

“Pròleg a l’edició catalana” i postfaci (“Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani”) a Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 2008.

PRÒLEG A L’EDICIÓ CATALANA

L’any 1988 l’Institut del Teatre publicava la *Teoria del drama modern* de Peter Szondi (aparegut el 1954), un llibre fonamental a l’hora d’estudiar i de comprendre la literatura dramàtica occidental (les darreres dècades del segle XIX i la primera meitat del segle XX.) Des de la data de la seva publicació, els postulats de Szondi no han deixat d’orientar perspectives teòriques i anàlisis diversos. D’entre els epígons, val la pena de destacar una línia genuïnament francesa que, precedida pel corpus barthià o la lucidesa d’assagistes com ara Bernard Dort, compta amb aportacions de pensadors de la talla de Robert Abirached, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Louis Besson o Jean-Pierre Sarrazac, entre molts d’altres. Precisament és aquest últim qui signa, després de més de trenta anys d’estudis capitals, la direcció del *Lèxic del drama modern i contemporani* que teniu entre les mans: un manual que es defineix pel seu caràcter col·lectiu (aportacions de diversos investigadors amb un cert grau d’autonomia) i obert (és una investigació no tancada, provisional, en curs.) La qual cosa vol dir que no parlem d’un diccionari pròpiament científic, sinó d’un inventari de paraules clau que –en mots de Sarrazac– “haurien de permetre avui orientar un estudi de les dramaturgies modernes i contemporànies.” (XX) La publicació en català de la *Teoria del drama modern* va suposar un punt d’inflexió en la producció tant d’estudiosos com d’autors. Avui, l’aparició del *Lèxic* hauria de permetre replantejaments, reorientacions, noves mirades. Ben mirat, si bé és cert que el *Lèxic* dona continuïtat als plantejaments szondians, també és veritat que, tot parant atenció a les troballes dramaturgiques i a les perspectives crítiques d’aquests darrers seixanta anys, n’assaja el comentari i l’avaluació.

L’aproximació szondiana a la **crisi del drama** (la forma fixa del qual es revela impotent a l’hora de servir els *continguts* -les idees- que sorgeixen en el pas del segle XIX al XX) és especialment interessant en la mesura que l’autor, sense renunciar als principis marxistes que l’inspiren, sap distanciar-se del “component dogmàtic del pensament del seu mestre Lukács”. Segons que diu Sarrazac, la cosa és

remarcable pel fet que Szondi prescindeix de la condemna lukacsiana del “decadentisme, del formalisme, de totes aquelles “riques experiències” sobre la forma del teatre a les quals es consagra la *Teoria del drama modern.*” (XX) Tot amb tot, Szondi, que escriu en un moment d’eclosió de l’estètica brechtiana, no pot desprendre’s de la idea que la fi del teatre dramàtic ha d’arribar, sisplau per força, de la mà del teatre èpic. Això explicaria que la seva teoria s’entretengui a destacar els tempteigs èpicitzants dels autors capitals de la dramaturgia moderna: des del mateix Ibsen fins a Brecht, passant per Txèkhov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, O’Neill o Pirandello per citar-ne només uns quants. Avui, però, la crisi del drama – apunta Sarrazac- “ja no pot ser concebuda i representada com un procés dialèctic on, a través d’un període de transició i d’experiències formals, el drama antic acaba per donar a llum –en una fusió neohegeliana de forma i contingut- el teatre èpic modern.” (XX) Superada aquesta prevenció, els estudis de Sarrazac i companyia (grup de recerca sobre la “Poètica del drama modern i contemporani”) es concentren a destacar la síntesi entre els modes **èpic**, líric i dramàtic en la dramaturgia moderna i contemporània. En aquesta línia, el mateix Sarrazac ha proposat de fa anys el concepte de “**rapsòdia**” (Sarrazac, 1981): segons això, el nou drama no és limita a l’assumpció d’elements èpics, com sembla suggerir una accepció col·loquial de l’etiqueta (“la noció de rapsòdia –diu el *Lèxic-* apareix d’entrada lligada a l’àmbit èpic: els dels cants i la narració homèriques, al mateix temps que als procediments d’escriptura com el **muntatge**, la hibridació, la recomposició i la **coralitat**”), sinó que, tal com hem dit, integra tots tres modes i defineix una forma dramàtica dinàmica, que s’allibera progressivament de la fórmula i de les estretors del **drama absolut**. Avui, la pulsio rapsòdica del “drama contemporani” (hom adopta l’accepció del *rapsode* valorat com a organitzador de **materials**) manté viva la recerca formal iniciada a les acaballes del XIX, quan el drama va fer crisi. Assumida la **crisi de la faula o del personatge** dramàtics, la rapsòdia contemporània explora possibilitats i articulacions de síntesi: conjuga els processos d’objectivació (èpic), el viatge interior –l’accés a l’**íntim-** (líric) i l’intercanvi dramàtic, es capgiren els valors i les categories (“inversió constant de l’alt i del baix, d’allò tràgic i d’allò còmic”), es proposen distintes articulacions del **relat** dins del drama –amb **veus** narradores/interrogadores que introdueixen la

focalització d'un subjecte èpic, però també la subjectivitat lírica (i onírica)-, es juga amb la **fragmentació** (que és inherent al **muntatge** dinàmic de segments relativament autònoms i heterogenis), es combinen “formes teatrals i extra-teatrals”, s'investiga en la **perspectiva** o es furga en d'altres gèneres (la novel·la, el poema, el cinema o l'assaig).

L'impuls rapsòdic, que travessa tota l'odissea dramàtica entre els tempteigs moderns i les demostracions contemporànies, amb atributs, troballes i estils ben diferenciats, permet comprendre la majoria de manifestacions de l'escriptura dramàtica de les últimes dècades, sobretot a Europa. Autors com Heiner Müller, Thomas Bernhard, Edward Bond, Howard Barker, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Caryl Churchill o Jean-Luc Lagarce poden ser estudiats des d'aquesta perspectiva i amb les eines que ens proporciona aquest *Lèxic*, però també ho poden ser autors molt més propers com ara Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg, Martin Crimp, Jon Fosse, Conor McPherson o Biljana Srbljanovic, entre molts d'altres. O a casa nostra: Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel o Lluïsa Cunillé, només per citar-ne tres d'una llista que, si mirem l'aportació dels nous valors, cada cop és més extensa. Més encara: l'impuls rapsòdic també permet valorar el rol de bona part de la textualitat en les últimes fornades de l'anomenat teatre **postdramàtic**, dirigit, en la seva concreció actual, per creadors com ara Christoph Marthaler, Frank Castorff o René Pollesch (cal reconèixer que l'etiqueta *postdramàtica* ha fet fortuna; segons el mateix Sarrazac, però, ha estat una font de grans malentesos: fet i fet, la textualitat postdramàtica, explicada per Lehmann (1999), ve a coincidir amb la *pulsió rapsòdica* del nou drama definida pel mateix Sarrazac uns anys abans (a propòsit d'això, vegeu Sarrazac, 2007).)

El *Lèxic*, en definitiva, és un instrument. Un instrument sorgit de les conclusions d'una recerca. Estem convençuts que, encara que el “drama contemporani” derivés cap a extrems insospitats, o que la perspectiva que orienta aquesta recerca quedés superada, l'instrument seguiria sent útil. Comptat i debatut, buscar l'acord a l'hora d'adjudicar nom, a l'hora de categoritzar, jerarquitzar o ubicar, a l'hora de dibuixar un mapa comprensible i comú de models, valors o procediments, és una feina que s'agraeix: ens ajuda a entendre'ns, a mirar amb una nova mirada i a compartir experiències, aproximacions i lectures.

POSTFACI

Apunts sobre la pulsíó rapsòdica al drama contemporani

(Aquest article se serveix de les aportacions del “Lèxic” amb la voluntat d’assajar una aproximació, del tot provisional i amb una certa perspectiva local, al tema de l’enunciat.)

1. L’èpic i l’íntim al “drama modern”

La idea **rapsòdica** permet destacar, de primer, dues nocions bàsiques a l’hora de comprendre els camins empresos pel “drama modern” rere l’objectiu –la necessitat- d’una nova forma (vegeu “**crisi del drama**”)¹: d’una banda, una tendència progressiva des de la “intersubjectivitat” (pròpia del drama) cap a la “intrasubjectivitat” (cap a l’**íntim**); de l’altra, una gradual aparició de trets **èpics**. Aparentment, *intimitat* i *distanciament* són aspectes contradictoris; ben mirat, gairebé

¹ -Just a la meitat del segle XIX, el ciutadà Hussonnet, un dels personatges de *L’educació sentimental* de Flaubert, es proposa de redactar una obra teatral de gran succés. No ha escrit ni un sol mot que ja en parla als seus amics amb un deix d’arrogància, convençut del triomf de la futura comèdia: “Car la carcassa del drama, me la donen feta! Amb les passions, m’hi he refregat la gepa suficientment per entendre-hi; i pel que fa a les dites agudes, és la meva feina!” En resum: fórmula, passions descarnades i bons acudits. Tota una declaració d’intencions! Hussonnet és de la mena d’autors contra els quals Zola carregarà tres dècades després. L’autor de *El naturalisme en el teatre* definirà la “carcassa” com el darrer baluard del convencionalisme. Els seus ingredients són els següents: la intriga tòpica –o “de teatre”-, força cops inversemblant (a la manera de Sardou); la forma concebuda com “*un problema que hay que resolver*” (Zola, 1989: 129) segons els principis d’una moral determinada (la moral burgesa de Dumas, fill); els cops de vareta màgica, és a dir, la submissió de la lògica dels caràcters i de l’**acció** a les necessitats d’una intriga prefabricada (com Augier). Passaran vint anys i Trepliov, el dissortat personatge de *La gavina* de Txèkhov, encara haurà d’expressar la necessitat de canvi d’una manera clara i rotunda: “S’han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no les sabem trobar, val més que ho deixem córrer.” Tot al contrari del Hussonnet flaubertià, Trepliov –Txèkhov- viu problemàticament la contradicció entre la seva concepció de l’individu i del món i les solucions formals que li ofereix la forma fixa del “**drama absolut**” (Szondi, 1988). Entre l’un i l’altre, el naturalisme ha maldat per agafar l’home i col·locar-lo “*en su propio medio, extendiendo el análisis a todas las causas psíquicas y sociales que lo determinan.*” (Zola, 1989: 141) No hi ha d’haver res més enllà de la naturalesa, res d’arbitrari, res de convenient: tan sols cal mostrar el procés de l’individu que, determinat pel medi (per la influència de l’herència, les circumstàncies ambientals o el medi social), sofreix una transformació contínua. La forma s’ha d’adaptar als continguts: davant de continguts històrics variables calen formes històriques variables també. Després del naturalisme, vindran filosofies, isme i avantguardes diversos. Però la crisi ja no tindrà aturador. La famosa **crisi del drama** es propulsa a la recerca d’una resposta formal dialèctica davant les noves relacions que l’home manté amb el món, amb la societat. Els nous continguts –l’*evissió* psicològica, moral, social, metafísica entre l’individu i el seu context- fan trontollar la vella forma dramàtica, concebuda des d’Aristòtil per crear, orquestrar i resoldre un **conflicte** interpersonal en el present.

sempre acaben confluint: l'aparició de l'íntim (del relat introspectiu, del somni, de la confiança i la confessió o de la verbalització impúdica del pensament) no deixa de posar en evidència el caràcter representacional de l'**acció** i d'allunyar-la, per tant, de la seva condició dramàtica *primària* (pròpia del "**drama absolut**"). Resumint: la confluència d'elements èpics i d'elements íntims és en l'arrel de la dramaturgia moderna.

És prou conegut i citat l'exemple d'*Un somni* d'Strindberg: la Filla d'Indra contempla la humanitat –i els espectadors amb ella- i se'n compadeix: "Què desgraciats, els homes!" És una instància interna objectivadora; el seu distanciament, però, es projecta des del flux imprevisible del somni ("*jeu de rêve*"). Busquem altres casos: ja de ple en la dramaturgia expressionista, Georg Kaiser fa que el seu Caixer (*De l'alba a la nit*) experimenti la revelació íntima i dolorosa de la veritat i la verbalitzi (davant l'arbre-esquelet que simbolitza el seu destí); immediatament, però, contemplarà, distant i sorprès, el seu món i la seva família, el seu petit i convencional ordre burgès, com si el veiés per primer cop. I nosaltres amb ell. I el mateix farà *Hinkemann* d'Ernest Toller, exposat públicament a la mirada d'un públic *intradiegètic* com a símbol patètic del nou heroi alemany. Ell, com el protagonista de Kaiser, accedeix a la veritat (és a dir, assumeix una **perspectiva** distanciada del real.) Curiosament, la seva clarividència se'ns mostra en l'escenificació torturada d'un món oníric bigarrat i caòtic. Una obra com *Interior*, de Maeterlinck, per exemple (estudiada també per Szondi), presenta dues situacions perceptives ubicades a diferents nivells (dins i fora de l'obra): si bé la peça atempta contra la dimensió *primària* del drama tot proposant un segon *nivell escènic* (un nivell objectivador amb un *públic* mediador ubicat dins la ficció), també és cert que l'existència d'aquest nivell facilita una *correspondència* íntima de primer ordre (el sentiment d'impotència és compartit: els espectador *externs* asseguts als seus seients del teatre, els *interns* incapços de reaccionar davant de la desgràcia.) Paradoxalment, doncs, gràcies a un mecanisme **èpic**, s'assoleix un dels objectius fonamentals de la dramaturgia simbolista: la suggestió. Habitualment els personatges del simbolisme es mouen al ritme del dubte, de la impotència², de la curiositat insaciable. Però no només els

² -Vegem-ne exemples maeterlinckians. A *Les set princeses*, el príncep Marcel i els seus avis són incapços d'actuar per tal de salvar la vida d'Úrsula, aïllada rere una porta tancada, a l'altra costat de les grans finestres

textos declaradament simbolistes posen en qüestió el caràcter volitiu i la capacitat d'actuar del subjecte dramàtic. A *L'hort dels cirerers*, posem per cas, Txèkhov presenta uns personatges –la família de Liuvov Andrèievna- incapaços de fer res per salvar el seu patrimoni, la seva llar. Són homes i dones atrapats pel passat, pels records, incapaços d'actuar. Aquesta incapacitat de comprendre i de fer també aboca els éssers txèkhovians cap al “drama íntim”. O més ben dit: cap a la verbalització – explicitació- estèril del “drama íntim”. Agafem, per exemple, l'inici del segon acte de l'obra. Els protagonistes, al mig del camp, reposen i s'esplaien en una conversa certament estranya: té l'aparença d'un diàleg més o menys comú, però no ho és. Hi abunden les rèpliques sense correspondència, sense resposta, com si tots ells s'haguessin abandonat a un seguit de **monòlegs, fragmentats** i distribuïts - disfressats, doncs, de diàleg- per expressar-hi les seves emocions i els seus pensaments més profunds. “Tantes ganes com tinc d'enraonar amb algú –diu Xarlotta-, i no tinc amb qui... No tinc ningú.”³ Parlem d'un fals diàleg (una de les primeres mostres del que serà la **crisi del diàleg** en el “drama modern”). Altre cop un mecanisme *d'estranyament* (èpic) i un efecte *d'intimitat* agafats de la mà. “Tràgic quotidià” (Maeterlinck), “drama íntim” (Adrià Gual), “drama conte” (Gerhart Hauptmann)... Els noms i les vies són diversos. Potser la “dramatúrgia del jo” d'Strindberg explicarà com cap altre el trànsit des d'una “*dramaturgie de l'intersubjectivité (de la relation catastrophique avec [...] l'autre) à une dramaturgie de l'intrasubjectivité et de la solitude visionnaire.*” (Sarrazac, 1989: 31)⁴

de la seva sala de marbre blanc. Un entrebanc similar al que impedeix Igraïna (*La mort de Tintagiles*) d'alliberar el seu petit germà de la mort. A les obres d'ambientació llegendària, gairebé sempre, Maeterlinck camufla la incapacitat d'actuar dels seus protagonistes amb una paròdia d'acció abocada al fracàs i perpetrada per individus indecisos i expectants. A les obres d'ambientació contemporània, en canvi, la no-acció és més evident: l'avi cec, a *La intrusa*, es belluga en un patètic esforç per combatre alguna cosa que pressent però que no arriba a identificar; tres homes amagats entre els arbres (*Interior*) són incapaços de moure's, de fer res, per evitar l'arribada de la mort –l'arribada de la notícia de la mort- a una casa (enlluernats i espaordits, contemplen la muda felicitat de la família des de l'altra banda d'una gran finestra.) En definitiva: l'**acció**, pròpia del drama, ha estat substituïda per una nova categoria: la situació.

³ - En la traducció de Nina Avrova i Joan Casas (Txèkhov, 1999: 425)

⁴ - Segons Sarrazac (1989), en Strindberg els procediments són diversos: tot posant en crisi la forma dramàtica absoluta, la seva obra circula per l'escena única (*La senyoreta Júlia*) -de vegades escena sense fi (*Creditors, El pelicà*)-, el **monòleg** (*La més forta*), l'experimentació dramàtica amb un **punt de vista** interior únic o **monodrama** (*El pare*) –una solució apassionant si tenim en compte que el drama, mancat de **veu** narrativa però generat per *diverses veus*, qüestiona l'establiment i la gestió de la **perspectiva**- o el “*jeu de rêve*” (*Un somni*), en mots del crític, un “monodrama polifònic.”

2. El relat en la rapsòdia contemporània

La importància del **relat**⁵ en el drama actual té a veure amb aquest procés dialèctic entre l'**èpic** i l'**íntim** en l'escriptura dramàtica dels segles XX i XXI. És “formalment èpic, encara que també fortament vinculat a la subjectivació moderna del drama, ja que la realitat s’hi veu filtrada per la intimitat del personatge.” (XX) A les pàgines del *Lèxic*, es para atenció a la idea de “**relat de vida**” i al fet que el teatre de les últimes dècades confronti sovint la idea d’expressar el “recorregut global” d’una existència amb l’emergència del “desordre narratiu” propi de la **fragmentació** i el joc de **perspectives** de l’escriptura contemporània. Sigui de vida o no, el relat adquireix protagonisme a mesura que ens acostem al segle XXI; però ja no serà un relat funcional, encarregat simplement de l’acció desmaterialitzada (allò que no es podia representar escènica) o del resum de l’**acció** (amb l’objectiu d’ordenar informacions i definir **punts de vista**).

Per regla general, el drama defuig la **veu** d’un narrador extern (un nivell *extradiegètic* mediador entre la faula representada i l’espectador) tot potenciant la veu dels personatges. Al “drama contemporani” aquesta veu és desmembrada i polièdrica, i permet la irrupció abrupta, de vegades inesperada, del món interior (tal volta verbalització simple del pensament present, però gairebé sempre expressió d’una contradicció lacerant entre estats de consciència, o entre l’acció efectiva i el discurs extern; tot plegat exposat impúdica davant l’espectador.) Aquesta irrupció de l’íntim –no cal dir-ho- dinamita la placidesa de l’antiga “relació pura”, entre individus, pròpia del drama. La presència fragmentada de la interioritat –relat d’esdeveniments passats, presents o futurs, però també relat de sentiments i sensacions- supera l’antiga frontera entre allò que és dramàtic i allò que és èpic – perfectament delimitada només quaranta anys enrere- i proposa un nou sistema de convencions, molt més obert, molt més plural, molt més lliure.

⁵ -Al llarg dels propers paràgrafs, matisarem el sentit amb el qual usem el mot. En qualsevol cas, l’accepció més estesa de *relat clàssic*, que comporta bàsicament la narració d’un esdeveniment esdevingut fora d’escena, resulta limitat (vegeu Corvin, 1998: 1372).

Al drama, l'ocultació del caràcter representacional i la presentació de l'home entre homes duent a terme una **acció** definida suposaven el bandejament de tota manifestació no justificada de la interioritat. Certament, podem detectar presència de l'**íntim** en propostes dramàtiques clàssiques, en Shakespeare, per exemple, no cal anar més lluny: la tensió/oscil·lació entre “la representació del món i les forces que el travessen” i la representació dels individus, “ells mateixos travessats pel món i per les seves pulsions” (XX), comporta *excepcions* íntimes tolerades per les convencions vigents en l'època. Alguns segles després, dramaturgs com ara Kleist, Büchner o Musset també treballen la intimitat des del drama mateix; sense sospitar-ho, desbrossen el camí per als pioners del “drama modern”. Per posar un exemple autòcton, el “drama íntim” –Gual encunya l'expressió aproximadament l'any 1898– és una de les primeres troballes d'aquest nou drama: s'hi treballa la suggestió, la creació d'atmosferes, la traducció escènica de les famoses *correspondències*, l'entronització del no-dit, la representació del **silenci**, la intuïció de tot allò que no és expressat, del món psíquic ocult, la confessió lacerant, el record incert... I al mateix temps s'introdueix l'escenificació del somni... Al llarg del segle XX, les solucions han estat diverses. No fóra gratuït tirar ponts entre Maeterlinck i Beckett, entre Txèkhov i Pinter, entre Strindberg i Bernhard, entre O'Neill i un determinant Mamet... I també tirar-los entre aquesta primera generació *contemporània* i una altra de molt més propera: Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Edward Bond, Sarah Kane, Martin Crimp, Gregory Motton, Jon Fosse o Roland Schimmelpfennig, només per citar alguns dels noms més destacats dels últims trenta anys pel que fa a l'exploració de l'íntim en el drama.

Per entendre l'ús del **relat rapsòdic** en el drama actual, cal intentar descriure l'impuls **íntim** arran de Beckett (tasca no gens simple que, per descomptat, podria donar lloc a diversos treballs de recerca.) Al “drama contemporani”, la tensió entre el jo i aquest món que decididament esdevé inaprehensible (no-jo) explora formes extremes: el subjecte es desarticula, s'escindeix, es multiplica, esdevé polièdric o simplement desapareix (**crisi del personatge**.) I amb ell ho fa la **faula**. De vegades, la **veu** del subjecte es fa entendre en un univers desert o destruït (l'obra de Beckett n'és un bon exemple). Sarrazac parla de “*moi errant*”: veus no sempre

identificables, polifòniques⁶, s'expressen des d'un nivell profund, més enllà de la superfície del real. Això ens pot servir per comprendre el camí que mena cap a la producció de Kane, però també cap a part de la de Koltès, Müller, Novarina o Fosse: el món apareix més “com a horitzó mític de la paraula que com a univers de referència.” (XX) *Moi errant* o no, en la majoria de casos, trobem a partir dels anys setanta i sobretot dels vuitanta una certa tendència a treballar el *flux de consciència*⁷, en allò que Valentina Valentini (Valentini, 1991: 68) bateja –a partir d'un títol de Beckett- com a “*solo*”: no es tracta –diu- “ni del **monòleg** interior literari –l'estil “directe lliure”, que és l'intent d'enregistrar el pensament sense que li arribi res de la part exterior de la consciència-, ni del soliloqui -que pressuposa que el personatge es troba sol en escena i que les seves paraules no són escoltades.” El *flux de consciència* allibera l'ordre casual dels pensaments i en disposa les parts a partir d'una lliure associació temàtica i sintàctica. A partir de Beckett, doncs, però també de Bernhard o Müller, el *solo* es defineix habitualment pel “desdoblament d'un subjecte que es parteix en dos, un que emet missatges i l'altre que hi reacciona. Es tracta d'un *jo dividit* que puja a escena instaurant diàlegs solipsístics amb si mateix o amb altres que, però, són oients silenciosos, que no atenyen un pla de comunicació.”(70) El *solo* –diu Valentini- “no aspira al debat” o a “impugnar i afirmar *visions del món*”, és l'expressió del “mateix existir a través del flux verbal-gestual” i “tenint el buit a l'entorn.”(71) A Catalunya, amb l'esclat de la nova dramaturgia dels anys noranta, José Sanchis Sinisterra parteix d'aquestes idees alhora d'impartir els seus reconeguts seminaris. Sistematitza la diversitat d'ocurrències monològiques, per exemple, partint del concepte de *jo escindit*: així, tenim que el locutor gairebé sempre s'adreça a ell mateix (que esdevé emissor i receptor alhora, i ho pot fer en primera o segona persona, la qual cosa accentua el desdoblament). Al mateix temps, pot adreçar-se a algú altre, present o absent (o present en escena però absent de l'espai i/o del temps dramàtics que ocupa el

⁶ -“La paraula d'un personatge es fa polifònica quan, en el discurs, utilitza una veu que sobrepasa una identitat psicològica o que inscriu una situació de comunicació amb un altre personatge (formes de *stream of conciosness* o de polílog); o quan se sobreafegeixen al seu discurs altres fonts sonores de significació que participen a l'estellament del subjecte que parla (interferències d'altres paraules, de sorolls o de música.)” (XX)

⁷ -Allò que Heiner Müller diu, tot referint-se a Koltès, “*des passages fluides d'un niveau de perception à un autre*”. Vegeu “*Aucun texte n'est à l'abri du théâtre*”, *Alternatives Théâtrales*, núm.35-36, p.13.

locutor). Aquest *oient* no respon perquè no pot o perquè no vol (cosa que no sempre comprèn el locutor). En darrer terme, el monòleg pot adreçar-se al públic (que serà real, ficcionalitzat o indeterminat).

Tret d'algunes excepcions, l'impacte del “*solo*” a Catalunya prové de França i d'Alemanya. Així, posem per cas, Jean-Pierre Ryngaert (Ryngaert, 1993: 70-81), prenent també *Solo* de Beckett com a referent, descriu la tendència cap al **monòleg** en l'escriptura dramàtica francesa de les dues darreres dècades. Els “*dramaticules*” – l'expressió és beckettiana- d'autors com ara Michel Vinaver, Philippe Minyana, Enzo Cormann, Bernard-Marie Koltès, Serge Valletti, Michel Azama, Jean-Marie Piemme, Roland Fichet o Valère Novarina⁸ potencien la reconstrucció de la memòria, “*le témoignage direct*”, i el “*récit intime, la livraison des états d'âme sans confrontation avec un autre discours*”. L'escenari ha esdevingut una mena de “*confessional plus ou moins impudique*” (la majoria d'aquests monòlegs són valorats com a “*récits de vie*”, *où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise.*) Ryngaert té la virtut d'intuir l'evolució de tot plegat i apunta directament sobre l'aparició d'algunes propostes que comencen de jugar amb “*points de vue multiples sur une même réalité*”, amb una falla generada en la combinació de diverses **veus** i amb la idea de produir un **muntatge** heterogeni de textos (74-75). Un bon diagnòstic a l'hora d'abordar la producció del nou mil·lenni.

Tot amb tot, cal reconèixer que la influència dels francesos, a Catalunya, queda afeblida ben aviat –tret del cas de Koltès- davant l'embranchida d'un revalorat Beckett, davant la fascinació per Müller o la seducció de Bernhard. Tot descrivint aspectes de la nova escriptura dramàtica catalana a les primeries dels noranta, Jaume Melendres (Melendres, 1991: 28-30) se sorprèn davant la confluència entre la *vella* generació (Josep M. Benet, Jordi Teixidor) i les noves lleves (Sergi Belbel). En les seves darreres propostes, tots ells coincideixen en la “desdramatització” del text teatral, en el fet de considerar el somni com “la manifestació més alta de l'individu en una societat salvatge”. Tot plegat en un “espectacular replegament cap al discurs interior, individual.” Melendres relaciona això amb la nova situació política –nacional i internacional- i amb la pèrdua de “conflicte” en les propostes

⁸ - Vegeu, a propòsit d'això, el dossier “*Dramaturgies du monologue*” publicat a *Alternatives Théâtrales*, núm.45, 1994, ps.21-52. Conté breus entrevistes a alguns d'aquests autors.

de la nova dramaturgia. Avui, amb la perspectiva del temps, podem valorar aquesta realitat com una situació episòdica. Als anys del franquisme, l'accés a l'**íntim** havia quedat hipotecat, i la dramaturgia catalana necessitava *posar-se al dia*. En l'actualitat, la *pulsió rapsòdica* del **relat** contemporani, sense abandonar el treball *intrasubjectiu*, recupera els vincles amb la realitat social i política i s'articula formalment en una recerca de compromís. Però, certament, aquest no és el tema que ens ocupa... Als anys noranta, els models són encara uns altres i són clars: podríem jugar a comparar obres com *Residuals* (Teixidor), *Desig* (Benet), *Elsa Schneider* (Belbel), *Una pluja irlandesa* (Josep Pere Peyró) o *Berna* (Lluïsa Cunillé) amb textos com ara *Minetti* (Bernhard), *La nuit juste avant les forêts* (Koltès) o *Quartett* (Müller). Segur que el resultat no deixaria de sorprendre'ns.

A la manera de Valentini –que parla d'“esgotament del diàleg”–, per les mateixes dates, Josep Lluís Sirera (Sirera, 1993: 42-43) analitza la dramaturgia catalana del moment tot definint un “diàleg qüestionat”. En aquest context, el **monòleg** s'articulava en dues direccions possibles: “com a única alternativa possible per als personatges incapços de dialogar de cap manera entre ells” (posa *Residuals* com a exemple) o “pel contrari, tractant desesperadament d'arribar a establir un diàleg sense interlocutors” (cita *Elsa Schneider*). En mots del nostre *Lèxic*, “l'espai obert d'una paraula en busca d'interlocutor o l'univers tancat d'una comunicació impossible.”(XX) Més d'una dècada després d'aquell article, ningú no qüestiona el nou rol del monòleg: per comptes de preparar, comentar o resumir (com feia a l'interior del drama, i amb el permís de les convencions vigents), ha esdevingut “una forma neuràlgica de l'intercanvi que ensopega amb els límits del **silenci** o es buida en un flux de paraules on la retòrica ha deixat pas a una musicalitat que l'altre sembla interrompre de manera gairebé arbitrària.” (XX) Els anys noranta marquen l'assumpció d'un estadi irreversible: la hibridació entre diàleg i monòleg, entre **èpic** i dramàtic, ha obert un camí prolífic al qual ja no sabrà renunciar l'escriptura posterior.

Un cop assumida la hibridació del monòleg contemporani, la frontera entre **relat** i **monòleg** és de difícil traçat. Al nostre entendre, quan parlem de monòleg gairebé sempre parlem de relat (però no necessàriament de relat en la seva dimensió rapsòdica), i quan parlem de relat contemporani no sempre ens referim a

monòleg. És complicat... Al “drama contemporani”, el monòleg esdevé mestís, es fragmenta i canvia de funció. Per tant, no és clar que mantingui la seva aparent especificitat: un locutor té l’ús de la paraula i s’adreça a algú –que pot ser ell mateix– que no respon, sigui pel motiu que sigui; el monòleg canònic, a més, sempre compta amb un destinatari, i força cops l’explicita. Al seu torn, el relat en el “drama contemporani” pot estar repartit en diverses **veus** (o tenint en compte la polifonia de les veus), pot esgrimir-se en l’aparença d’un diàleg, no sempre compta amb un destinatari intern explícit, pot perdre el seu caràcter d’ocurrència aïllable... Avui per avui, quan parlem de relat, anem més enllà de la sistematització convencional, descrivim una figura bàsica de la *pulsio rapsòdica* –monològica o no– a mig camí entre l’impuls **èpic**, la dimensió lírica i l’intercanvi dramàtic. Més: la prospecció de la intimitat a través del relat s’ha expandit en tots els àmbits dels discurs defugint categories i adscripcions excessivament canòniques.

3. Textos dramàtics contemporanis a Catalunya

Al drama català contemporani, la **rapsòdia** és a l’ordre del dia. Cenyim-nos, només per posar un parell d’exemples, a l’actual temporada teatral (anys 2007 i 2008): una obra com *A la Toscana*, de Sergi Belbel, juga amb mecanismes de realitat-ficció –que tants bons rèdits han donat al drama català dels últims deu anys (Batlle, 2005)- per tal de presentar un subjecte escindit entre somni i realitat, por i desig, felicitat i infelicitat. El “*jeu de rêve*” s’intercala ambiguaument entre els fragments “reals” en un dinàmic joc de **perspectives** canviants, sorprenents i contradictòries. Explorant altres vies, *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, compta amb un subjecte dramàtic literalment incorpori. No ens adonem de la seva presència fins ben entrada la funció. A partir d’aquest moment, dirigeix l’**acció** dramàtica tot projectant la seva **veu** a través d’un altre personatge (una intèrpret). Aquesta escissió del subjecte es resol dramàticament i escènicaament en una total abducció: la traductora acaba assumint la identitat del traduït (l’home negre, l’home vell, símbol de l’Àfrica invisible)...

En tots dos exemples, podem referir-nos –mes que no pas a **rapsòdia**- a una certa *pulsió rapsòdica*; difícilment podríem servir-nos-en per descriure una *escriptura del relat* (tot i que, en l’obra de Cunillé, també és lícit valorar com a relat –relat disfressat de diàleg- l’extensa explicació de l’home africà.) Situem-nos ara en un altre context. Per exemple, la programació de la Sala Beckett, centrada enguany en les noves propostes de la dramaturgia autòctona, ens ha ofert un alt percentatge de rapsòdies (i relats.) Parlem del cicle “Tot un any de teatre català contemporani”, que ha reunit deu produccions de deu autors (i el treball de nou autors més en format de lectura dramatitzada)⁹. D’entre aquests dinou textos, bona part –amb major o menor incidència i protagonisme- exploren en les possibilitats de formulació del relat contemporani. La qual cosa és prou simptomàtica. Són textos com ara *Zeppelin* de Cristina Clemente, *Molta aigua* de Carles Mallol, *360°* de Josep M. Miró, *L’ham* de Gemma Rodríguez, *Sota el pont* d’Helena Tornero, *Rèquiem for Comanecci* de Raquel Tomàs, *Party Line* de Marc Rosich o *Trànsits* de qui escriu aquestes línies. Aquesta concentració no és estranya, més aviat ens ha de fer pensar en la importància d’un corpus de lectures i espectacles compartits, en la facilitat de fer circular textos i materials *on line*, d’intercanviar-los, i també en la influència directa d’alguns autors (via tallers d’escriptura). Lluny de models unívocs –castrants-, però, els autors citats investiguen en solucions originals i integradores. Contrasten procediments, no en depenen. Tots ells tenen una consciència clara que el *mercat* natural del seus productes ja no és Catalunya sinó el món.

Als paràgrafs següents, comentem alguns dels textos més representatius d’aquest intercanvi/influència. Aproximar-nos a ells ens ha de servir per emmarcar i per entendre les vies d’experimentació i l’exploració de procediments d’una part important de la producció catalana actual.

- a) La “Segona part” de *Do de llengües* (*Speaking in Tongues*, 1996) del dramaturg i cineasta australià Andrew Bovell -una obra de referència estrenada tant a

⁹ -Són els següents textos: *City / Simcity* de Jordi Casanovas, *Folie en famille* de Ricard Gàzquez, *L’ham* de Gemma Rodríguez, *L’olor sota la pell* de Marta Buchaca, *Party Line* de Marc Rosich, *Molta aigua* de Carles Mallol, *Trànsits* de Carles Batlle, *Odola* d’Albert Mestres, *La màquina de parlar* de Victòria Szpunberg, *Singapur* de Pau Miró, *Rèquiem for Comanecci* de Raquel Tomàs, *Còlera* d’Enric Nolla, *Casa Calores* de Pere Riera, *Sota el pont* d’Helena Tornero, *360°* de Josep M. Miró, *Contra el progrés* d’Esteve Soler, *Zeppelin* de Cristina Clemente, *Mercedes Benz segons els ocells* d’Emilià Pastor i *La jungla, concretament* de David Plana.

Europa com a Amèrica i versionada cinematogràficament (*Lantana*)¹⁰- presenta una *situació enunciativa* estranya: la seva ocurrència *real* és inviable, no és ubicable en una època o en un lloc concrets. “Neil està escrivint una carta a un antic amor. Sarah està parlant amb la seva terapeuta. Valerie està trucant al seu home des d’una cabina al costat d’una carretera solitària. Nick està fent una declaració a la policia.” Tenim, doncs, quatre **monòlegs fragmentats**, a càrrec de personatges diversos –en espais i temps distants-, que es produeixen en escena alternativament tot articulant-se com a miratge de diàleg. Un diàleg impossible. O dit d’una altra manera: els monòlegs es produeixen com a expressió aparentment dialògica –*intersubjectiva*- en la representació; al nivell de la **faula**, però, només tenim una successió de **relats** independents. La situació escènica, finalment, no és –no pot ser- *representació* de cap situació real, s’erigeix com un simple acte de *presentació* espectacular.

- b) Posem un altre exemple més extrem: suposem que la **faula** s’evadeix completament de la representació i resta al nivell del **relat**. És el cas d’una de les obres més emblemàtiques de l’última dècada, *Atemptats contra la seva vida* (*Attempts on her life*, 1997), de Martin Crimp, un dels autors britànics més premiats i estrenats d’aquest tombant de segle¹¹. En escena tenim un nombre indeterminat de locutors (no individualitzats i que es modifiquen en cada seqüència), ubicats en unes coordenades espacio-temporals difuses, que articulen el seu discurs moguts per un impuls i un objectiu inconcrets. ¿Els mou potser l’esperança de poder restituir una faula plena de buits i contradiccions (la mateixa esperança que guia l’interès del receptor, pendent de les seves paraules)? No ho sabem. Si la història roman al nivell del relat, també ho fa el subjecte. És a dir, que els locutors no són subjectes de la faula; la seva situació

¹⁰ -A Catalunya, el text ha circulat entre autors i seminaris en una excel·lent traducció inèdita de Víctor Muñoz i Calafell.

¹¹ - Un parell de les seves obres, *Atemptats* i *El camp* van ser estrenades a la Sala Beckett de Barcelona l’any 2005. La primera traduïda per Víctor Muñoz i Calafell i dirigida per Juan Carlos Martel; la segona, traduïda per Marta Aliguer i dirigida per Toni Casares. Totes dues publicades a “En Cartell”, 2005. En el context del mateix cicle, hi va haver la lectura dramatitzada de *Cruel i tendre*, traduïda per Marc Rosich i dirigida per Andrea Segura, i de *Amb vista a la paret/Menys emergències*, dirigida i traduïda per Carlota Subirós. D’altra banda, Crimp ha impartit seminaris d’escriptura a l’Obrador de la mateixa sala en un parell d’ocasions (2005 i 2007).

enunciativa és estrictament *secundària*. La realitat, la definició, la versemblança, la simple possibilitat d'un subjecte resta en la imaginació del públic i es defineix com a element tensional de primer ordre. En resum: a *Atemptats*, la paraula escènica s'ha disfressat de diàleg tot encobrint un joc coral que té molt més de líric i d'èpic que no pas de dramàtic.

- c) Als dos casos proposats, és dissol la necessitat de *representar* la **faula** (segons la definició **postdramàtica**, l'escenari és pura *presentació* escènica i no *representació* d'alguna cosa prèvia.) Busquem encara en aquesta línia un altre exemple. Imaginem una obra en què el **relat** dels personatges es refereixi, posem per cas, a una situació passada que cal reconstruir. En l'obra de Bovell, els monòlegs, tot i *impossibles* en la seva formulació escènica, tenien justificacions realistes: una carta, la visita al psiquiatra... Al cas que proposem ara, ni tan sols això: els locutors són els protagonistes d'una faula (passada) que, no se sap ben bé com ni on ni per què, expliquen al públic. La gràcia de la proposta està en el fet que, precisament, no quedi clara la posició des de la qual parlen (temps i espai), que tampoc no quedi clar com és que els locutors interaccionen entre ells o, millor encara, per quin motiu l'accés –en escena- a informacions, que en una situació d'enunciació real els haurien trasbalsat, ara, en aquest estrany intercanvi teatral, no els afecti. És el cas de *Sota el til·ler* (*This Lime Tree Bower*, 1995) de Conor McPherson¹², l'autor irlandès contemporani més estrenat a casa nostra, o *Una banda de sants* (*A gaggle of saints*) dins *Excés* (*Bash: Latter Day Plays*, 1999) de Neil LaBute, estrenada al Teatre Nacional de Catalunya l'any 2002¹³.
- d) Suposem ara que el “jo escindit” de l'individu contemporani barregi, en la seva enunciació, **fragments** d'expressió directa (intercanvi dialogal) i expressions de

¹² -Estrenat a la Sala Beckett l'any 2004. Traducció d'Ernest Riera i direcció de Xicu Massó. Altres obres de l'autor estrenades a Catalunya: *The Weir* (*La presa*), traducció de Joan Sallent i direcció de Manuel Dueso (Teatre Romea, 1999) i *Rom amb vodka*, dirigida per Mireia Cirera (Artenbrut, 2003).

¹³ -L'obra va ser traduïda (*Excés*) per Carlota Subirós i dirigida per Magda Puyo. Publicada a TNC/Proa, 2002. També s'ha pogut veure *Zona zero*, traduïda per Agnès González i dirigida per Mario Gas (Teatre Borràs, 2003). Darrerament, hi ha hagut dos nous muntatges: *Gorda*, traducció de Joan Sallent i direcció de Magda Puyo (Villarroel, 2006), i *La forma de les coses*, traducció de Cristina Genebat i direcció de Julio Manrique (Teatre Lliure, 2008).

pensament, sentiments, sensacions i percepcions només verbalitzades internament (una mena de radicalització dels antics apartats). En aquest cas, l'expressió *intrasubjectiva* s'integra en l'enunciació de forma gairebé indestruïble – de vegades, ambigua- amb l'expressió *intersubjectiva*: això que diu el personatge – es pregunta sovint el receptor-, ho diu realment o només ho pensa? És el cas, per exemple, de *La nit àrab* (*Die arabische Nacht*, 2001) de Roland Schimmelpfennig¹⁴. Amb aquest recurs, l'autor assaja un procediment que li permet apropar-se a la formalització de la incomunicació, la solitud i l'aïllament de l'individu contemporani: instal·la la *ironia dramàtica* (i reivindica el *malentès*) com a figura literària predominant. L'accés al pensament privat instaura una *coneixement privilegiat* de caire gairebé general (l'espectador té més informació que no pas els personatges.) Mitjançant aquesta ironia, el receptor reconeix una **perspectiva** múltiple sobre l'**acció** i, de retruc, assumeix una posició immillorable a l'hora de copsar-ne les repercussions emotives... Un cert *relativisme* d'arrel postmoderna governa bona part dels interessos i les preferències del creador contemporani. Gràcies a un acurat treball dramàtic amb el **punt de vista**, l'autor pot expressar el contrast entre mirades, la relativitat del real i encara explotar les conseqüències del *desencontre*. La via aquí descrita a partir de l'obra de Schimmelpfennig només és una possibilitat. Som davant d'una dramàtica del dubte permanent (la “multiplicació de possibles”, que diria Sarrazac) sobre diversos aspectes derivats de la **faula** i de l'acció –amb una presència important del nivell oníric. D'altra banda, aquesta mena d'accés a l'**íntim** també fa que l'espectador reconegui la impotència del personatge –la seva incapacitat de fer-, la lluita entre la por i el desig, la contradicció flagrant entre allò que fa o diu i allò que pensa. La conclusió de tot plegat és clara: al “drama contemporani”, l'exploració de l'íntim -en situacions enunciatives en què l'íntim no s'aïlla- dinamitza el joc dramàtic amb la perspectiva. Per

¹⁴ -L'autor va ser motiu d'un cicle a la Beckett l'any 2006. S'hi van estrenar: *La nit àrab*, traducció d'Eduard Bartoll i direcció de Toni Casares; *Push-Up*, traducció d'Eduard Bartoll i direcció de Juan Carlos Martel i *La dona d'abans*, traducció de Hans Richter i Santi Pons i direcció Thomas Sauerteig. Totes tres van ser publicades a “En Cartell”, 2006. L'autor, d'altra banda, va impartir un curs a l'Obrador de la Sala Beckett el mateix 2006. Anteriorment, a l'Espai Brossa de Barcelona (GREC, 1998) es va poder veure *Peix per peix*, dirigida per Christina Schmutz.

aquest motiu, en l'obra de Schimmelpfennig, més que en cap dels altres exemples, el **relat** es dissol i es distribueix entre les rèpliques directes (de vegades, n'ocupa el lloc). Lògicament, la *representació* també es problematitza: com cal escenificar *La nit àrab*? ¿*Representant* les situacions o bé creant una nova situació escènica a mig camí entre la reproducció i la narració?

e) En el cas de *El be i la balena* (*Le moutton et la balene*, 2001) del dramaturg marroquí Ahmed Ghazali¹⁵, l'autor resol aquest dilema també diluint el **relat**, però diluint-lo sense ambigüitats en la *representació*. L'acte de narrar –tan familiar en les tradicions africanes- és plantejat (enunciat) explícitament a escena (com si diguéssim “t'explicaré què va passar aquell dia...”) I tanmateix, és la representació grotesca, gairebé onírica, del passat allò que visualitzen els espectadors: l'encarnació dels fets se sobreposa als mots de la seva explicació. El recurs se salva de la convencionalitat si tenim en compte que tant el locutor com l'oient molt subtilment participen de l'escena relatada, mig com a actors involuntaris (d'uns fets que paradoxalment no tenen lloc -no poden tenir lloc- al seu present escènic), mig com a espectadors arravatats. La seva subjectivitat –la de tots dos- orienta la **perspectiva** sobre els fets –els deforma, els exagera, els ridiculitza- i curiosament determina la percepció que en té el públic. Dos temps conviuen i es fonen. El relat es disgrega. El treball amb la **focalització** també ha guanyat punts.

f) La primera escena d'un text com *Himmelweg* de Juan Mayorga¹⁶ (“El relojero de Nuremberg”) ens presenta el **relat** d'uns fets del passat en boca d'un subjecte

¹⁵ - L'obra ha estat traduïda per Mireia Estrada (inèdita). Ahmed Ghazali també ha publicat en català *Travessies* a la revista *Pausa* de la Sala Beckett (núm.24, juliol 2006). L'obra va ser traduïda per Joan Casas, Guillem-Jordi Graells, Lurdes Malgrat, Josep-Pere Peyró, Carles Sans i Iolanda Pelegrí en el context d'una estada de traducció auspiciada per la Institució de les Lletres Catalanes. Ghazali també ha dirigit tres tallers internacionals de dramaturgia a la Sala Beckett els anys 2006, 2007 i 2008, i ha fet la dramaturgia de l'espectacle *Naumàquia* de la Fura dels Baus (2007). Finalment, Josep-Pere Peyró ha estrenat en català i a diverses poblacions de Catalunya la seva *El cel és massa baix* (xarxa “Transversal”, 2006-2007).

¹⁶ -Juan Mayorga va estrenar *Animales nocturnos* a la Sala Beckett l'any 2005, amb direcció de Magda Puyo. Anteriorment, hi havia estrenat *Cartas de amor a Stalin* (2000), amb direcció de José Sanchis Sinisterra. També ha impartir cursos de dramaturgia a la Sala (2005); així mateix, la revista *Pausa* li ha publicat *JK i Las películas del invierno* (núm.25, desembre 2006). A Barcelona, també s'ha pogut veure *Hamelin* (Teatre Romea, 2006) i *Últimas palabras de copito de nieve* (La Paloma, 2006).

homodiegètic (els ha viscut): la visita a un camp de concentració *modèlic* durant la Segona Guerra Mundial. A mesura que avancem en la recepció de l'obra, però, descobrim que aquest subjecte no és el subjecte de la història. Més aviat sembla que ho siguin els personatges que poblen el món del seu relat. És un cas a les antípodes del de Ghazali: la representació del passat –que d'altra banda juga amb mecanismes estructurals gens gratuïts de variació amb repetició- no és la representació estricta dels fets del relat; més aviat, és l'escenificació dels fets que el relat omet, del **punt de vista** que el relat ignora (tot i que el present, distanciat en el temps, de la situació d'enunciació permet que la **veu** narradora addueixi ara sospites i remordiments). El locutor, doncs, no és present en l'escenificació del passat. I per tant, no accedim als fets a través de la seva **perspectiva**, com passava amb Ghazali... A no ser que entenguem aquestes escenes de “passat” –sobretot la II i la IV- com una projecció mental del locutor primer (projecció d'uns fets que dedueix, que imagina.) De fet, aquesta idea d'una focalització implícita, amagada, permet interpretar amb comoditat la lògica *incongruent* del tercer acte. En aquesta part, l'obra presenta un nou relat i un nou “relator”. Diem *incongruent* perquè el text no ens deixa fixar la temporalitat de l'enunciació; a estones, ens fa l'efecte que assistim a la reproducció de la conversa entre el delegat de la Creu Roja i el Comandant del camp, a la qual s'ha fet referència al primer relat; en altres estones, el text s'articula com a reflexió: un discurs elaborat des de la distància històrica, ben lluny de la Segona Guerra Mundial. Aquesta curiosa *incongruència*, insinuant i poètica, del relat és perfectament *lògica* si l'entendem com a culminació d'un nou exercici de perspectiva: és el públic, associat a un grup de turistes que visita el camp en l'actualitat –per tant, implícitament ficcionalitzat- qui barreja els fets, qui confon el Comandant dels anys quaranta amb el seu guia turístic present. És a dir, és el públic qui **fragmenta** la realitat amb la seva imaginació (barreja coneixement previ –històric-, intuïcions noves davant l'assumpció d'uns fets esdevinguts al mateix lloc uns quants anys abans -la visita de la Creu Roja al camp- i la seva situació present, entre la morbositat, la indignació i la incomoditat). D'aquesta manera, Mayorga desplaça la perspectiva del relator cap al receptor. És el públic qui focalitza; en definitiva, qui relata.

g) Un últim exemple. “La meua ment és la protagonista d’aquests **fragments** desconcertats”. Així s’expressa –potser no hauríem de repetir el mot- la *protagonista* de *La psicosi de les 4.48*, de Sarah Kane¹⁷. Cal parlar, doncs, d’un subjecte, la **veu** del qual és l’expressió d’una consciència clivellada. Mentre dura el primer procés de lectura, el receptor imagina un subjecte únic que fa el **relat** de la seva experiència anímica i mental (present i pretèrita). La percepció *d’unipersonalitat* sobreviu malgrat les contradiccions i els desdoblaments del discurs psicòtic. Som altre cop davant el “jo escindit” (Lehmann, 2002) de la dramaturgia dels darrers cinquanta anys. Una exposició dels símptomes més destacats de la *malaltia* contemporània: l’anorreament de l’ésser. La psicosi, com a *flux de consciència* en podríem dir defectuós, no permet que l’individu es reconegui ell mateix. Per consegüent, el **punt vista** discursiu alterna posicions internes i externes. I per això la forma es descompon. Com diu l’obra: “*How can I return to form/ now my formal thought has gone?*” Més que en cap altre dels exemples adduïts, doncs, a *La psicosi* hi ha una veu que es fragmenta, es multiplica o es dissol. Una veu travessada d’altres veus. Un subjecte (una subjectivitat) boicotejada. De resultes d’això, la convicció lacerant per part del receptor que som davant d’un únic subjecte combat tota l’estona amb l’evidència constant –rítmica- de la seva desintegració... Per exemple, a *La psicosi*, les opcions d’escenificació es diversifiquen segons que triem un nombre de locutors o un altre. A diferència d’*Atemptats*, però (en què, prenguem l’opció que prenguem, sempre és clar que els locutors són identitats diversificades), a l’obra de Kane, per bé que els locutors es multipliquin, el miratge d’unitat, aquest intent desesperat de consciència, es manté. L’experiment de Kane, tot i jugar –com en la majoria d’exemples apuntats- amb una **perspectiva** múltiple sobre la realitat, mai no abandona la percepció d’una consciència focalitzadora única; fragmentada, escindida, contrastada, com vulgueu, però al capdavant *una*.

¹⁷ -Tota l’obra de Sarah Kane, des de *Blasted* a *Ànsia* o *Purificats*, ha estat representada en diverses ocasions a Barcelona. *La psicosi de les 4.48*, concretament, ha arribat de la mà de creadors forans com ara Isabelle Hupert (Teatre Lliure, XXX) i Luciano Cáceres (Mercat de les Flors, 2007) o autòctons com ara Andrea Segura (Sala Beckett, 2002). Hi ha una traducció inèdita de l’obra al català a càrrec del jove autor Esteve Soler, guardonar recentment a l’Stückemarkt de Berlín (2008), que també ha traduït *Purificats*. D’altra banda, la traducció castellana (Buenos Aires, Losada, 2006) és deguda a Rafael Spregelburd, autor argentí amb dimensió internacional i un dels professors habituals de l’Obrador de la Sala Beckett.

En aquesta línia, tot al llarg de l'obra, submergits en aquesta espiral de desmembració que ens mena cap a un referent cada cop més i més abstracte, més contradictori, més ambigu, més irreal; tot al llarg de l'obra, diem, l'autora deixa caure dades puntuals que semblen apuntar a un temps cronològic concret -un temps biogràfic-, a experiències i traumes aïllables, a desenganys afectius ben definits, gens metafòrics (restes d'una existència que apareix – “fantasmagòricament”, ha dit algun crític- segons un ritme “*circulaire du retour obsédant des mêmes débris d'existence*” (Lesage, 2002). Els intents del receptor per restituir una història s'aguditzen en la mateixa proporció amb què la consciència relatora es revela impotent per ordenar-la, per mostrar-la. Tota aquesta tensió és presenta d'una forma *rítmica*, amb moviment d'anada i de tornada, amb alternança entre abstracte i concret, entre coherència i incoherència, entre monòleg i diàleg (intern o no); i també tenint en compte la musicalitat dels mots, el joc amb les enumeracions o els números. Conclusió: l'exploració de l'**íntim** en aquesta obra, *potser d'una manera més literal que en d'altres textos*, es presenta com la traducció **rapsòdica** o **postdramàtica** (Lehmann la presenta com a paradigma de la textualitat postdramàtica) de la desintegració, de la crisi, del subjecte contemporani. En mots de Lehmann, “*l'explosion de la conscience à l'intérieur d'une structure dramatique moribondé*”.

Tal com hem dit, tots aquests exemples serveixen per oferir un marc a un cert corpus d'obres de darrera actualitat a Catalunya. Són els textos que hem citat del cicle, però també d'altres que en molt poc temps han anat guanyant premis, omplint el llistat de novetats publicades i, fins i tot, estrenant-se en tallers de fi de carrera (a l'Institut del Teatre) i espectacles professionals en espais off-off (Areatangent), sales alternatives i festivals (Lola, Temporada Alta). La majoria dels textos catalans que configuren aquest corpus se serveixen de procediments similars als analitzats:

- 1) Barregen l'expressió directa del personatge en situació i l'expressió virtual de pensament, sentiments i percepcions.
- 2) Tots plegats es preocupen per l'establiment d'una **perspectiva** múltiple sobre l'**acció**.

- 3) Bona part, investiguen en la dialèctica representació /narració (que hem comentat en relació als exemples anteriors) i generen *espais* d'enunciació impossibles, estrictament escènics. Alguns es remeten directament a l'espai virtual de les telecomunicacions i generen una veritable polifonia de **veus** i **materials**.
- 4) D'altres fugen abruptament cap al món oníric i treballen una fina frontera entre la realitat i la ficció (dins i fora del relat).
- 5) N'hi ha que exploren en les possibilitats més externes (rítmiques) del **relat** combinat amb el diàleg, tant pel que fa a la textualitat com en relació a l'escenificació.
- 6) La majoria parlen de la incomunicació i la solitud, i, per fer això, alguns d'ells juguen amb el *malentès* i la *ironia dramàtica*.
- 7) Tots es preocupen per generar una hipòtesi de fil receptiu (bàsicament enfocat al treball amb la identificació) que aconsegueixi mantenir l'interès de l'obra malgrat la seva formalització diguem-ne avantguardista.

No volem extreure conclusions precipitades de tot plegat. Curiosament, mentre en un cert sentit podem parlar de la *narrativització* del drama, als nostres escenaris l'experimentació sobre el **relat** ha donat pas a l'acceptació cada cop més freqüent d'adaptacions escèniques de textos narratius. És una moda? Potser en el cas de les adaptacions sí (i, com a moda, encara perdura). Pel que fa a la *pulsió rapsòdica* del “drama contemporani”, probablement a hores d'ara la *dèria* pel *narratiu* ja ha entrat en crisi en la nova escriptura catalana, i ho ha fet amb la mateixa celeritat amb què fa només quatre dies va generar estímuls i efervescències. És llei de vida. Amb tot, l'etapa ha estat guanyada, i noves possibilitats de *pensar* el drama establertes i assumides.

Una nova sensibilitat davant del text es consolida. Una sensibilitat **rapsòdica** gràcies a la qual el text dramàtic, als darrers anys, ha pogut passar del menyspreu i la consideració secundària (en totes les línies del “nou teatre”, “teatre de la imatge”, “teatre de creació col·lectiva” o “teatre **postdramàtic**” –entès en una ja depassada accepció del terme- hereves d'Artaud i dipositàries del sacre concepte de la

teatralitat polifònica) a una rehabilitació, mai més ben dit, espectacular. *Teatre i drama* agafats de la mà. O dit d'una altra manera: els autors contemporanis, atents a la deriva rapsòdica del drama, han produït **materials** textuais compatibles amb un concepte d'escenificació plenament –en l'última accepció del terme– **postdramàtic**¹⁸. “*Existen textos poéticos, narraciones, incluso estudios teóricos que pueden llegar a escenificarse* –diu Hans Thies Lehmann. *También hay textos dramáticos que pueden escenificarse mediante recursos postdramáticos. [...] El lenguaje es un elemento riquísimo e irremplazable en el teatro. Así que el hecho de que la noción de teatro se transforme hasta el punto de que el texto dramático no sea más el centro sino un integrante del evento teatral no implica que desaparezca. Sencillamente cambia su estatus y, al hacerlo, crea nuevas posibilidades en vez de eliminar las antiguas. [...] En otras palabras: en el teatro postdramático es habitual que la voz del performer narre como si lo que cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. En este sentido se trata no ya del evento teatral sino de la performance de la narración –perteneciente a un tiempo distinto del aquí y el ahora– que se intensifica por encima de aquél.” (González, 2008)*

Carles Batlle

(Març-abril 2008.)

¹⁸ -Sarrazac, tal com hem dit al pròleg, postula la reinvençió constant del drama i, per tant, el caràcter malgrat tot *dramàtic* de la nova textualitat. En aquest sentit, s'oposa a la idea literal de *post/dramàtic*, sobretot a l'hora de parlar de l'obra d'autors com ara Koltès o Hanke o la majoria dels esmentats en aquest article, és a dir, els autors després de Beckett (frontera mítica). La **rapsòdia** –reivindica el lúcid assagista– es va definir gairebé vint anys abans de la idea lehmanniana del **postdramàtic**. I ve a ser el mateix. A diferència de Lehmann, però, que defensaria una certa tendència a la “*dissolution de la structure*”, la forma rapsòdica és “*la forme la plus libre, mais pas l'absence de la forme.*” (Sarrazac, 1981) Malgrat tot, ambdues etiquetes vénen a coincidir i a definir una nova escriptura –un “nou drama”, diria Sarrazac– que ha “*changé de paradigme*”. Comptat i debatut, “*la réinvention permanente du drame est profondément solidaire de l'invention –ou des inventions– du théâtre.*” (Sarrazac, 2007) El crític acaba aquest article de darrera fornada amb una cita ben esmolada i ben significativa del director de moda –col·loquialment *postdramàtic*– Thomas Ostermeier: “*la théorie du théâtre postdramatique est aujourd'hui dépassée car les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nouveau si forts que le drame revient en force dans la vie, el le théâtre doit bien s'en faire l'écho.*” (Ostermeier, 2006)

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES CITADES

- Batlle, Carles : « La realitat i el joc », *Pausa*, núm.20, gener 2005, ps.67-74.
- Corvin, Michel : *Dictionnaire esyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.
- González, Diana: “Preguntas a Lehmann. Entrevista a Hans-Thies Lehmann”, *Pausa*, núm.29, juliol 2008, ps.42-51.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1999. (Edició francesa a Paris, L'Arche, 2002).
- Lehmann, Hans-Thies: “Sarah Kane, Heiner Müller: approche d'un théâtre politique”, *Études théâtrales*, núm.24-25, 2002, ps.161-170.
- Lesage, Marie-Christine: “Les bords extrêmes: la dramaturgie de Sarah Kane”, *Études théâtrales*, núm.24-25, 2002, ps.143-151.
- Melendres, Jaume : « Una generació mutant », *Pausa*, núm.9-10, setembre-desembre 1991, ps.28-30.
- Ryngaert, Jean-Pierre : *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- Sarrazac, Jean-Pierre: *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Éditions de L'Aire, Lausanne, 1981 (reeditat a Circé Poche, 1999.)
- Sarrazac, Jean-Pierre : *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- Sarrazac, Jean-Pierre : « La reprise. Réponse au postdramatique », dins « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études Théâtrales*, núm.38-39, 2007, ps.7-20.
- Sirera, Josep Lluís : « Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lector)”, *Caplletra*, núm. 14, primavera 1993, ps.31-48.
- Szondi, Peter: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988.
- Txèkhov, Anton : *Teatre complet*, II, Barcelona, Institut del Teatre, 1999.
- Valentini, Valentina: *Després del Teatre Modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.
- Zola, Émile : *El naturalismo en el teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.