunyament, és clar, de moltes altres coses.

Voldria provar d'explicar –d'explicar-me– com veig avui la meua feina, la meua feina en el teatre. Una feina que gira entorn d'una cosa que fuig contínuament i que persegueixo contínuament. I al revés: una feina plena de coses de les quals voldria escapar-me. De vegades ens trobem, ens mirem per un moment, jo i la meua feina, jo i el meu desig. De vegades ens somriem, de vegades ens traiem la llengua, de vegades ens peguem. Però abans de tenir temps de pensar gaire, tot es torna a posar en moviment –les preguntes, els dubtes, els entusiasmes, les frustracions, les idees.

Però aquest moviment no és el d'una fletxa, sinó, en tot cas, el de moltes, moltes fletxes. O més aviat el d'un formiguer, amb les anades i vingudes constants, incansables, en totes direccions, i de sobte només en una, la més important, la del rebost; amb les fileres que es fan i es desfan i amb les formigues aïllades que arrosseguen una engruna que fa tres vegades el seu volum. I amb la continuació del moviment sota terra, invisible des de fora.

Això: el formiguer, la inquietud, l'ordre i el desordre, el col·lectiu i l'individu, la constància, l'aparició i la desaparició. Tot això forma part de la feina tal com jo la visc. Però les formigues, segons sembla, saben molt bé per què serveix la seva feina. El teatre, en canvi, porta implícita una pregunta existencial, que apareix una i altra vegada en una mena de crisi recurrent i –potser– necessària: quin sentit té la nostra feina? És una pregunta que pren formes molt diverses i que salta per motius que tant poden ser absolutament banals com absolutament transcendents. Segurament la resposta només es pot trobar en la feina mateixa, en el moment de teatre. Però tot i així m'agradaria donar-hi algunes voltes, verbalitzar unes quantes coses, encara que només sigui per deixar-les dites i poder començar a pensar-les d'una altra manera. Són coses que qualsevol que s'hagi relacionat una mica intensament amb el teatre ha pensat mil vegades. I no configuren cap teoria, cap manifest. Són notes, impressions, voltes al formiguer.

el desig

Un dels meus primers records teatrals, que tinc gravat vivament a la memòria (devia tenir uns deu anys), és sortir d'una funció d'*Un dels últims vespres de Carnaval* en plena commoció, baixar cap a la Plaça del Sol amb una mena de grandíssima pena i felicitat, una sensació dolorosa impossible de racionalitzar i impossible d'oblidar.

Aquesta sensació, d'alguna manera, és a l'origen i al cor de la meua feina al teatre. Un desig enorme i indefinit, una força que difícilment sabria descriure, però que no deixa d'empènyer i de remoure's. Cada nou projecte sorgeix, per a mi, d'una imatge somiada, d'una intuïció, d'un impuls cap a un terreny desconegut. Seria més senzill

dir que sorgeix d'una voluntat concreta, d'una intenció precisa, però realment no és així. No ho visc així. És clar que de seguida s'hi barregen intencions i voluntats de tota mena, i que cal concretar i precisar moltes coses amb molta gent diversa fins arribar al final de cada procés. I jo sóc precisament una persona molt –massa– racional, pràctica i conciliadora. Però allò que batega al fons de la feina continua sent, per a mi, un impuls personal i fosc. I els espectacles que m'han impressionat de veritat ho han fet també, finalment, en un lloc personal i fosc, al lloc del desig.

(Potser tot això sona molt francès. Però no se m'acut cap paraula més justa.)

El trànsit entre aquest desig i la seva materialització és la clau de la feina. De vegades tens la impressió que assajar és un gran procés de negociació –amb els actors, amb els recursos, amb el públic, amb tu mateix. No pots fer teatre sol. I això et pot allunyar molt del teu impuls inicial. Però també t'hi pot acostar molt més del que et pensaves, o fer-t'hi arribar per vies inesperades. Com protegir el desig, com provocar-lo. Les dues coses són importants.

I com fer del desig una feina. Potser és per això que tan sovint es relaciona l'art amb la prostitució. Potser és per això que el dia a dia d'aquest ofici es fa de vegades tan absurd.

cada decisió

Tinc la convicció que cada decisió que prenem en el procés d'un muntatge teatral, fins la més minúscula i circumstancial, és una acció dramàtica. És a dir, que és una causa o un efecte del sentit que finalment donem a la nostra feina. Què estem proposant al públic? Un divertiment? Una confessió? Una provocació? Un aprenentatge? Una seducció? Una purificació? És impossible dir en una frase 'què vol dir' una obra –entre altres coses, perquè si es pot fer, ja ens podem estalviar l'obra. Però sí que a la base de la nostra feina hi ha, essencialment, una proposta de relació amb nosaltres mateixos i amb els altres.

Per a mi, la meua feina és una manera de relacionar-me amb la gent que conec i amb molta gent que no conec. I també amb mi mateixa: amb el desig, amb la por, amb la solitud, amb la imaginació, amb els somnis. I amb el poder, inevitablement; amb les institucions, amb els diners. Amb la màgia, amb la superstició, amb nocions poc formulades però latents d'identitat, destí, o transcendència. Amb la seguretat, amb la inseguretat. Amb el singular i el plural. Amb la confiança.

És clar que a vegades també tinc la sensació concreta i desesperant d'estar treballant amb fum, amb una cosa que no existeix i que no existirà, una cosa tan volà-

til com la transformació d'un moment o la recerca d'una energia personal. En altres moments, això mateix em sembla un privilegi i una metàfora meravellosa de qual-sevol activitat humana. Finalment hi ha aquells dies que tinc molt clar el pes específic d'allò que voldria arribar a fer, un pes que reconec en allò que han fet altres que admiro i envejo (honestament, m'és difícil separar totes dues reaccions), però una consciència implacable em diu que aquest desig és fora del meu abast. Per altra banda, l'experiència m'ha començat a donar també una certa relativització de tot plegat, i sé que el meu ofici també és senzillament un ofici. Un ofici que, per altra banda, difícilment garanteix una subsistència laboral tranquil·la, que funciona amb alts i baixos constants, que obliga a viure si no al dia, sí al mes o al trimestre, i on la possibilitat de treballar amb continuïtat es pot arribar a convertir en un privilegi. Però també és un ofici que permet jugar, que permet passar-se hores parlant de la vida i de les seves formes i ritmes, que permet manipular les emocions pròpies i alienes i ser manipulat per elles, i que permet crear, durant uns mesos o unes hores, comunitats d'experiència molt intenses.

comunitats d'experiència

Tots coneixem la importància que poden tenir una conversa, una imatge o una lectura on descobrim que una cosa que hem estat vivint en la solitud ha estat viscuda també per algú altre. O, encara més, on ens adonem realment de què és aquesta cosa, on la reconeixem per primera vegada. El teatre ofereix justament aquesta possibilitat: la de donar forma a la vida (als cossos, a les paraules, a l'espai, a tot allò que configura el mateix món on vivim) i compartir-la sense intermediaris, en directe, al moment. En aquest sentit, és un art íntim i social alhora.

I és per això mateix que el teatre té per naturalesa una forta pulsio política i eròtica.

Això és palpable des de dins, des del dia a dia dels assaigs. En cada companyia es formen necessàriament tensions col·lectives i complexes que tenen a veure tant amb formes de l'autoritat, de la confiança, de la col·laboració o de la rivalitat com amb l'atracció i el rebuig, la projecció, el desig.

Cada dia se'm fa més evident que la força de la presència escènica rau en la porositat de l'interpret; en la possibilitat de compenetració de l'espectador amb l'interpret. (La gran frase d'Isabelle Huppert: "No interpreto personatges; creo estats mentals".) L'actor que realment resulta fascinant és aquell que s'exposa a escena, que ofereix la seva fragilitat i, alhora, en certa manera, juga amb ella. La gran interpretació és alhora crua i elaborada, freda i ardent. Un joc constant entre la identificació i la distància. Segurament és significatiu que no existeixi un gènere eròtic

en el teatre, i que l'eroticisme explícit amb prou feines hi tingui lloc. (Els petons i les escenes de llit que proliferen al cinema són rars als escenaris). Ara diria que això es deu potser al fet que la força eròtica de l'escena és ja per si mateixa tan intensa i tan essencial que el seu ús és terriblement delicat.

Per altra banda, la compenetració política és avui potser encara més escassa en el teatre, o en tot cas més soterrada, menys evident. No estic parlant d'una comunitat política en els continguts, com en un míting o en una manifestació. Sembla com si ja ens haguéssim tornat tots massa escèptics per això. Estic parlant del fet que un grup de gent cregui que té algun sentit trobar-se en un mateix lloc i a una mateixa hora per fer alguna cosa junts. A aquestes alçades, hi ha dies que francament em sembla que tancar-se no sé quantes hores a assajar, o dedicar un vespre a veure teatre, són actes de veritable ciutadania, de reivindicació utòpica. Altres dies, en canvi, m'encantaria tenir una feina la utilitat de la qual fos més clara, més inqüestionable, més directa.

Johan Simmons, un director holandès, diu que allò que ha alimentat des dels seus orígens l'existència del teatre ha estat l'intent de les persones d'entendre el mal en aquest món i d'exorcitzar-lo. Així, la vocació política del teatre es barreja amb un impuls màgic, sagrat. La capacitat del teatre de projectar els nostres somnis i malsons col·lectius més profunds i, així, a través de la seva representació, de purificar-los, és encara avui argumentada per un autor aparentment tan pragmàtic i cínic com David Mamet.

La força eròtica, política i màgica del teatre. A nivell personal i col·lectiu. (Com a espectadors de teatre, precisament, aquests dos nivells es confonen d'alguna manera.) Però com és que són tan escasses les funcions que realment ens comouen en algun d'aquests sentits?

generacions

Els que ara rondem els trenta hem crescut alimentats pel referent constant del discurs dels anys setanta, de la generació dels pares. Moltes de les vaques sagrades del teatre contemporani van fer els seus grans descobriments en aquell moment. Sembla que llavors les coses estaven més clares, tot era més radical, i per la mateixa raó, més ingenu. ('Radical' significa 'd'arrel', 'ingenu' vol dir literalment 'innat'. Però potser aquest mite dels setanta com un moment excepcionalment fètil i primigeni és un miratge absolut, una lectura completament condicionada del que és el nostre origen directe).

El teatre dels setanta apel·lava obertament, en molts sentits, a la comunitat política,

corporal, ritual. Avui hi ha diversos creadors que recuperen moltes de les formes d'aquell teatre, però amb un paradoxal esperit individualista. Tinc un amic que defineix el teatre 'modern' com aquell en què una ballarina agafa un micro i diu desmenjadament: "Hola, me llamo Edurne. Cuando tenía tres años me caí del triciclo...".

És clar que la gent de teatre tendim a ser no només individualistes sinó innegablement egocèntrics. Aquesta és una feina que també té a veure, per naturalesa, amb la vanitat, amb l'exhibició, amb l'obsessió per un mateix. Però crec que també és una feina romàntica per naturalesa, i em sembla que els fills dels setanta enyorem la passió política almenys tant com en desconfiem.

De fet jo sempre havia estat molt reàcia a la idea de 'generacions', així com a la noció establerta de joventut. Fa poc, en una entrevista, vaig acabar dient a la periodista que em parlava de 'lo actual', 'lo joven', 'lo de ahora', que em semblava que em parlés del Corte Inglés i no de teatre. I realment crec que moltes vegades aquestes etiquetes obeeixen més a discursos preestablerts que no a realitats vives i viscudes. Però la veritat és que cada vegada em vaig fent més conscient de la relació ineludible entre la feina de les persones i el moment de la seva vida, per una banda, i les circumstàncies col·lectives i públiques, per altra banda. Els ponts que s'estableixen entre actors i directors de generacions diverses són personals i són la veritable –i potser l'única– història possible del teatre, un art evanescent.

el que s'aconsegueix i el que no s'aconsegueix

Una de les coses que sí que vaig reconeixent en la gent que ens vam conèixer estudiant i que ja fa uns anys que treballem té a veure amb com la vivència de l'èxit i, sobretot, del fracàs, ens ha marcat, donant-nos una mirada més comprensiva els uns amb els altres, més irònica amb nosaltres mateixos, més directa en relació amb la nostra pròpia feina.

La idea del fracàs. La dificultat de separar la sensació íntima de fracàs de la percepció col·lectiva, l'opinió externa. Retorno una vegada i una altra a la figura que em sembla reveladora en tota vocació artística i amb la qual vaig començar la meua carrera professional: el Malaguanyat, elaborat de manera magistral per Thomas Bernhard en la novel·la del mateix títol. És un personatge marcat per la consciència extrema i lúcida de què és la genialitat i per la certesa de no poder arribar-hi. El Malaguanyat és tot desig. Però ha mirat el sol de cara i s'ha enlluernat.

La relació amb els mestres. Abans parlava de l'admiració i l'enveja (l'enlluernament). Però també hi ha la inspiració i la complicitat. Al Museu del Cinema de

Berlín vaig veure un objecte preciós. És una roba brodada i emmarcada, d'aquestes que a les pel·lícules americanes solen estar penjades a la sala d'estar i diuen "Home sweet home" –Llar, dolça llar. En aquest cas, es tracta d'un objecte domèstic de Billy Wilder i conté el seu lema personal per resoldre situacions difícils: "How would Lubitsch do it?" –Com ho faria Lubitsch?

Potser estaria bé que la relació entre les diverses generacions en el teatre no només tingués a veure amb allò que s'ha aconseguit cada vegada, amb una progressiva fagocitació dels descobriments (les invencions, les imatges, els textos, les formes...) sinó també amb una comprensió d'allò en què s'ha fracassat.

(Justament avui un amic m'ha comentat que el grandíssim Cassavetes afirmava que molts joves deien que volien ser com ell i fer una obra com la seva, però que segurament no haurien acceptat la condició que havia estat sempre a la base de la seva feina: la possibilitat de fracassar.)

la por

La relació d'aquesta feina amb la por, posar-se en perill, sotmetre's a examen. Exposar-se, en el sentit més exacte: atrevir-se, ensenyar-se, exhibir-se, oferir-se, descol·locar-se. En l'espectacle de Jan Fabre *Je suis sang* es deia una frase que no he oblidat. *Només hi ha dues coses importants a la vida i potser són la mateixa: respirar i traspasar límits.*

(He dit que no he oblidat aquesta frase i en canvi estic segura que no era ben bé així, que el meu record l'ha deformat. Però no buscaré la frase original. El fet que la meua memòria l'hagi reconvertit en una altra cosa no li resta significació, sinó que n'hi afegeix. Precisament és aquesta la força, la vida, l'essència mateixa dels records. I el teatre només és viu, més enllà del moment present, a la memòria, conscient i inconscient. L'experiència teatral no té cap condensació material, només es revisita amb la memòria: ens pertany com el temps perdut i trobat de Proust. Per això és tan emocionant compartir, anys després, records teatrals, que només viuen en aquest record compartit. Un privilegi de la música o del cinema és que formen part de la formació i de l'experiència íntima de molta gent i són sempre reactualitzables –un disc o una pel·lícula que han estat mítics a la teua vida ho poden haver estat a la de molta altra gent, i sempre pots tornar a veure la peli o sentir el disc, reviure'ls, literalment, en altres llocs i en altres situacions. Una experiència teatral és indissociable del lloc, del moment i de la gent en què es va donar, i retrobar algú que en va formar part, descobrir que va afectar també la vida d'algú altre, és un dels pocs moments en què el sentit de fer teatre és inqüestionable. Haver compartit vida.)

rastres

Un art evanescent. Una feina invisible.

Queden del teatre, això sí, petits rastres fragmentaris. Fotos, vídeos, textos, objectes d'utilleria, vestits, músiques. Però la seva relació amb l'obra és exactament la d'una persona morta amb les seves coses, les seves fotos, la seva roba, els seus espais. Són rastres carregats de significat, de vida. Però només en la mirada i en la memòria de qui ha viscut l'obra, de qui ha conegut la persona. Curiosament, quan visites les cases-museu de celebritats que coneixes per la seva obra, et sorprèn el fet que els espais i els objectes semblen més aviat decorats. I si dones un valor emocional a aquella atmosfera, a aquelles coses, no és perquè et parlin d'una experiència personal, sinó més aviat per una ficció que hi projectes: ets tu qui dones pes a aquest llibre, a aquest paraigua, o a aquest llit, amb reverència fetitxista. Mentre que el llibre, el paraigua o el llit d'un amic o d'un familiar mort actuen justament en el sentit invers: són únics, et parlen, ells es dirigeixen a tu de manera ineludible i es reincorporen a la teva vida amb tota la càrrega de l'experiència pròpia viscuda.

(En una obra menor de Pirandello que vaig llegir fa anys, em va impressionar un moment en què l'habitació del fill de la casa, que ha mort fa poc, queda buida i l'acotació indica que, després d'uns moments de silenci, una cadira es mou i la cortina de la finestra s'aixeca lleument. Pirandello comenta: *chissà cosa succede nelle stanze dei morti...* –qui sap què hi passa, als quartos dels morts...)

Potser la por té a veure també amb això, amb les coses rares que poden passar en un escenari. Coses que si tenen prou força per ser emocionants també en tenen per ser terriblement còmiques, o ridícules, o reveladores.

traspassar límits

Que alguna cosa es transformi, es converteixi en una altra cosa. La metamorfosi, el moviment, com a essència de la dramaturgia. (Fins i tot la seva negació, la manca aparent de moviment, és també una forma de moviment). I que aquest moviment porti d'un lloc conegut a un desconegut. La revelació. Tota obra important és una forma de revelació.

Dit a l'americana, tota obra important és *bigger than life*, més gran que la vida. Les coses, a escena, agafen una llum nova, es carreguen de sentit, com en un somni. Una de les coses que persegueixo, com a directora i com a espectadora, és el moment en què, d'alguna manera, l'escena connecta imperceptiblement amb la irracionalitat i es converteix en un somni, amb una lògica pròpia. Això no té res a

veure amb l'absurd, sinó al revés, amb el moment en què les coses revelen sentits amagats. Traspassar la realitat, traspassar el que ja coneixes. A *El retrat de Dorian Gray*, Oscar Wilde diu que el veritable misteri del món és el visible, no l'invisible.

Però parlàvem de la por, del fet que fer teatre és arriscar-se, posar-se en perill. Quanta inseguretat arriba a acumular-se en una sala d'assaig! I tanmateix, és un risc ridícul! Quin és, finalment, el perill? Que una obra de teatre no agradi! No pot ser que sigui tan banal el sentit de la nostra feina. Agradar o no agradar. (Però agradar o no agradar pot ser una disjuntiva gens banal, pot ser la clau d'identitat d'una persona –ser estimat o no ser estimat...). A mi, el teatre que m'ha commogut és el teatre que m'ha tocat al cor de l'experiència, allà on les coses importants que he viscut són indiscernibles de les coses importants que he llegit, que he somiat, que desitjat, que he temut...

La importància del teatre (la no importància del teatre). Un director, mestre i amic, em va dir una vegada: 'Carlota, només és una funció de teatre... Si va molt-molt-molt-molt malament... no passa res! I si va molt-molt-molt-molt bé... tampoc no passa res!' És veritat. I no, no és veritat. Sí que passa. Quan un espectacle et colpeix, alguna cosa ha passat. I per altra banda, quan l'estàs fent, cada espectacle necessàriament t'obsessiona, et fa patir, t'entusiasma o et desespera i sents que t'hi jugues la vida, el valor, la consideració, les idees, el talent.

el públic

Una i altra vegada, la confrontació entre el singular i el plural al teatre. L'impuls íntim, personal, s'obre necessàriament cap enfora, cap a la companyia primer, cap al públic després. El fantasma del públic. I els espectadors reals, concrets, cadascun, d'un en un. Hola públic.

Quantes vegades no voldries convidar el públic als assajos, a les discussions amb els actors, quantes vegades el procés sembla més intens que el resultat. I com sempre hi ha un moment en què el resultat parla, sobretot, del procés. I les preguntes que això ocasiona, què presentar, com presentar-ho. Com aconseguir una relació viva i porosa amb el públic.

Moltes vegades et revolta la sensació que la teva feina, en el fons, només és una peça més de la cultura pública entesa com a plus de luxe d'una societat com cal. Però la veritat és que una ciutat és més saludable, i més interessant també, com més ric i complex i viu és el seu sistema teatral. El teatre és, també, un bé públic, una necessitat i un servei públic com ho són les escoles i els hospitals.

Resistir-se a la perversió de la idea d'allò públic a través dels mecanismes de la publicitat.

Cal dirigir-se al públic, cal pensar en l'espectador. Però em nego a pensar que l'espectador sigui una persona menys complexa o menys interessada que jo mateixa. No pots oferir res que no tingui valor per a tu. És l'única manera que fer teatre tingui algun sentit.

el formiguer

*Era una sala molt gran. Plena de gent. De tota mena.
I tots havien arribat al mateix edifici
més o menys a la mateixa hora.
I tots eren lliures. I tots es feien
la mateixa pregunta:
Què hi ha darrere d'aquest teló?*

Vas néixer. I per tant ets lliure. Doncs per molts anys.

Laurie Anderson, *Born, never asked*

Intentar explicar quin sentit té la nostra feina sí que és una autèntica persecució. És difícilíssim definir amb claredat i precisió quin és el teatre que t'agrada. O el teatre que voldries fer. Necessites veure'l per saber-ho. Necessites fer-lo per saber-ho.

Però de tota manera, crec que no faria cap mal que la gent de teatre provéssim d'explicar-nos tots plegats una mica més. Tots: actors, directors, crítics, escenògrafs, artistes, il·luminadors, tècnics, ballarins, figurinistes, gestors, programadors, músics, autors; i també, és clar, espectadors. (I de fet, tots els que fem teatre som també, sobretot, espectadors. Veiem molt més teatre que no en fem.) L'explicació no pot substituir mai la creació, això és tan evident que fins i tot fa mandra dir-ho. Però és una fal·làcia creure que la creació és inefable i que el sistema teatral s'alimenta únicament d'inspiració i genialitat.

Per altra banda, crec que una de les limitacions més fortes de la creativitat personal i del sistema teatral col·lectiu ve del fet de no trobar formes de connexió fèrtil entre la teoria i la pràctica. Aquest és un ofici que es fa amb les mans, amb la paraula, amb la intuïció. Però, potser per deformació dels meus anys de filologia, també m'atrauen inconteniblement la documentació, les notes a peu de pàgina, la reflexió. Estic segura que l'anàlisi i la imaginació no tenen per què estar renyides,

i que una imaginació analítica i una anàlisi imaginativa poden alimentar significativament la feina al teatre.

Buscar la intensitat, la concentració. Fa anys vaig llegir *La mort de Danton* en castellà i vaig anotar una frase que em va impressionar: "La creación se ha desplegado tanto...; no queda nada vacío, bullicio y más bullicio en todas partes." Avui he llegit aquesta frase en la traducció de Carme Serrallonga: "La creació s'ha eixamplat tant que no hi ha ni un buit, és un formiguer."

És un formiguer...

Personalment, em sento una barreja estranya d'introspecció i extroversió. M'agrada la gent, m'embolico sense ni adonar-me'n en grups i projectes i converses, i reconec en la meua formació una mena d'esperit col·lectivista. Per altra banda, tinc una forta tirada solitària, amb una estupenda inclinació cap als dubtes i el desassossec. Per totes dues coses, suposo, el teatre em sembla una ocasió única. Perquè el moment que es fa el fosc, just abans de començar un espectacle, és un moment emblemàtic d'entrega, de confiança. Un moviment eròtic, polític i màgic del singular al plural i del plural al singular.

(Perquè moltes vegades el teatre no té cap sentit. Però altres vegades sí, i llavors és important. Important com ho són una revelació personal o una experiència compartida.)

Fer teatre, per a mi, és ser el Coyote i el Correcaminos ahora, la Pantera Rosa i l'Inspector Clouseau. I disfrutar del moviment. I patir-lo, també. Però m'adono que, així com de vegades no puc parar de dubtar (no puc parar de veure el blanc dins del negre i el negre dins del blanc), quan m'aturo i em quedo quieta, hi ha alguna cosa que aviat es torna a posar en marxa per dintre. I aquest moviment, d'alguna manera, té lloc en un escenari. I des de fa temps, és un dels moviments importants de la meua vida.

Persecució o fuga. "La tristesa s'oposa a l'alegria en la mesura que aquesta segona implica la persecució i la primera, en canvi, la fuga; les quals es corresponen l'una a l'altra, en el desig, com l'afirmació i la negació en la raó". Tomàs d'Aquino, *Summa teològica*. ■

Barcelona, abril 2004.