

A black and white photograph of a person lying on a bed in a room. The person is in the foreground, lying on their side, with their head resting on their hand. The room is dimly lit, with a lamp on a bedside table in the background. The lamp has a conical shade and is illuminated. The bed has a dark headboard and is covered with a dark blanket. The overall mood is somber and contemplative.

El drama intempestiu

Per una escriptura dramàtica
contemporània

Carles Batlle

Institut del Teatre | Edicions

Angle Editorial

Assaig obert – 3

El drama intempestiu

© 2020 Carles Batlle

© 2020 José Sanchis Sinisterra i Davide Carnevali,
pels pròlegs respectius

© Samantha Pugsley / Arcàngel Imágenes,
per la imatge de portada

© 9 Grup Editorial, per l'edició
Angle Editorial
c. Mallorca, 314, 1r 2a B · 08037 Barcelona
T. 93 363 08 23
www.angleeditorial.com
angle@angleeditorial.com

© Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, per l'edició
Direcció general: Magda Puyo
Plaça de Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
www.institutdelteatre.cat

Disseny de la col·lecció: J. Mauricio Restrepo
Primera edició: març de 2020
ISBN (Angle Editorial): 978-84-18197-00-0
ISBN (Diputació de Barcelona): 978-84-9803-921-4
DL B 5566-2020
Imprès a Romanyà Valls, SA

Tots els drets reservats.

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre,
ni la incorporació a un sistema informàtic, ni la transmissió
en cap forma ni per cap mitjà, sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació
o altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright.

El drama intempestiu

(Per una escriptura dramàtica *contemporània*)

Carles Batlle

Pròlegs de José Sanchis Sinisterra
i Davide Carnevali



Angle Editorial

Institut del Teatre | Edicions

*Per a Josep M. Benet i Jornet, Jordi Castellanos,
Enric Gallén, José Sanchis Sinisterra i Jean-Pierre Sarrazac,
els mestres que m'han guiat.*

Amb agraïment, afecte i admiració.

Taula

A vueltas con el teatro de texto, per José Sanchis Sinisterra	11
A qui no li agrada una bona història?, per Davide Carnevali	15
Introducció	23
(FONAMENTS)	37
I. Contemporaneïtat i compromís (l'intempestiu)	39
Superherois i papallones	39
Entrar en escena	45
Dimensions del contemporani	47
Preguntes, no missatges	51
II. Drama contemporani (una categoria problemàtica)	59
Drama absolut, crisi del drama i drama modern	60
Drama contemporani: postmodernitat i resistència	67
III. Pèrdua i recerca d'identitat (enyorança de la història)	77
Sis graus de separació	78
La nostàlgia de l'arbre	90
IV. Crisi de la història?	97
La paradoxa dels «germans de barco»	97
L'espai, l'última frontera	101
Història i trama	104
Forma dramàtica i representació del món	107
Quan la història fa crisi	109
Un problema d'emancipació	114
Writer's room	118
Tornar a casa o deixar-se perdre?	122
L'anhel d'una geografia (des del paisatge)	126

V. Drama intempestiu i partitura	135
Models de representació singulars	135
Emancipació de la representació / Emancipació del text	138
El retorn del text	141
Textualitat dramàtica i textualitat postdramàtica	144
Rapsòdia i «nou paradigma» del drama	151
La partitura	157
Una qüestió d'autoria... i una solució	165
(CONCRECIIONS)	169
VI. El drama relatiu	171
Sostracció	171
Literaturització de l'experiència	174
Amnèsia i Alzheimer	180
Multiversos	183
No llocs, heterotopies i geopatologia	189
Altres temes relatius	196
VII. Dramatúrgies del real?	199
El <i>real</i> mitjançant la <i>història</i> (Lascaux)	199
<i>Real</i> i ficció	201
Dramatúrgies del real	209
VIII. Dramatúrgies de l'ambigüitat (recuperant la ficció?)	241
Postespectacularitat, teatre impossible, nou realisme, autoficció...	241
Coda	255
Referències bibliogràfiques	265
Índex onomàstic	283

A vueltas con el teatro de texto

Sinceramente, creo que los sepultureros del texto dramático, los profetas del teatro sin partitura previa, así como los alérgicos a la literatura que nace destinada a la representación, no deberían leer este libro. Porque, más allá del complejo laberinto que trazan sus páginas —desde las últimas décadas del siglo xx hasta las primeras del xxi—, más acá de la frondosa selva de tendencias dramatúrgicas que Carles Batlle recorre, baliza y describe, lo que aparece ante nuestros ojos es una rica y diversa proliferación de obras y autores que persisten en entrelazar la continuidad y la innovación del Sistema Teatral en su conjunto... desde el discreto y a menudo solitario *oficio de escribir*. Y esto es algo que muchos hierofantes del postteatro (término que, por cierto, inventó Joan Brossa —*postteatre*— para englobar sus obras de los años sesenta del siglo pasado), algunos comisarios del *teatro posdramático*, no pocos artífices de la *estética performativa* y los gurús de la *teatralidad expandida*... no acaban de aceptar.

En sus frecuentes congresos, no es extraño percibir el eco —hábilmente camuflado— de la vieja consigna proferida en los años setenta, durante la eclosión de la creación colectiva, el teatro de la imagen y la irrupción de las nuevas tecnologías del espectáculo: «El mejor autor es el autor muerto». El chiste (¿?), naturalmente, no pretendía inducir al linchamiento dramatúrgico, pero sí que expresaba, por una parte, la preferencia de muchos «directores creativos» por montar textos de autores

ausentes (léase: difuntos) que ya no podían reivindicar ninguna fidelidad para con su obra y, por otra, su convicción de que la partitura literaria era un lastre para la innovación (léase: que esta solo podía proceder del proceso de la elaboración escénica del espectáculo...).

Y ved aquí que el libro de Batlle despliega un complejo panorama, a la vez filosófico y estético, en el que la efervescencia teórica y práctica del fenómeno teatral contemporáneo revela su lógica histórica. Porque en sus páginas queda patente que son las fracturas ideológicas y políticas del mal llamado *final de la Historia* lo que desencadena tal efervescencia artística, desde la consideración del texto teatral como mero *material* —quizás el primer síntoma de lo que Lehmann denominaría (en su libro de 1999) el *teatro posdramático*— hasta el polimorfo campo para el cual el propio Batlle propone acuñar el término de *drama intempestiu*.

Particular interés revisten las páginas dedicadas a caracterizar ese complejo panorama que el autor denomina *drama relatiu* —acuñado por el propio Batlle también en 1999—, que aparece rigurosamente analizado en sus concretos perfiles formales y temáticos. Partiendo del diagnóstico de la «crisis de los grandes relatos» (Jameson *dixit*), se entiende mejor el rechazo a *contar historias* que induce a no pocos autores (y teóricos) a relativizar la prevalencia de la «fábula» como factor articulador del drama, principio rector de la poética desde Aristóteles hasta Brecht.

Y vemos cómo, más que un rechazo radical, lo que se configura es un haz de preguntas, que podrían sintetizarse en dos: qué historias contar y, sobre todo, cómo contarlas.

Muchos de los parámetros de la narratividad aparecen, pues, relativizados en el drama contemporáneo (en contraposición al *drama absoluto*, formulado y teorizado por Peter Szondi en 1956). Se desdibuja, por ejemplo, el principio de CAUSALIDAD, de modo que los nexos entre un acontecimiento y otro dejan de ser nítidos; el tejido de la trama se desgarray se llena de «huecos»,

de elipsis, de omisiones, de enigmas... Ello afecta también al sacrosanto principio de UNIDAD, y conduce a la fragmentación, a la diversidad de puntos de vista —perspectivismo múltiple—, a la *deconstrucción*..., como si la *fábula* —es decir, la vida humana; es decir, la Historia— se desplegara en las fronteras entre el caos y el orden. Y con ello le llega el turno al PERSONAJE, que, tras haber «sufrido lo suyo» a lo largo del teatro del siglo XX (vid. Robert Abirached), se ve ahora atravesado por la crisis de la noción de *persona*, por la «ruina del sujeto», no solo en su enjuta dimensión individual, identitaria, sino también comunitaria, de pertenencia... ¿Cómo extrañarse de ello, si la MEMORIA, que parecía el depósito de la experiencia, el crisol de la *mismidad*, la fuente de nuestra *agencia*, se revela como «narradora no fiable» de un pasado que nos debería indicar el futuro? También el TIEMPO y el ESPACIO se ven en mayor o menor grado relativizados, transgredidos, conculcados incluso, en esta dramaturgia de la incertidumbre que parece desplegarse en los sectores más progresivos —y progresistas— del teatro occidental.

Pero, así como el diagnóstico de Fukuyama («el fin de la historia») se reveló muy pronto como rotundamente falso, tampoco la realidad es —tan solo— un espectáculo mediático (Debord) ni un simulacro (Baudrillard). Y del mismo modo, con la misma contundencia, vemos —sufrimos— cómo lo real se empeña tozudamente en desgarrarnos la conciencia y la carne. ¿Iba el teatro a eludir estas embestidas?

Evidentemente, no. Y aquí el libro de Carles Batlle nos da una magistral lección de dramaturgia textual (y nunca mejor dicho). Porque, como si de un *drama absoluto* se tratara, en los dos últimos capítulos (VII y VIII) la tensión sube, las expectativas crecen, las preguntas se acumulan, el riesgo se acentúa: ¿será inmolada la ficción en la última escena? ¿O —lo que sería lo mismo— expulsada del teatro, cual Edipo, junto a sus hijas la imaginación, la poesía, la risa...? ¿Sucumbirá todo —el teatro

incluido— en esa gran catástrofe que la realidad parece estar engendrando en su seno?

El que esto escribe no recuerda, en su larga experiencia de *receptor implícito*, haber llegado al final de un libro de ensayo —por lo demás, en absoluto liviano— con la inquietud de estar a punto de asistir a un desenlace fatal... Que no va a desvelar a sus lectores, obviamente. Solo añadir que Carles Batlle nos depara, a modo de cierre de esta obra imprescindible, una Coda final cuyos 22 puntos constituyen un magnífico programa de investigación dramatúrgica que es, asimismo, un verdadero canon ético y estético, un territorio desde el cual afrontar la escritura y la puesta en escena de textos teatrales, para uso y disfrute de los autores y autoras del siglo XXI.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

A qui no li agrada una bona història?

Entre el minut 55 i el minut 57 del *clàssic* Barcelona - Reial Madrid del 18 de desembre de 2019, la plataforma Tsunami Democràtic va realitzar una acció reivindicativa a l'interior del Camp Nou. Durant uns minuts, el joc es va aturar i es van llançar inflables grocs a la gespa, mentre s'exhibien pancartes amb el lema «Spain, sit and talk» i milers de veus a les grades s'unien al crit de «Llibertat, llibertat». Res d'això, però, va ser mostrat per les càmeres del canal Movistar. Els que estàvem seguint la retransmissió del partit per televisió ens vam adonar que alguna cosa estava passant quan les imatges des del camp van ser sobtadament substituïdes per una estranya presa de l'estadi amb càmera aèria i per esporàdics primeríssims plans d'alguns jugadors. Mentrestant, el soroll de les pales de l'helicòpter cobria l'àudio dels cants a les grades. Així es procurava que la acció de Tsunami Democràtic no obtingués visibilitat ni ressonància. En una demostració fulgurant de com de baix ha caigut el periodisme esportiu espanyol, cap dels quatre narradors (prèviament instruïts sobre què fer si es produïa la ja anunciada acció de Tsunami) no va mencionar absolutament res del que estava passant en aquell moment a l'estadi. La narració suspesa era substituïda per uns banals comentaris de circumstància que no evidenciaven res més que la vergonya dels mateixos locutors. Si no hi ha relat, no hi ha esdeveniment: d'una manera paradoxal, es van tractar els *successos* com si no *estiguessin succeint*, tot esborrant-los de manera grotesca de la història i negant a milions d'espectadors

l'accés als fets reals d'aquella nit. Poques vegades com en aquells minuts es va advertir una necessitat tan urgent de recuperar la narració, de recuperar la història. Poques vegades ha estat tan evident que la suspensió i la desaparició de la història van de bracet amb la negació de l'accés a allò real.

El vincle entre història i realitat és particularment interessant en una època com la nostra, en què ens adonem que no hem après gaire de la Història amb «H» majúscula. Crisis econòmiques, populismes, autoritarismes..., allò que està passant ara a Europa ja va passar fa un segle; problemes que semblaven obsolets, llunyans en el temps, mostren ara la seva inquietant actualitat. Aprendre de la Història significa saber llegir les semblances dins de les diferències, identificar les causes que han produït certs efectes, comprendre d'on venim per planificar cap a on anem, desxifrar quin objectiu real perseguim. Per què és tan complicat fer-ho? Potser perquè ja no estem acostumats a utilitzar la història com a instrument de coneixement d'allò real. Parlo de la Història i, alhora, de la història amb minúscula, un conglomerat artificial exemplar que mostra certa similitud, en el seu funcionament, amb allò que anomenem «realitat». Vivim en una societat que manté una relació ambigua amb la història. D'una banda, l'exigeix, la busca, la utilitza, se'n nodreix; de l'altra, minimitza el temps i l'espai reservats per fruir-ne. El paradigma econòmic que determina la nostra manera de viure regula els temps i les maneres com fem servir les narracions. Al segle passat, la informació, la política, la publicitat, ja van intentar condensar missatges efectius en un temps tan curt com fos possible. Ara, les xarxes socials han portat aquest procés a l'extrem: una piulada a Twitter té un nombre limitat de caràcters; una *story* d'Instagram, un nombre limitat de segons, i s'autodestruïx en un nombre limitat d'hores. Quin temps i espai deixen per a la reflexió? Un temps i un espai que tendeixen a zero. Si aquests relats són els que haurien de garantir el nostre accés a allò real, això es resol en una semblança d'accés, en un simulacre. No hi

ha temps per investigar allò que s'amaga darrere d'aquesta «fàbrica d'imatges», que busca l'efecte immediat i no deixa espai per a l'anàlisi i la crítica. És per això que, avui, recuperar la història es revela fonamental.

La lectura d'una història, la seva interpretació, la seva reconstrucció, requereixen temps i energia, és a dir: esforç. Però l'esforç està mal vist al món en què vivim. És antieconòmic. Els anuncis ens demostren constantment que la nostra idea d'un producte o d'un servei atractiu està vinculada a la percepció d'un estalvi de temps, espai, fatiga, diners; ja no estem disposats a cedir (malgastar?) cap d'aquests béns. Molt millor ser ràpids, eficaços, flexibles, sintètics; molt millor sentir-nos còmodes, estalvis, a gust. Això ho sap fins i tot el públic del teatre, que resisteix de mala gana més d'una hora i mitja d'espectacle. En general, ja no estem acostumats a afrontar les dificultats, ni tenim paciència. La recuperació de la història seria, doncs, un acte necessari i alhora un desafiament contra el gust (o l'esperit) dels temps en què vivim.

Carles Batlle defineix aquest acte «*intempestiu*» seguint la lliçó de Giorgio Agamben, que —elaborant al seu torn el pensament de Walter Benjamin— veu l'artista *contemporani* com aquell que és capaç de situar-se fora del seu temps per analitzar i qüestionar la imatge hegemònica que la contemporaneïtat dona de si mateixa. És un acte de resistència. Per tant, «contemporani» no és aquell que simplement viu al seu propi temps (per al qual l'autor reserva l'atribut d'«actual»), sinó aquell que es *compromet a criticitzar* les contradiccions del seu temps. Evidentment, no tots els autors actuals estan disposats a fer aquest pas. No tot el drama que s'escriu en l'actualitat és contemporani, no tots els gestos artístics són intempestius: aquest llibre es dedica a buscar els trets fonamentals d'aquells pocs que sí que ho són. Per tant, el «drama contemporani» no es presenta en Batlle com una categoria històrica, sinó més aviat com una categoria sistemàtica; l'avantatge que ofereix aquesta definició és que, llegida

així, mai no podrà passar de moda. Passarà de moda l'actualitat, però no allò contemporani, que sempre és un «saltar fora de la Història». L'artista realment contemporani no es queda enlluernat pels miratges de la moda del moment; no rep *likes*, no és *trending topic*. No tranquil·litza, sinó que incomoda el seu públic. El *drama intempestiu* s'insereix així en la línia d'aquella postmodernitat de resistència que, segons pensadors com ara Slavoj Žižek, en lloc de relativitzar-ho i homologar-ho tot, és capaç de desconstruir la imatge que una època imposa com a hegemònica per proposar-ne una de diferent: postmodernitat compromesa ideològicament. Tal com afirma Marina Garcés, una altra filòsofa citada en aquest llibre, «això no vol dir que ens haguem instal·lat còmodament o apocalípticament en un final. Potser vol dir, simplement, que estem travessant un *impasse* molt profund, un canvi de civilització que ni tan sols encara capaços d'anomenar». Reconèixer la nostra *perplexitat* —vet aquí un concepte abundantment emprat per l'autor— davant d'aquesta complicació és una prerrogativa del drama intempestiu.

La gran pregunta que Batlle proposa a partir d'aquests supòsits és: «Hi pot haver un art autèntic sense compromís? Pot existir un art que, produït per la sensibilitat, la tècnica i el talent, no vingui acompanyat de la curiositat, el coratge i el propòsit?». Ser compromesos no significa adoctrinar, donar lliçons o ser pedagògics. Si «el dubte i la incertesa són categories del contemporani», el teatre no dona respostes, sinó que ofereix a l'espectador la possibilitat de trobar ell mateix les seves respostes. Tal com ensenya Jacques Rancière, qui produeix el gest artístic no té una superioritat moral respecte al receptor; la producció i la recepció requereixen un intercanvi. D'aquí que Batlle remarqui la necessitat improrrogable, per part de l'autor, de tenir en compte la resposta del receptor. I el receptor sempre busca històries: vivim en un món lògic, que ens ha ensenyat i acostumat a organitzar els esdeveniments en una línia temporal, a unir-los

segons connexions de causa i efecte, a perseguir objectius, a veure la vida com a conjunt orgànic més que com a experiència. Almenys en l'enorme majoria dels casos. Atès que el receptor tendeix sempre a reconstruir una història, és convenient que l'autor en sigui conscient i organitzi la seva estratègia dramàtica a partir d'aquesta consciència. En aquest sentit, Batlle dona continuïtat i actualitza el pensament de José Sanchis Sinisterra, fidel continuador dels estudis sobre l'estètica de la recepció de l'Escola de Constança, amb Wolfgang Iser com a figura de referència. La teoria de Batlle, com la dels seus mestres, es desenvolupa, òbviament, dins d'un paradigma lògic, deixant de banda aquelles propostes que invitarien al fet que la fruïció coincideixi amb una vivència no racional, més que amb la reconstrucció d'una falla. Aquest estudi es concentra en el procés de recepció més que en el de creació; per molt que un autor es negui a proposar una història, és el lector/espectador qui té la paella pel mànec. La buscarà, perquè «no hi ha ningú a qui no li agradi una bona història».

Hem quedat que l'autor té la responsabilitat de dirigir la recepció de la seva obra en una direcció o una altra... però de què parlem quan parlem d'*autor*...? En els darrers temps, la teoria del teatre ha atorgat sovint a la creació escènica la responsabilitat autoral, que s'ha desplaçat cap al director, relegant l'escriptor a un nivell secundari. I el teatre contemporani ha promogut, en alguns casos, formes textuais que no es constitueixen com a obra literària i que deixen absoluta llibertat pel que fa a la seva pròpia traducció escènica. En un dispositiu postdramàtic, la *representació* del text és substituïda per la seva *presentació* en forma de material. Ara bé: encara que decidíssim renunciar al drama —almenys en la definició que proposa Peter Szondi, partint de Hegel, de *drama absolut*—, per què hauríem de renunciar també a la història? ¿No podem trobar una manera de salvar-la d'aquesta deriva, tot recol·locant-la al centre de la dramaturgia? —es pregunta Batlle.

La resposta, afirmativa, exigeix en primer lloc una lúcida revisió de les teories de Hans-Thies Lehmann, posant de manifest els punts forts i els punts febles de la tendència postdramàtica i desmentint el mite de la seva adversitat al text; i, en segon lloc, la formulació de definicions diferents, més aptes per investigar la complicada relació entre text i posada en escena, com ara la de *rapsòdia*, manllevada a Jean-Pierre Sarrazac. Tot aprofitant la valuosa experiència acumulada en la seva llarga trajectòria de teòric i pedagog, i tot recuperant i actualitzant conceptes presents en els seus estudis anteriors, com ara el de *drama relatiu*, Batlle explica clarament amb quina actitud convé apropar-se a aquestes categories, capitals en el moment d'analitzar el camí del drama contemporani. L'autor proposa així el concepte de *partitura*, en oposició al de *text-material*, restituint a l'escriptura dramàtica el control sobre la representació i, sobretot, sobre la hipòtesi de recepció que n'hauria de derivar. Si l'estratègia que l'autor posa en marxa per construir el seu receptor és respectada per la posada en escena, el text pot considerar-se una partitura; altrament, simplement serà un material d'ús. Les dues opcions són legítimes; només en el primer cas, però, podem parlar d'un drama que sigui realment compromès, *intempestiu*. D'aquesta manera, a través del concepte de partitura el text s'emancipa de la posada en escena. Significa reivindicar la posició de l'autor, el seu pensament, el seu *esforç* per exercir de nou plenament la seva responsabilitat davant el món i la seva representació. I també es tracta de salvar totes aquelles categories que han marcat històricament el concepte de drama i que semblaven en crisi permanent (faula, personatge, acció, objectiu, conflicte...) i les estratègies compositives que posen en joc, per reservar-les ara per a un nou ús, que implica un propòsit ètic: «Totes aquestes tàctiques i estímuls, i encara moltes més, demanen alguna mena de traspàs al projecte escènic corresponent». En resum: com que no podem prescindir de les històries, millor utilitzar-les bé i fer-les servir per als nostres propòsits.

Amb una gran quantitat de referències a l'escena teatral catalana, de la qual forma part activa des de fa tres dècades, Carles Batlle ens ofereix així unes eines fonamentals per copsar l'estat del drama avui en dia, dins i fora del país. Un altre símptoma del final d'aquell «complex d'inferioritat» que ha caracteritzat la cultura teatral catalana del segle passat, per situar-se ara al mateix nivell que altres contextos culturals, com ara el francès, l'anglosaxó o l'alemany. Un preciós compendi de la dramaturgia dels darrers anys, que no té la pretensió d'instituir-se com a cànon, però que ofereix una visió exhaustiva d'aquells autors que podríem considerar intempestius, contemporanis, compromesos amb la passió pel relat i la convicció que no hi ha res millor que una bona història per garantir la comprensió de la realitat. I, per tant, la seva potencial modificació.

DAVIDE CARNEVALI

Introducció

Potser algun cop heu tingut l'oportunitat de visitar les coves de Lascaux, al Perigord, al cor de França. Els homes i les dones que hi van viure van pintar als seus murs cavalls, cérvols, bisons i braus (els antics urs), tots reproduïts al detall, alguns de grans proporcions. Els narius ben oberts, la crinera eriçada, la cua en aparent moviment i els ulls inquietos. El trajecte per l'interior de la cavitat és una experiència que no ens deixa indiferents. És fascinant... I tanmateix, s'hi troba a faltar alguna cosa. Ens sorprèn que aquells artistes primitius no pintessin cap *escena*, que no copiessin ni inventessin cap paisatge.

Si ens hi fixem bé, descobrirem que els animals no formen part d'un *quadre*, no hi ha una circumstància que els situï en el temps o en l'espai. Tant se val que alguns estudiosos hagin volgut interpretar alguns esborranys (línies paral·leles al traç principal) com un efecte de moviment, sobretot quan les bèsties estan il·luminades per la flama vacil·lant del foc: la veritat és que els animals no es relacionen entre ells, no hi ha cap perspectiva, cap interacció. Apareixen només com una reproducció totèmica —ritual— d'un valor (fertilitat, abundància, bonança, salut) o d'una creença, d'un ordre universal, potser d'un desig personal o col·lectiu que el cicle de l'existència no sofreixi cap sotragada, cap alteració.

En un pou estret al fons de la cova, a diversos metres de profunditat, inaccessible per als visitants (se'n pot contemplar una reconstrucció al museu contigu), trobem finalment una *situació*:

un bisó envesteix un home. Un caçador... A sota, a l'esquerra, indiferent a la tragèdia, descobrim un rinoceront: un animal desubicat cronològicament respecte a l'època de les pintures, un ésser estrany, mític. Més a la dreta, un curiós i inexpressiu ocell enfilat dalt d'un pal. El caçador és l'únic individu dibuixat a la caverna. I també l'única figura estilitzada en tota la cavitat. Aquest cop el detallisme ha estat bandejat: uns quants bastons per representar el cos i les extremitats, quatre dits a les mans i una cara simbòlica que també retira a la d'una au. Sembla que en comptes de boca tingui un bec.¹

Per què ocultava la seva enigmàtica creació, l'artista del pou?

Slavoj Žižek, al seu assaig *postcatastròfic* (arran dels atemptats de l'11 de setembre de 2001) *Benvinguts al desert del real*, ens recorda que sovint cal una calamitat per arrencar-nos de l'embolcall —o el miratge— que constitueixen les creences, els hàbits, els costums i els prejudicis i fer-nos accedir a la nuesa i a la cruesa del *real*. O com ho dirien, per exemple, els expressionistes alemanys tot cavalcant l'horror de la Primera Guerra Mundial: cal una experiència dolorosa —reveladora— per accedir a l'autenticitat extraviada de l'Ànima i a l'essència de la realitat. No gaires anys abans, el conegut quadre d'Edvard Munch, *El crit*, defugia la mimesi impressionista i expressava de manera punyent el dolor de l'adquisició de la consciència (d'una realitat més autèntica que no pas la de les aparences).

Aquesta «extrema violència» amb què arriba el *real* és el preu que cal abonar —en paraules del filòsof eslovè— «per pelar les decebedores capes de la realitat» (2005 [2002]: 11). És el cost que paga Neo, el protagonista de la pel·lícula

1. Podeu veure la imatge a: <https://i.pinimg.com/originals/74/8a/35/748a35a-24616a8dd355c1cc195d8595a.png>. Repassant les galerades d'aquest volum, he descobert el llibre d'Oscar Vilarroya (2018), que, a banda de defensar una tesi absolutament coincident amb el concepte d'història que es defensa en aquestes pàgines, curiosament també fa una referència explícita a les pintures de Lascaux.

Matrix (1999), tot *emergint* amb dolor d'una realitat —n'és expulsat com si l'acabessin de parir— conformada per una pila de miratges que captiven les consciències (un complex programa informàtic n'és el responsable). Més enllà de la placenta protectora, Neo accedeix al «desert del real». Vet aquí la raó per la qual Žižek extreu el títol del seu llibre d'una línia de diàleg del conegut llargmetratge.

A Lascaux, al fons del pou, s'oculta la representació d'un *real* pertorbador (d'un *real*, sí, no d'una *realitat*, com tot seguit argumentaré). En resulta una imatge aflitiva, turmentada, potser perillosa. Profanada la pàtina gruixuda de l'estatisme, la invocació o la creença cega, les figures del petit pou revelen la pulsio i la gosadia de mirar la vida cara a cara. S'hi veu un heroi, s'hi percep un propòsit, s'hi contempla un accident (o el desenllaç d'una acció). Una mort. Una catàstrofe. Una història.

La filosofia i l'art contemporanis s'han confrontat repetidament amb l'encegament bastit pels simulacres de la realitat espectral que ens envolta (que percebem). O bé reclamen que hi atempem en contra —que trenquem la campana, que fem córrer el vel, que esquerdem el mirall—, o bé simplement se'ns informa —i és tota una revelació!— de la seva existència subtil, *transparent*, gairebé malèfica. Parlo d'una pàtina d'al·lucinació col·lectiva que lentament i durant segles hem anat engruixint en l'acumulació d'una hegeliana capa d'històries. D'aquí que l'art —el teatre² en el nostre cas— hagi necessitat posar la història en crisi: les seves estructures, però també la concepció o representació del món que aquestes estructures arrossegueu.

Al pou de Lascaux, el procés és invers: la dimensió històrica irromp precisament per *desemascarar* de manera crua

2. Al llarg d'aquestes pàgines, usaré el mot «teatre» en un sentit força lax. Per designar —robo els mots a Isabelle Barbéris (2010: 1)— «tot allò que, en les arts vives, forma part de la dimensió material de l'escena», però també per referir-nos a l'esfera del *drama*.

l'immobilisme d'un sistema de valors que és fix (tot el que es reproduïx i s'afirma a la resta de parets de la cova). A Lascaux, la història —i la seva catàstrofe— són el que permet l'accés al *real*.

Busquem un símil bíblic per explicar el mateix: l'expulsió del Paradís. Per fer-ho, invertiré la interpretació habitual de l'episodi, que valora el Paradís com a *puresa* primigènia. Ben al contrari, es pot concebre el Jardí de l'Edèn com una *realitat-miratge* que la divinitat erigeix en la mirada innocent (ignorant) dels seus dos únics habitants humans. Els ulls d'Adam i Eva estan cecs davant d'aquest miratge: per això la nuesa encara no té cap valor per a ells. Són incapaços de percebre el dolor que s'oculta rere el seu particular *Show de Truman* d'aires beatífics, colors vius, melodies encisadores i aliments abundants. L'expulsió *catastròfica* del Jardí —George Steiner parla de «des-gràcia còsmica» o «abandonament de la gràcia» (2001 [1974]: 26)— exigirà un accés traumàtic a la consciència i al saber: al *real*. Fixem-nos, però, que el càstig diví és la conseqüència d'una història —la primera de totes—, una història que conté avorriment, anhel, curiositat, temptació, sospita, seducció, confrontació, decepció, enuig, ira, punició i penediment. Per tant, no és la història allò que emmascara el *real*, sinó tot el contrari: el *real* es revela de bracet de la història. Un cop fora de l'Edèn, ja tot serà història.

En l'acte de retratar l'investida del bisó detectem ocultació, transgressió de la norma, una reproducció inèdita de la violència, també l'impuls inevitable d'expressar la por o el dolor, la vida. Encara més: a diferència del detall curós en la còpia de les bèsties de la caverna, l'escena posa en evidència la dificultat de fixar l'individu en una representació mimètica fidedigna. Com si d'una primerenca primicera *crisi del subjecte* es tractés. Qui soc jo? Com em puc representar? Per això l'artista anònim defuig l'exactitud en la rèplica humana i usa materials simbòlics per revestir la situació d'una certa espiritualitat: l'excitació del

penis erecte al moment de la mort —un pal llarg perpendicular al cos—, la presència d'animals sagrats al voltant del *quadre*, el rostre esquemàtic de l'home-ocell expressant potser la puresa de l'ànima que s'envola...

La persona que va executar aquesta pintura va dur a terme un acte irreverent, segurament prohibit; en qualsevol cas, incòmode, carregat de veritat i de cruessa. Una acció desvetlladora, *intempestiva*. I per fer-ho, va fer irrompre la història al seu *paradís* de cérvols, búfals i cavalls.

«El contemporani és l'intempestiu» —assegura Giorgio Agamben (2008 [2003]) tot citant una coneguda sentència de Roland Barthes. Només cent anys enrere, Nietzsche ja havia explicat que, si les seves *Consideracions* eren *intempestives*, això era degut al fet que «intent[aven] entendre com un mal, un inconvenient i un defecte quelcom que enorgull[ia] justament l'època» (8).³ En la seva opinió, el «desfasament» resultava indissociable d'una actitud autènticament contemporània.

Un altre filòsof, Georges Didi-Huberman, glossa precisament Agamben a l'hora d'afirmar que el millor que es pot demanar d'un artista és que sigui capaç «d'*inquietar el seu temps* pel simple fet de mantenir una relació inquieta tant amb la seva història com amb el seu present» (2012 [2009]: 51). Així doncs, és contemporani qui accepta el propi temps però alhora és capaç de distanciar-se'n. «Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions —rebla Agamben—, i és per això [...], justament a través d'aquesta desviació i d'aquest anacronisme, [que] és més capaç que els altres de percebre i aferrar el seu temps.»

3. Criteris d'edició: Atès el caràcter divulgatiu d'aquest assaig, les cites d'obres es faran en català, independentment de l'idioma en què hagin estat escrites i publicades originalment. En aquest sentit, si l'edició de referència no és en aquesta llengua, la traducció sempre serà responsabilitat de l'autor (C.B.).

Sembla ben bé com si tots dos pensadors s'estiguessin referint a l'anònim artista de la caverna.

La pregunta està servida: podem trobar avui, com en l'era de Lascaux, la manera de fer un art *intempestiu* sense renunciar a (o a través de) les històries?

No és una qüestió fàcil de respondre. D'ençà del debat post-modern, se'ns ha recordat una vegada i una altra i fins a la sacietat que és precisament la disposició —i la concepció— històrica el que vehicula les normes, els hàbits, els valors i els prejudicis (és a dir, allò que se suposa que cal posar en quarantena o sacsejar). Aparentment, tot hauria d'impel·lir l'*art intempestiu* a qüestionar els principis, fins fa ben poc indiscutibles, de la representació històrica. Fent-ho així, es posaria «en crisi una determinada aproximació interpretativa al real» i s'induiria l'espectador a reflexionar «sobre el caràcter artificial i relatiu de la construcció de la realitat» (Carnevali, 2017: 25).

Tot fa pensar que la composició artística fonamentada en la història ha deixat de tenir sentit. Comptat i debatut, si la dramàtúrgia ha de proposar una relació dialèctica entre formes, idees i representació del món, i el món ja no és percebut o llegit com a història (amb el seu principi i el seu final, amb el seu accident i el seu conflicte, amb la seva acció i la seva causalitat, amb el seu ordre i la seva completesa, amb la seva progressió i el seu reconeixement, amb la seva catàstrofe i el seu desenllaç), llavors el nou drama, tant sí com no, ha de deixar de buscar-hi fonament i estructura.

Però el repte de Lascaux no deixa de burxar-nos.

La humanitat va ser expulsada del Paradís. Vam sortir-ne i, un cop a fora, ja tot van ser històries. De primer, és possible que les històries servissin per *desemmascarar*, com en el cas del caçador de la cova. Però de mica en mica van ser usades per *confortar* (i per *conformar*). I així, les històries van acabar construint un nou miratge, un simulacre semblant —i alhora diferent— al que s'havia abandonat en sortir de l'Edèn. Al capdavall,

calia que les dones i els homes es protegissin, que inventessin un relat que els emparés, que els descarregués de l'horror d'aquell destí inesperat.

Com s'ho havien de fer els *nous caçadors* per trencar altre cop el miratge? Si, en un principi, la història —amb la seva catàstrofe— havia vingut a exonerar-los de l'engany edènic, ara els caldria una altra mena de calamitat per alliberar-los de la *matrix* que els abrigava i els custodiava.

El càstig d'Adam i Eva va consistir en una nova i penosa vida a la terra, al món. La tradició cultural judeocristiana ens diu que, un cop al món, la persistència en el pecat comporta una condemna espantosa als inferns (sempre hi ha un nivell més profund on estimbar-nos). El pecat dels *nostres primers pares* va consistir a provocar una esquerda en el miratge. Vet aquí el seu abrupte accés a la clarividència del *real* i de la història. El nostre pecat, ben al contrari, es dreça cada cop que ens neguem a revelar la mascarada essencial en què aquesta mateixa història s'ha convertit.

Al Cant III de la *Divina Comèdia*, Dante visita l'infern (de fet, el preinfern). Hi troba els primers condemnats: *els indecisos*. Han viscut en la irresolució durant tota la seva existència. No necessàriament han estat *infames*, però tampoc són individus *honorables*. Han passat per la vida de puntetes. Són persones que mai no s'han *compromès*, sigui per comoditat, sigui per covardia, sigui per pobresa d'esperit. I ara en paguen les conseqüències: pateixen picades d'insectes, corren nus i ensangonats sobre un llit de cucs i no tenen cap mena de repòs; es mantenen en una vida ínfima, cega, sense esperança que arribi la mort i els alliberi... I quin és aquest compromís —aquesta tria— que els hauria estalviat el turment? Ben senzill: mantenir una actitud vital *intempestiva*. Lluitar per posar les històries —el relat protector o dominador— en evidència.

Però van preferir rentar-se'n les mans. Hi ha per tot el món —es queixava Pier Paolo Pasolini (2001 [1967-1969]: 1095)—

milions d'*innocents* que prefereixen esborrar-se «abans que perdre la seva innocència. I els he de fer morir, encara que sàpiga que no poden fer res més, els he de maleir com la figuera i fer-los morir, morir, morir». Dante hauria afegit: d'acord, molt bé, però tingueu en compte que la mort no és el càstig; el càstig és la condemna al portal del reialme de les tenebres.

Aquesta *innocència* exasperant —origen de violència al seu torn— és allò que el pensament del col·lectiu Tiqqun ha definit com a «liberalisme existencial». O dit en altres mots: «viure com si no estiguéssim en el món» (2009). «Tots els temps són obscurs per a qui n'experimenta la contemporaneïtat», afirma Agamben. Potser l'única manera de ser individus autènticament contemporanis és viure no pas *com si estiguéssim* al món, sinó estant-hi de debò. Confrontant-nos amb la seva foscor.

I aleshores, repeteixo la pregunta: podríem fer un *art intempestiu*, un art compromès, sense renunciar a unes històries que, al mateix temps, cal posar en evidència?

El *drama intempestiu* vindica la història com a fonament compositiu indispensable. La qual cosa no vol pas dir que condemni els seus autors a la crema eterna. Com esquivar la paradoxa? Cal trobar la manera de fer compatibles la visió històrica (sobretot en la recepció i en la previsió de la recepció) i la lluita contra la gran bombolla del simulacre que ens empresona, contra el gran espectacle que ha bastit la nostra realitat aparent superposant maons i més maons de faules.

És possible, això?

L'equilibri exigeix tenir en compte i posar en valor aquest impuls irrefrenable i humà (s'instal·la des de l'origen dels temps en les comunitats primitives) que fa que les persones endrecin la seva comprensió del món de manera històrica. I a partir d'aquí, preveure en els processos de creació artística diverses estratègies de *desviació*. Perquè s'entengui millor: es tracta de disposar una barrera d'*esculls* que no sigui del tot infranquejable. Organitzar dificultats de recomposició, provocar interrogants inconfortables,

activar contradiccions inesperades, dispensar enigmes o sorpreses, fragmentar o aïllar allò que en el món és continu... No hem de renunciar a posar la història en el centre de la creació, sinó més aviat hem de posar en crisi la seva constitució (i reconstitució) canònica, la seva forma més convencional. En definitiva, posar en evidència l'arbitrarietat d'una determinada representació o construcció del món.

Si els receptors de la majoria dels relats artístics s'entesten a configurar/cercar històries davant dels estímuls que els arriben, llavors els autors del *drama intempestiu* hauran d'articular un seguit d'estratègies destinades a interferir en la *normalitat* dels processos i dels viaranyes per on transiten aquests receptors durant la lectura. Cal semblar incertesa a l'hora de fixar qualsevol element de la faula (sigui el propòsit, el subjecte, el conflicte o l'acció); cal ser morós en la dispensa d'informacions (i que quan les informacions arribin, no adquireixin un valor i un sentit diàfan, unívoc); cal alentir les conclusions (o fins i tot escamotejar-les); cal invertir ordres i causalitats; cal dividir i multiplicar les veus; cal fragmentar; cal obrir expectatives impensades, interpretacions inèdites... *Cal, sobretot, oferir noves perspectives.*

En resum: cal violentar la *forma* i les rutines interpretatives, i també els valors i prejudicis que aquesta *forma* acumula i arrossega. Però la història continua al fons del pou. La conculcació de la forma no té sentit si la faula s'absenta en el punt de partida.

Heus ací un dels fonaments de la *dramatúrgia intempestiva*.

*

La pèrdua de jerarquia del text al teatre, sobretot a partir de les teoritzacions de la postdramaticitat, ha derivat sovint cap a un convenciment estrany: la «mort del drama» ve donada pel trànsit del text teatral cap a una progressiva *materialitat*. Aquesta materialitat, al servei d'un projecte d'escenificació, permet que

el text es relacioni amb altres llenguatges sense cap mena de prerrogativa, i sempre amb l'objectiu de produir un acte performatiu que ha de ser *present i primari*. Un *ara* i *aquí* que, tot abandonant el caràcter secundari de la representació, violenti les dimensions ficcionals i matricials de l'obra dramàtica.

La desarticulació absoluta —o gairebé absoluta— de la història és inqüestionable quan parlem de *textos-material*, però gairebé mai no ho és quan parlem d'*obres de teatre*. És a dir, de *partitures*.

El *drama intempestiu* reivindica també la partitura.⁴

Aprofitant —en cap cas negant— les troballes derivades de la fragmentació postmoderna (la polifonia, l'heterogeneïtat i hibridació de materials, la dessacralització de les particions relacionades amb el gènere o el mode...), el *drama intempestiu* defineix la partitura com un dels seus atributs fonamentals.

Si conculquem la *forma del drama*, obtenim una nova forma. Una retícula singular, inèdita potser. Potser irrepètible. Més lliure. El text s'emancipa, doncs!... Això no obstant, caldrà prendre la precaució de substituir l'eficiència rítmica i emocional de la *fórmula* proscripita per alguna altra mena d'*estructura d'efectes* que mantingui la seva eficàcia. Que sigui *rendible* retòricament parlant. Posar en evidència la forma i la representació del món que s'hi vincula no vol pas dir que renunciem a l'optimització comunicativa del relat. No tot s'hi val.

La partitura s'ocupa d'aquest problema.

La partitura pressuposa una estratègia, una composició, una previsió de resposta que s'insereix en el discurs (*receptor implícit*).

4. En aquest llibre cenyiré el mot «partitura» a l'àmbit de l'escriptura dramàtica (en la mateixa accepció, per exemple, en què José Sanchis Sinisterra parla de «partitura textual» o «discursiva» (2016 i 2007)). Evitaré, doncs, usar-lo per referir-me al que diversos autors designen com a «partitura global de l'espectacle» (Danan, 2018: 35). És a dir, un *text* que, en un sentit més ampli —semiòtic, si voleu—, també inclou les estratègies o la composició de l'espectacle.

Aquesta estratègia necessita una *traducció* escènica. Tot i assumir amb alegria l'enorme quantitat d'*espais buits* amb què es manifesta l'escriptura contemporània, tot i potenciar l'obertura semàntica i promoure la llibertat creativa en l'escenificació, la partitura reclama un traspàs que respecti l'essència de la seva constitució. En mots de l'autor alemany Roland Schimmelpfennig, «el text té el seu ritme. El text és una partitura. [...] Un text teatral no és una cosa difusa. Un text teatral, no importa com de modern sigui, és una composició» (2018).

Per descomptat, no es tracta de dilucidar si un determinat text teatral és o no és una obra dramàtica. O, filant més prim, si resulta que la peça en qüestió és *obra* (partitura) o és *material*. No voldria reincidir en un debat estèril. Els textos no són fins que no són usats. El *drama intempestiu* accepta un abordatge lliure per part de la «realització escènica»⁵ sense preocupar-se que els seus textos siguin o deixin de ser obres de teatre. Amb el benentès, això sí, que els muntatges declarin quin ús fan del *drama*⁶ que manipulen. Si rastregem, estudiem i traduïm escènica la partitura que pugui contenir una determinada composició textual (prèvia o simultània al procés d'escenificació), llavors podem dir que estem muntant tal o tal obra (de tal o tal autor, ves a saber si nostra). Si, per contra, prescindim de les

5. Uso l'expressió a partir de la proposta de Diana González (2014), que justifica aquesta opció en les seves traduccions de Lehmann i Fischer-Lichte davant d'altres etiquetes com «creació escènica», «presentació» o «representació».

6. Un últim aclariment terminològic: ja fa molt de temps que quan s'usa el terme «drama» (tot tractant de textos moderns o contemporanis) es parla d'un «nou paradigma dramàtic». El *nou drama* ha bescanviat la *fórmula absoluta* —precisament perquè no vol deixar de ser «obra de teatre»— per una *nova partitura*. En queden pocs que s'entestin a predicar «el despotisme del drama» tot associant encara en les seves teoritzacions la paraula maleïda amb l'antiga categoria szondiana de «drama absolut» (i amb la forma fixa que s'hi associa). Però en queden... Comença a ser fatigant... *En qualsevol cas, en aquest volum s'usarà el mot drama de manera ben lliure per referir-nos a qualsevol partitura textual contemporània.*

estratègies organitzatives del text i en retenim només fragments que desdrecem i reendrecem en funció del nostre projecte escènic (és a dir, usem la textualitat com a *material*), aleshores haurem de declarar *la nostra* autoria i reconèixer que *hem partit de* o que hem *tingut en compte* uns determinats textos. En aquest cas —disculpeu la *boutade*—, és recomanable modificar el títol⁷ de l'espectacle respecte al de l'obra original.

Tant l'una opció com l'altra són legítimes. Cap d'elles invalida la seva alternativa. Quan parlem de *drama intempestiu*, tanmateix, escollim la primera.

Que ningú no s'equivogui. Més que no pas recular a les velles idees que situaven el text com a eix o matriu d'una representació, més que no pas renunciar a la famosa «emancipació de la representació» (Dort), estem definint una textualitat oberta, *emancipada* també. Una textualitat que ha superat de fa temps les convencions encarcarades de la tradició escènica occidental, o l'antiga noció de «fidelitat al text» (fidelitat a unes idees o continguts, però també a unes formes representacionals o *modes de representació* consagrats pel costum).

El que no vol fer aquesta textualitat és prescindir de les seves estratègies compositives (estructures d'efectes definides en funció d'una hipòtesi de recepció). És a dir, no vol privar-se de l'articulació d'una determinada previsió pel que fa a la dialèctica entre informacions i expectatives, ni a l'activació d'algunes dinàmiques d'identificació, ni a l'actualització més o menys conscient de convencions de gènere, d'associacions temàtiques o de vincles diversos atribuïts a l'experiència del receptor model. Totes aquestes tàctiques i estímuls, i encara moltes més, demanen alguna mena de traspàs al projecte escènic corresponent.

7. «Els canvis de títol són importants —assenyala, per exemple, Jean-Pierre Ryngeert tot parlant de l'obra de Daniel Veronese—, perquè revelen molt bé una operació de transformació del text, que canvia de llengua, d'estil, d'època» (2016: 21).

Obviar la partitura i tractar el drama contemporani sempre com a *material* significa menystenir possibles tàctiques de tensió i atenció, punts d'inflexió i de gir en la recepció, elements de reconeixement gratificant, inquietuds exacerbades davant del dubte, l'omissió o la dilació, urgències a l'hora d'obtenir respostes i certes... És a dir, significa prescindir dels moviments mentals i anímics que tendeixen inevitablement a plantejar-se la possibilitat o impossibilitat de restituir una *història* (per més minoritzada, problematitzada o, finalment, inviable que aquesta sigui).

*

El drama intempestiu tracta de la problemàtica del *drama contemporani* (això és, de *literatura dramàtica contemporània*) però no s'ocupa de la teoria general de les *arts escèniques* (per no dir de la mal anomenada *creació escènica*, o de la *performance*). I ho fa tenint en compte tres grans qüestions: 1) la recerca de la contemporaneïtat (del *compromís*), 2) la vindicació (i la problematització) de la *història* i 3) la necessitat bàsica de la *partitura*.

Cal avisar que el llibre que teniu a les mans no neix tant de l'anàlisi d'un tipus d'escriptura (actual) per al teatre com d'una proposta d'idees per a la definició d'un *nou drama*. Fet i fet, l'associació d'aquestes dues paraules —*intempestiu* i *drama*— engendra una categoria híbrida que flirteja tant amb l'estètica com amb la ideologia. Fins i tot, de vegades és més adequat parlar d'una pulsio ètica que no pas d'una agrupació de procediments, estils o temes. M'atreveria a parlar, doncs, d'una reflexió sobre la vigència i el futur de l'escriptura dramàtica occidental. I al mateix temps, d'una proposta d'eines.⁸

8. Més enllà dels «Fonaments» i les «Concrecions» exposats en aquest primer volum, el propòsit de qui signa aquestes ratlles és redactar-ne una continuació —un volum II— que aporti anàlisis d'obres i propostes concretes d'estructures, procediments i recursos d'escriptura.

En conseqüència, no teniu a les mans un altre estudi —un estudi *més*— sobre la dramaturgia d'un determinat període. Tret, esclar, dels capítols de la segona meitat de l'assaig (la part definida com a «Concrecions»), on, de manera *molt sumària*, es fa un trànsit per la dramaturgia fonamentalment europea dels darrers vint anys. Se circula, doncs, des del *drama relatiu al retorn de la ficció*, passant per les propostes de les *dramatúrgies del real*. Important (per als qui trobaran a faltar autors, països i llengües): els exemples que addueixo no són sistemàtics i sorgeixen únicament de la meua experiència —que és plena de deures pendants— com a dramaturg, lector, espectador i professor.

A partir d'aquesta nova categoria —*drama intempestiu*—, conceptes com ara *obra de teatre*, *escriptura dramàtica*, *drama* o *literatura dramàtica* haurien de deixar de resultar incòmodes. I haurien de poder conviure i de complementar-se amb altres idees com ara *realització escènica*, *text-material* o «*écriture de plateau*». Contra la difosa però ja caduca idea de la «mort del drama», en aquestes pàgines es descabdella la visió d'un «nou paradigma dramàtic». Un paradigma que vol anar més enllà de la coerció de contextos artístics amb data de caducitat impresa. O dit d'una altra manera: que vol superar els debats estèrils sobre la mena de teatre que cal fer o que cal deixar de fer.

(FONAMENTS)



I. Contemporaneïtat i compromís (l'intempestiu)

Superherois i papallones

Fins a quin punt l'art pot condicionar o guiar la resposta dels individus davant la realitat? Per als artistes la qüestió és certament incòmoda. Sovint se'ls atorga un poder que no sempre reconeixen —o que no sempre desitgen—, o se'ls reclama una responsabilitat que no sempre estan disposats a gestionar.

La saviesa popular tendeix a situar l'artista per damunt de la resta dels mortals. Afirma el tòpic que, gràcies a l'acció dels artistes, la humanitat té l'oportunitat de rectificar el rumb de la seva existència pels honorables camins del discerniment, la sensibilitat, la bellesa i la bondat. La creença és arrelada, la qual cosa no implica necessàriament que estigui fonamentada en una veritat contrastable. ¿De debò tenen tant de poder els *creadors* de l'art?

D'entrada, una resposta afirmativa ens obligaria a ignorar el fet que, avui per avui, la influència dels artistes està condicionada per les exigències de la cultura mediàtica (és a dir, mediatitzada per la indústria, la tecnologia i el mercat). Això és: per un univers de pantalles múltiples (que inoculen virtualitat i ubiqüitat en l'experiència, o superficialitat i vacuïtat en les relacions i les mirades), per l'espectacularització de la realitat (o per l'espectacle com a paradigma de comportament), per la postveritat

impúdica i la banalització en les comunicacions, per l'avantguarda convertida en moda, per la pèrdua de referents ideològics (sobretot, arran de la caiguda del mur de Berlín), pel traç gruixut —obsquè— de l'entreteniment de masses, pel consum omnívor i devastador (que provoca o bé l'acumulació o bé la crema constant de propostes i estils), pel culte impúdic a l'èxit, per l'entronització de l'aparença, per la teatralització de la vida quotidiana, etc. Tot això situa la qüestió en un marc més complex del que potser ens agradaria.

D'altra banda, no podem deixar de preguntar-nos pels mèrits que reuneixen els artistes suposadament redemptors: quines avaluacions han superat que no hagin aprovat altres?, què els legitima quan proporcionen models de comprensió del món?, o quan proposen solucions?, o quan reclamen acció? Quina preparació, quin coneixement, quina capacitat de penetració tenen que no tinguin els seus conciutadans?

Malgrat els interrogants oberts als dos paràgrafs precedents, no crec que ningú vulgui negar que l'art, sobretot l'art que té a veure amb la ficció, és en l'origen de determinades *actituds* (individuals i socials). Confrontats amb la ficció, activem hàbits i prejudicis, modulem valors, proposem reaccions per defecte davant l'experiència o gestionem tota mena de sentiments de pertinença. Per consegüent, és cert que els que treballen i *creen* amb la matèria artística, encara que no siguin necessàriament més savis ni més bons que la resta de mortals, encara que no els mogui l'altruisme ni la convicció que calgui millorar res, tenen el poder de canviar el món. O si més no, de modelar-lo una mica. Sigui per bé, sigui per mal.

Fixem-nos en els superherois. Hi ha moltes maneres d'accedir a les incòmodes malles i als atributs fantàstics: la picada inesperada d'una aranya mutant, un gen que desperta després d'una llarga letargia d'anys i panys, un naixement poc comú (potser en un planeta llunyà), l'exposició sobtada a la radiació... Tant se val: en tots els casos s'obsequia un individu més o menys

vulgar amb un do del tot imprevist, especial. És habitual que durant un cert període de temps l'afavorit es resisteixi a acceptar la seva nova condició. Més endavant, però, després de superar diversos conflictes i proves, arribarà a la conclusió que el regal diguem-li diví, ben mirat, li proporciona l'oportunitat de ser generós amb els seus congèneres. La idea es resumeix en la coneguda frase que Ben Parker adreça al seu nebot —Spiderman— abans de morir: «Un do extraordinari comporta una gran responsabilitat». El paral·lelisme, per bé que agosarat, és temptador: es pot ser artista sense assumir alguna mena de responsabilitat? Alguna mena de compromís?

Als superherois els legitima la verificabilitat del seu do. El seu poder, més o menys ocult, és objectiu. Però, i els artistes? ¿El simple fet de posseir un *suposat* do —que m'atreviria a resumir en quatre atributs: sensibilitat, tècnica, talent i propòsit— els atorga alguna mena d'exempció, d'impunitat, de clarividència, de representativitat? De responsabilitat? Alan Moore, en la seva obra magna sobre la decadència dels herois emmascarats, *Watchmen* (2007 [1986]), posa el dit a la nafra tot recuperant l'antiga sentència de Juvenal:⁹ «Who watches the watchmen?». Qui vigila —qui controla— els vigilants?

Tenim, doncs, que l'obra de la persona que exerceix d'artista (condicionada per la cultura mediàtica del moment) incideix sempre en la conformació de la realitat que la rep i l'assimila. I això succeeix més enllà de la seva voluntat (se sobreentén que l'obra en qüestió ha tingut una mínima difusió). El petit o gran

9. «Quis custodiet ipsos custodes?» és una locució llatina del poeta satíric romà Juvenal (I-II d. C.) que es va produir en un context d'especulació sobre la fidelitat matrimonial. En l'actualitat, la frase s'usa per definir el problema genèric de com es pot controlar els que controlen un determinat entorn (per exemple, al·ludint al problema de la corrupció política). Plató repren la dimensió moral i política de la qüestió a *La República*. També és una de les qüestions bàsiques en l'assaig *Surveiller et punir*, de Foucault.

poder de l'artista, doncs, li confereix una certa responsabilitat. Responsabilitat que no sempre reconeix, o que no sempre accepta. Responsabilitat que li arriba sense que de fet ningú hagi pogut avalar-lo.

L'equació sembla difícil de resoldre. Miraré d'aprofundir-hi per mitjà d'una faula. Imagineu un mestre que posa a prova els seus tres deixebles: «Tot el que us he ensenyat —els diu— està concentrat en aquesta moneda, n'hi ha una per a cadascun; aneu al mercat i compreu, ompliu la casa amb tot el que pugueu obtenir». El mercat és ple a vessar de tot tipus de productes: teles, vestits, catifes, estris de cuina, sabons, perfums, eines del camp, espelmes, ungüents, aus, fruita... Els tres joves toquen i remenen, i finalment acaben triant. El primer compra palla i omple la casa fins a l'ampit de la finestra. El segon adquireix plomes i l'omple fins més amunt de la porta. El tercer torna amb les mans a les butxaques: ha gastat la moneda en una petita espelma i un llumí. Els altres riuen. No obstant això, quan encén l'espelma, és ell, només ell, qui aconsegueix omplir la casa. Omplir-la de llum.

Suposem que el mestre és l'artista. Ha transmès el seu coneixement i la seva sensibilitat sense emetre consignes. No diu als deixebles què han de comprar. En mots de Jacques Rancière, a qui hauria agradat aquesta faula a l'hora de definir l'«emancipació intel·lectual» d'una nova pedagogia, el mestre no «ensenya als seus alumnes *el seu* saber (d'ell), sinó que els demana que s'aventurin en la selva de coses i de signes, que diguin el que han vist i el que pensen del que han vist, que ho verifiquin i ho facin verificar» (2010 [2008]: 17). El mestre ha generat només estímuls destinats a capacitar els pupils —la societat— en la dura tasca d'interrogar, entendre i potser il·luminar el món. No cal dir que s'arrisca: només un (uns pocs), el més sensitiu i talentós, ha sabut aprofitar l'autèntic valor d'aquests estímuls i, per tant, només un podrà omplir de llum la casa (els seus vincles amb la comunitat, la seva vida personal, la seva relació amb el món). És a dir, només

una minoria de ciutadans aprofitarà l'autèntic potencial de l'art per transformar la realitat. Més encara: només una minoria de la minoria recollirà el relleu —la torxa— de l'activitat artística i es convertirà en artista al seu torn.

D'aquesta faula, doncs, es poden desprendre algunes conclusions interessants: 1) L'artista té la capacitat de *transmetre* i no se n'està. 2) No és clar que el propòsit del mestre ja contingui la *solució* de l'espelma, ell també ha estat sorprès, ell també aprèn dels alumnes («tal vegada —diu Rancière— ells sàpiguen què cal fer, sempre que la performance [la lliçó, l'experiència] els arrenqui de la seva actitud passiva i els transformi en participants actius d'un món comú»). 3) Els deixebles (els individus immersos en una societat) tenen l'oportunitat d'interpretar l'art com vulguin, i d'usar-lo per modificar la seva vida i la seva percepció de la realitat (tot i que, de vegades, deixen passar l'oportunitat o bé altres vegades no se'n surten). 4) El món se suposa que és a les fosques; per defecte, el món sempre és a les fosques: «Tots els temps són obscurs, per a qui n'experimenta la contemporaneïtat», diu Agamben (2008 [2003]: 12). L'artista de debò —la seva autenticitat rau en la qualitat del seu *do*: la seva sensibilitat, la seva tècnica, el seu talent i el seu propòsit— pot contribuir a alliberar-lo de les tenebres (ara l'artista és el deixeble avantatjat). 5) Si l'artista té l'oportunitat d'*il·luminar*, llavors resulta que també té la responsabilitat de fer-ho, de donar la moneda, o d'encendre la flama.

Hi pot haver un art autèntic sense compromís? Pot existir un art que, produït per la sensibilitat, la tècnica i el talent, no vingui acompanyat de la curiositat, el coratge i el propòsit?

Quan el poder del superheroi no és usat des del compromís, o quan és usat irreflexivament (o fins i tot amb mala fe), llavors el seu valor corre el perill de pervertir-se. I llavors l'heroi ja no és un heroi. I llavors l'artista ja no és un artista. Què és? En el millor dels casos, un artesà (un bon artesà potser); en el pitjor, un delinqüent.

Per argumentar aquesta afirmació, abusaré de la vostra paciència amb una nova faula. És semblant a l'anterior (també hi ha un mestre i tres alumnes), però està protagonitzada per papallones nocturnes. Aquest cop el mestre mostra als deixebles la llum (la *selva* on s'han d'*aventurar*) i els encomana que hi vagin. Ell no sap què hi trobaran, en aquella resplendor, però sí sap que cal anar-hi, de totes totes. La primera papallona torna i descriu la meravella d'allò que ha vist, però el seu entusiasme només es contagia de manera fugaç. La segona s'acosta més i es socarri-ma les ales. Torna espantada però contenta d'estar viva (i que li envegin l'experiència). La tercera s'acosta més encara..., més, i més, i, arravatada per un apassionament incontenible, es deixa socarrimar les antenes, i les potes, i tot el cos. Fins que per fi la papallona es fon en la flama. Quan veu que no torna, el mestre sacseja el cap, satisfet.

Des de quina posició podem arribar a judicar (mirar) el món de manera adequada (crítica)? Hauríem d'entendre que ja ha passat l'hora de comprometre'ns intel·lectualment amb les *causes del món*. ¿El món se'ns apropa fins al punt que ens crema? Tant se val. Haurà de sorgir una crítica —diu Marina Garcés (2011) tot citant Sloterdijk (2003)— que expressi aquesta cremada. Ha arribat l'hora que ens impliquem. Si no hi ha mirada des de les altures, si no hi ha arrogància, si no hi ha privilegi, si no hi ha conviccions prèvies ni consignes, potser llavors, d'alguna manera, resoldrem el problema de la legitimació.

Cal bandejar la distància arrogant del vell intel·lectual zolià o sartrià: aquell compromís que tan sols podia ser viscut —diu Garcés— «des de la distància: com la decisió d'una voluntat separada que intervé sobre el món». És a dir, bandejar la visió d'aquells mestres que encara entenen el seu rol com la supressió de la distància entre el que ells saben i el que els deixebles ignoren; la qual cosa implica irremeiablement que els alumnes s'em-bruteixin (se'ls «ensenya d'entrada la seva pròpia incapacitat», recorda Rancière). L'apòstol de la nostra faula aquesta vegada

no encén la llum per il·luminar el món, sinó que es fon en la llum. Ja no transmet amb l'art, sinó que tota la seva vida, la seva acció, esdevé artística. El compromís s'ha convertit en una implicació i en una coherència absolutes. La passió que alimenta el seu do ha estat espremuda fins a les últimes conseqüències.

Tot repudiant la distància còmoda amb què els signants d'una carta de protesta per internet criticaven un dels seus espectacles, Rodrigo García s'enfurismava: «Condemnar per internet no és una acció, la batalla s'esdevé al camp de batalla. I vosaltres voleu participar en la batalla sense desenganxar el cul del sofà de casa. Sou rematadament estúpids» (citad del web de l'artista a Cornago, 2015: 36). Marina Garcés parla d'«honestedat», que en cap cas no «és la virtut d'un codi moral que un subjecte aliè al món pot aplicar-se a si mateix sense atendre a tot allò que el volta». En altres paraules: ningú no pot conuiu, més enllà de la seva honestedat, amb la hipocresia i la barbàrie del món. Per això, una actitud compromesa, honesta, sempre és violenta: cal «deixar-se afectar» (això és, trencar el nostre cercle d'immunitat, vèncer l'anestèsia que ens subjuga) i «entrar en escena» (que no vol dir «participar», sinó «prendre posició i violentar» la validesa de les coordenades que ens venen donades). És el que fa la tercera papallona del nostre conte.

Entrar en escena

Citava Pier Paolo Pasolini (2001 [1967-1969]: 1095) en la introducció del llibre: «Hi ha per tot el món milions d'innocents com tu que prefereixen esborrar-se de la història abans que perdre la seva innocència. I els he de fer morir, encara que sàpiga que no poden fer res més, els he de maleir com la figuera i fer-los morir, morir, morir». També deia que aquesta innocència exasperant és allò que el pensament del col·lectiu Tiqqun ha definit com a

«liberalisme existencial». O expressat de manera crua: «Viure com si no estiguéssim en el món» (2009). Parlava dels condemnats *indecisos* de Dante i apuntava encara uns mots d'Agamben: «Tots els temps són obscurs per a qui n'experimenta la contemporaneïtat». Potser l'única manera de ser individus autènticament contemporanis és viure, no *com si estiguéssim* al món, sinó estant-hi de debò. Confrontant-nos amb la seva foscor.

Georges Didi-Huberman (2012 [2009]), tot parlant precisament de Pasolini, usa un tercer símil lumínic. Poc abans de morir, l'autor de *Teorema* va obsessionar-se amb la progressiva desaparició de les cuques de llum. Les reals, sí, però també les que metafòricament representen la inquietud i la no conformitat amb l'assimilació; la *resistència* contra la negra uniformitat de la foscor (o, a la inversa, contra l'encegadora claredat dels reflectors «dels miradors i torres d'observació, dels xous polítics, dels estadis de futbol, dels platós de televisió» (22)). En una època —neofeixista, diu Pasolini— d'eclosió de la *força obscura* del consum, calen més que mai les petites fosforescències.

«El contemporani és qui percep la foscor del seu temps com quelcom que el concerneix i que no para d'interpel·lar-lo» (Agamben, 2008 [2003]: 13). La llum de les cuques és incòmoda, irreverent, intempestiva. Violenta potser. «El contemporani és l'intempestiu» —assegura el filòsof. El «desfasament» és indissociable d'una actitud contemporània.

Tornem-hi, doncs: ¿podem usar el mot «compromès» com a sinònim de «contemporani» («el compromís com a condició del creador», que diria Garcés)? El compromís sempre és *intempestiu*? Hi pot haver un art autèntic sense compromís? Hi pot haver un art autèntic que no sigui contemporani?

Resulta curiós —ho deia també en la introducció de l'assaig— que Didi-Huberman glossi precisament Agamben a l'hora d'afirmar que el millor que es pot demanar d'un artista és que sigui capaç «*d'inquietar el seu temps* pel simple fet de mantenir una relació inquieta tant amb la seva història com amb el seu

present» (51). És contemporani qui accepta el propi temps però alhora és capaç de distanciar-se'n. Però ja no es tracta d'agafar una distància superior, protegida i externa, sinó més aviat d'assumir una distància humil, exposada i interna que sorgeixi del qüestionament constant. «Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions» (Agamben, 2008 [2003]: 8).

Desfesar (o desfesar-se) implica tenacitat. Perseverança. Hi ha molts esculls a vèncer. Un art intempestiu, al mateix temps que provoca incomoditat als seus destinataris, també ha de resultar inconfortable per al seu creador. No n'hi ha prou a *desviar-se* puntualment i a recuperar de seguida el rumb establert per la norma. Una actitud autènticament *contemporània* pressuposa l'«honestedat» de la constància i la coherència. O s'és intempestiu o no s'és intempestiu: «Qui s'avança a la seva època i ja en té prou —diu Ludwig Wittgenstein en un dels seus coneguts aforismes (2013 [1977]: 44)— serà atrapat per ella alguna vegada».

En la seva reconeguda obra *Tebas Land* (2013), el dramaturg uruguaià Sergio Blanco fa dir a un dels seus personatges: «L'artista contemporani és... És un artista que està viu i que es dedica a crear formes noves. Formes que abans no existien. ¿Ho entens? Es algú que al mateix temps que crea alguna cosa, s'està arriscant». Els que coincideixen massa amb l'època no ho són, de contemporanis; la proximitat acrítica no els deixa copsar l'autèntica pulsio del seu present, no poden fixar-hi la mirada.

Dimensions del contemporani

És evident que l'accepció més estesa del terme «contemporani» se sustenta avui en l'etimologia i fa referència a la idea de cohabitar, de compartir, un mateix temps. Una persona és

contemporània de qualsevol altra si totes dues viuen en la mateixa època. Ibsen era contemporani de Strindberg (tot i no tenir la mateixa edat) i Benjamin ho era de Hitler, per a desgràcia del primer i de tants d'altres. Tota la gent que habita la Terra en l'actualitat és contemporània nostra. I vet aquí com, per una curiosa associació semàntica —contemporani pot significar viure al present—, *contemporani* esdevé sinònim d'*actual*.

És probable que la major part dels lectors d'aquestes línies no considerin contemporanis bona part dels objectes (artístics o no), projectes, estils o idees de la nostra època. L'actualitat, de vegades, resulta tremendament anacrònica, antiga. O en altres mots: poc *moderna*, la qual cosa és xocant si tenim en compte que els diccionaris defineixen com a «modern» tot allò que és «del temps present»... Tot té una explicació. Una accepció apòcrifa del terme ha fet fortuna: i així resulta que *modern*, a més d'*actual*, també significa trencador, innovador, poc convencional, en la mesura que normalment són els individus contemporanis —això és, actuals o moderns— aquells que tenen la potestat de trencar amb el passat, d'innovar o de prescindir de la convenció establerta. D'aquí es deriva la identificació comuna entre contemporani i modern.

Tot el que és actual és contemporani? Tot el que és contemporani és actual? Ja n'hem parlat: quan l'actualitat perd el seu vernís de dissidència, el contemporani s'envola cap al futur. I així, ser contemporani pot voler dir, per comptes de *viure un mateix temps*, *viure més enllà del propi temps*.

Un creador de moda fa una desfilada; els convidats es posen d'acord a dir que la col·lecció és original, bellíssima; entre canapè i canapè, però, somriuen d'amagat i remuguen: «És irremeiablement excèntrica». Pel que sembla, el creador ha comès el pecat de distanciar-se del seu segle, l'ha avançat o, en altres mots, no s'ha sotmès a les seves pretensions. Al cap d'un cert temps, inexorablement, es produeixen canvis: el segle l'encalça i el digereix. Els vestits arriben al carrer: és la Moda (amb

majúscula). L'artista, sorprès, es passeja, observa els aparadors i reconeix aquesta Moda com alguna cosa propera, que li pertany, i alhora estranya, distant. «Ja sé què passa —pensa—, arriba amb retard»: ja no és *contemporània*, com ho era al moment de la seva concepció, ara simplement és *actual*. Potser el contemporani —com diu Agamben, que també parla de Moda (15-18)— sigui en aquest llindar inabastable entre el «no encara» i el «ja no».

Per poder ser *intempestiu*, ¿cal que l'individu que produeix allò que és contemporani (l'individu contemporani) compti amb una predisposició especial? Des de finals del segle XIX i al llarg de bona part del segle XX, els capdavanters de l'avantguarda van considerar l'artista modern com un ésser hipersensible (capaç de desxifrar —uso mots de Baudelaire— les «confuses paraules» amb què s'expressa el món, capaç de copsar la «correspondència» entre el llenguatge primigeni i misteriós de la natura i l'ànima dels homes). Així ho reclamarien, per exemple, els poetes simbolistes, o els dramaturgs expressionistes, enderiats a conformar un «home nou», clarivident, capaç d'accedir a la veritat després d'una experiència dolorosa, traumàtica i reveladora; una experiència que el confrontés amb l'essència i l'ordre primigeni de les coses. Per accedir al contemporani calia destruir les *connexions* —uso el mot en la seva dimensió avantguardista— que ordenen els nostres actes, els nostres hàbits, les nostres idees i el nostre llenguatge. Sembla, doncs, que la contemporaneïtat reclama una actitud valenta. O si més no, literalment, excèntrica.

Els homes i les dones d'avui, quan aconseguen percebre la realitat de manera intensa i alhora distanciada, quan poden observar-la com si la veiessin per primer cop, quan se'n *desfasen* dolorosament, quan la interroguen incansablement, llavors són capaços de respondre (de pensar, d'actuar, de produir artísticament) de manera contemporània. L'individu contemporani posa tot el que l'envolta en qüestió. *El dubte i la incertesa són categories del contemporani.*

Des d'aquesta perspectiva, la intempestivitat del contemporani s'erigeix en una ètica i una estètica de la contradicció i del contrast. Pirandello (2013 [1907]) argumentava que l'«observació del contrari», la percepció d'una «contradicció fonamental», podia atorgar a l'home modern una consciència inquietant i diferenciadora. Ell l'anomenava «sentiment del contrari». Si ens conformem amb l'observació simple del contrari —deia Pirandello—, obtenim un efecte de comicitat. No obstant això, l'individu que va més enllà i accedeix al *sentiment del contrari* descarta el riure i assumeix una actitud d'ironia melancòlica (no exempta de reflexió). Heus ací la coneguda definició pirandelliana d'*humorisme*.

No sembla forassenyat relacionar *sentiment del contrari* i *sentiment contemporani*. Potser, gràcies a aquest *sentiment del contrari*, els homes i les dones autènticament moderns —especialment els artistes— estan condemnats a reconeixements dolorosos —de vegades ridículs—, a somriures sense rialla i a una expressivitat tensa, sovint patètica. Edgar Allan Poe, i més tard Baudelaire, van relacionar la revelació de la Bellesa amb un sentiment de melangia fonamental. I si el *sentiment del contrari* ens apropés a la percepció de la Bellesa? I si el contemporani fos decididament trist?

L'estat d'ànim de l'individu contemporani —glossa Pirandello— sempre que es troba davant d'una «representació veritablement humorística», acostuma a ser d'una profunda «perplexitat». Se sent «com entre dues coses». Seguint el fil d'aquesta idea, podem arribar a concloure que l'individu contemporani —tal com hem dit, hipersensible, intempestiu, que dubta de tot, irònic, melangiós, impotent (incapaç, com Cassandra, de transmetre la seva clarividència)— és bàsicament una persona perplexa. La *perplexitat* és una altra de les categories del contemporani.

Resumint: l'autèntic *artista* incideix sobre el món amb responsabilitat i des d'una profunda perplexitat. Allò que l'arborra és el propòsit de lluitar contra la foscor (contra l'*statu quo*,

contra tot allò que és acceptat sense dubte ni discussió). Si no fa això, és que no és artista. L'artista és contemporani o no és artista. I si és contemporani és que es compromet.

En Agamben, la metàfora lumínica es capgira: el que cal fer és percebre la foscor, amb el benentès que «percebre» vol dir «neutralitzar la llum que prové de l'època per descobrir-ne la tenebra [...]». Només es pot anomenar contemporani qui no es deixa encegar per la llum del segle i aconsegueix destriar-hi la part de l'ombra, la seva íntima obscuritat» (13). Així doncs, no és tan important vèncer la foscor amb una efímera llampegada com aconseguir sortir de l'abast dels potents focus de la cultura globalitzada, homologada i uniformitzant; i així, recuperar els petits esclats i les fosforescències. «Som la pols antiga d'una innocència oblidada —diuen les cuques de llum en mots del dramaturg i novel·lista Wajdi Mouawad a la seva novel·la *Ànima* (2014 [2012]: 288):

Encara existim. Eternament hi haurà tenebres on ens serà possible traçar les nostres línies evanescents i així serà mentre durin les nits ben fosques. La seva desaparició significarà la nostra desaparició. [...] Però mentre la llum encegador no hagi delmat el món de les ombres, nosaltres podrem esgranar la nostra lluïssor. No renunciarem. Lluirem. La persistència de les cuques de llum tintarà les valls...

Preguntes, no missatges

Es pot deduir dels paràgrafs precedents que no és legítim fer activitat artística sense compromís? Sovint es fa bandera d'un art de la *no intervenció*, de l'entreteniment pur, de l'apaivagament efímer dels neguits i les tristeses. Crec que aquest plantejament amaga una gran ingenuïtat. Repetim la qüestió: de debò és possible

crear i no intervenir, o no condicionar, o no influenciar, sigui de la manera que sigui? Si estem condemnats a incidir (si tot art és polític), per què no fer-ho amb responsabilitat? És cert que hi ha creacions molt lloables que parteixen de la sensibilitat, la tècnica i el talent, però també d'un propòsit pràctic alliberat d'ideals i d'abstraccions, també de dubtes. Són productes ben elaborats però poc intempestius: conformen més que no pas inquieten, afirmen més que no pas qüestionen, accepten més que no pas rebutgen, assegurin més que no pas pertorben... Articulen un art present, actual, però en cap cas contemporani. I si no és contemporani, tampoc és art. Llavors què és? És artesanía. A l'artesanía —i que quedi clar que n'hi ha de molt ben feta, molt efectiva i, per descomptat, molt rendible— no li és indispensable el compromís.

M'agrada com Florian Borchmeyer —dramaturg, entre d'altres, de Thomas Ostermeier— recorda una de les sentències més repetides pels dramaturgs dels últims anys:

Jo crec que el teatre no es fa per divulgar missatges. El teatre tampoc es fa per divulgar creences, veritats, ni constatar veritats o afirmar. Quan algú té un missatge, ha de fundar un partit polític o, millor encara, una església, una església evangèlica o alguna cosa així. Jo crec que el teatre serveix per fer preguntes, i fer-se preguntes a un mateix. Si dic que el teatre no té un missatge a proclamar, no vol dir que no estigui implicat en la societat. La qüestió és que jo crec que el teatre ha de provocar preguntes, en els espectadors però també en els mateixos creadors: són les coses que ens apareixen com a contradiccions en la societat, i en nosaltres mateixos dins d'aquesta societat, que ens han de fer reflexionar i que han de sortir en escena. No es tracta de donar les respostes, sinó d'incitar a pensar sobre un mateix. En aquest sentit, crec que el teatre pot generar un impacte social molt directe. (2014)

És el mateix que diu Garcés en un decàleg adreçat als seus alumnes (2012): «Oblida les paraules que s'adeqüen massa bé al soroll que ens ensordeix i anestesia. Busca les que l'interrompen, encara que per això hagi d'emmudir. Guanya coneixement sense perdre les preguntes». O el dramaturg Juan Mayorga: «El teatre també interactua amb la ciutat, no perquè tingui tesis per presentar, sinó preguntes, dubtes que vol compartir» (2013). O, en un altre lloc: «L'autor ha d'escriure, no pas per confirmar el present sistema teatral, sinó per tensionar-lo i desestabilitzar-lo» (2004). També Sanchis Sinisterra (2007: 25): «El text actual més aviat planteja preguntes, inquietuds i deixa els finals extremament oberts, provocant en el receptor una sensació d'*incompletesa* i convidant-lo a prolongar l'acció o a respondre ell mateix les preguntes». En el mateix sentit, a França, el dramaturg i director Joël Pommerat explica que el teatre «no és pas un lloc on anem a buscar la confirmació d'allò que ja sabem, sinó un lloc de possibles i de posades en qüestió de tot allò que sembla adquirit» (2007: 27). I rebla el clau més endavant quan assegura que, si bé no es troba «en condicions d'aportar les respostes, [pot] encetar qüestions concretes, posar l'altre en un estat particular que potser el posarà en relació amb una part de la realitat que fins aleshores se li escapava» (33). Per descomptat, bona part dels autors francesos del moment s'emmirallen en les teories de Jean-Pierre Sarrazac. Aquest autor, professor i crític, tot definint el nou drama com a *rapsòdia*, parla de «veu del qüestionament, veu del dubte, veu de la palinòdia, veu de la multiplicació de possibles; veu erràtica que engega, que frena, que es perd, que erra tot comentant i problematitzant» (Hersant i Naugrette, 2009 [2005]: 158). I mentrestant, a Alemanya, als anys de l'esclat del postdramàtic, Hans-Thies Lehmann (2006) declara efusivament que «per damunt de tot, el teatre no és ni el lloc ni el mitjà per transmetre una ideologia, ni per difondre unes ensenyances o un punt de vista. L'època en què el teatre es considerava un focus d'alliçonament religiós, polític o de

moralitat burgesa hauria d'haver passat a la història». L'afirmació és compartida per diversos dramaturgs del seu país. Falk Richter, per exemple, assegura que «el teatre ha de posar en evidència les estratègies de posada en escena que hi ha a fora del teatre, en allò que anomenem el món real» (2003). Al seu torn, Lutz Hübner considera que «l'autor teatral ha de crear una constel·lació, una estructura que possibiliti a l'espectador revisar les seves pròpies categories morals i assumir una posició sense adoctrinaments ni suggestions» (2018 [2016]: 313-314). Si passem a l'Argentina, el director i dramaturg Daniel Veronese incorpora als seus «Automandamientos» la idea que cal «incomodar» l'espectador i «realitzar mirades transversals del ja conegut»... I no acabariem mai.

Així doncs, la funció de la dramaturgia contemporània és organitzar artefactes que desemmascarin la *normalitat* del món. Els autors no proporcionen seguretats ni donen consignes (no callen les respostes, simplement no les coneixen) i, tanmateix, articulen a les seves creacions una manera responsable d'aproximar-se a la presentació o representació de la realitat. Ja ho hem dit: el dubte i la incertesa, la perplexitat, són categories del contemporani! Recuperem Rancière:

Es tracta de lligar el que se sap amb el que s'ignora, de ser al mateix temps performistes que despleguen les seves competències i espectadors que observen el que les seves competències poden produir en un context nou, davant d'altres espectadors. Els artistes, com els investigadors, construeixen l'escena en què s'exposen la manifestació i l'efecte de les seves competències, totes dues coses incertes en la terminologia del nou idioma que tradueix una nova aventura intel·lectual. (2010 [2008]: 27)

Howard Barker (2002 [1989]: 126), tot assimilant *catàstrofe* i *intempestivitat*, reclama, a les acaballes del segle xx, un «teatre

de la catàstrofe». Un teatre en el qual no hi hagi missatge: un teatre en què l'art esdevé «un problema de comprensió» (mai no hauria de ser un art de «demostració o d'aclariment»); en què, quan els espectadors riuen, és perquè amaguen la por, i perquè no sempre podem copsar-ho tot («ni tampoc l'autor»); un teatre en què el públic gairebé sempre està dividit i torna a casa pertorbat o sorprès. El «teatre de la catàstrofe», explica Barker, «no produeix cap reconciliació. És amoral. Per contra, afirma el poder que l'individu posseeix de crear-se una identitat respecte a la dictadura col·lectiva» (2002 [1993]: 127).¹⁰

No és el primer a expressar la idea, per descomptat. N'exposaré un cas de mostra. En un conegut prefaci a *La nostra ciutat*, Thornton Wilder ja es queixava, ara fa vuitanta anys, de la impunitat d'un «teatre tranquil·litzador». «Vaig començar a sentir

10. Vegeu el text complet al quadre següent:

<i>El teatre humanista</i>	<i>El teatre de la catàstrofe</i>
Tots hi estem totalment d'acord.	Només a vegades ens posem d'acord.
Quan riem estem plegats.	El riure amaga la por.
L'art s'ha de comprendre.	L'art és un problema de comprensió.
L'enginy facilita el missatge.	No hi ha missatge.
L'actor és un home/dona diferent de l'autor.	Els actors són diferents per naturalesa.
L'espectacle ha de ser clar.	Els espectadors no poden copsar-ho tot; ni tampoc l'autor. Ens barallem per estimar.
El crític ja està de part nostra.	El crític ha de sofrir com qualsevol altre.
El missatge és important.	L'obra és important.
Els espectadors són cultes i tornen a casa feliços o enfortits.	Els espectadors estan dividits i tornen a casa pertorbats o sorpresos.

—deia— que el teatre no era només inadequat, era evasiu; era un teatre que no desitjava explorar el seu potencial profund, [...] aspirava a ser *tranquil·litzador*.» Wilder associava aquest fenomen a l'auge de les classes mitjanes:

Eren beats, treballadors i observaven les lleis. Tenien assegurada la vida eterna a l'altre món i, en aquest, vivien plenament assentats en la Propietat i els privilegis que l'acompanyen. Els criats que els servien eren lleials i sabien quin era el seu lloc. Eren benvolents fins a certs límits, però van decidir ignorar les grans injustícies i estupideses del món que els envoltava i no van gosar enfrontar-se amb les característiques pròpies que resultaven ridícules, superficials o perjudicials. Desconfiaven de les passions i miraven de rebutjar-les. Els dubtes sobre la naturalesa de la vida sembla que els aclarien suficientment demostrant el seu estatus financer i acceptant un grapat de normes de decòrum clarament establertes. Eren posicions precàries i s'obrien abismes a cada banda. L'aire anava ple de preguntes que no es podien formular. Aquests públics van elaborar un teatre que no els pogués pertorbar. Assistien en massa a veure melodrames (que tracten les possibilitats tràgiques de tal manera que des del principi ja saps que tot acabarà bé) i drames sentimentals (que atorguen llicència absoluta a la suposició que el desig és pare del pensament) i comèdies en què els personatges estaven tan representats que sempre s'assemblaven a algú altre i mai a un mateix. (2018 [1938]: 29-30; traducció de Sadurní Vergés)

Contra aquest «teatre humanista», que Pasolini també hauria rebutjat per la seva buscada ignorància i «innocència», l'artista catastròfic de Barker —l'artista contemporani— encén l'espelma. I amb això, permet noves mirades. I al mateix temps

que l'encén, també s'hi crema. S'implica. Perd la distància i l'arrogància de l'avaluació, però no deixa de trencar les connexions preestablertes, de violentar els valors per defecte, de dinamitar qualsevol miratge de seguretat, de lluitar, potser de sucumbir... És intempestiu. I per això mateix, expressa sempre la seva profunda perplexitat.

II. Drama contemporani (una categoria problemàtica)

És evident, arran del que acabem de concloure, que la major part dels textos teatrals d'avui —i disculpeu la hipèrbole— no són *drama contemporani* (a partir d'ara, DC). Són actuals, sí, però no contemporanis. El teatre de text més conegut i acceptat pel públic es mou encara en l'estela de la vella —i atemporal— forma del *drama*. La qual cosa no l'invalida, per descomptat, només l'allunya d'un neguit, d'una pulsio *intempestiva*.

El DC busca formes noves que expressin dialècticament el pols de la seva època, que n'expressin les contradiccions, que revelin la provisionalitat dels seus valors i els seus principis. Com més es desconnecta de la *norma*, més es desfasa de tot allò que és *assumit* per la societat. I llavors, paradoxalment, més a prop està de copsar l'essència del seu temps.

I amb tot, cal acceptar que l'etiqueta no és gaire afortunada. Tal com l'acabo d'argumentar respon a una doble dimensió ètica i estètica, però també és cert que hi ha una tendència inevitable a associar-la a una organització cronològica de períodes i tendències. El problema rau en el fet que si definim una part del drama que s'escriu avui amb el mot «contemporani», com hauré de batejar el drama intempestiu d'aquí a vint anys?

Al llarg del segle xx, el *drama modern*, en la seva recerca de noves formes per a nous continguts, tendeix al distanciament èpic i a l'exploració de l'íntim. Aquesta recerca —aquesta inquietud— el contraposa al *drama absolut*, que, segons la coneguda

definició de Peter Szondi, està sotmès irremeiablement a una forma atemporal, oculta el seu caràcter de representació i és intersubjectiu. Curiosament, el DC no es defineix, com es podria suposar, en oposició al drama modern. Hi apunta més línies de continuïtat que no pas de ruptura. Llavors, per què hem canviat de nom? Quan es produeix el relleu?

Anem a pams.

Drama absolut, crisi del drama i drama modern

La paraula «drama», poc utilitzada abans del segle XVIII, procedeix del grec *drama* (acció). En un sentit ampli, diu Patrice Pavis al seu reconegut diccionari (1983 [1980]: 149), el concepte pot servir per definir la literatura dramàtica en general. En una accepció més restringida, el *drama* designa un gènere particular dins del conjunt del teatre de text. Per a Jaume Melendres, consisteix en una

estructura dramaturgica inventada (Lope de Vega, Calderón) i teoritzada (Corneille) al segle XVII i perfeccionada al XVIII (Lessing, Diderot, Goldoni, Goethe), en la qual els personatges (de condició comuna) intenten amb totes les seves forces millorar la seva situació, sense la més mínima intenció de fer riure, tot i que les situacions a què dona lloc la seva acció desesperada de vegades puguin resultar còmiques vistes des de fora [...] La relació causa efecte en la línia d'acció no es veu interrompuda i condueix a un desenllaç que el personatge no considera positiu. Els seus personatges es caracteritzen pel fet de ser intel·lectualment i moralment iguals als espectadors. (2000, 48-49)

En definitiva, una mena de síntesi entre tragèdia i comèdia: allò que Diderot va definir com a «gènere seriós» i que la

historiografia ha categoritzat com a *drama burgès*.¹¹ A la França del segle XVIII, a banda de Diderot, el nou gènere va ser argumentat i defensat per dramaturgs i crítics com ara Voltaire o Mercier. A finals del segle XIX, Zola (*El naturalisme al teatre*) se'n va declarar hereu atesa la preocupació del *drama* per un realisme textual i escènic, i també pel vincle de la ficció amb l'actualitat. La tradició literària, altrament, també assumeix el *drama* com una abreviació de *drama romàntic*. És en aquesta accepció, per exemple, que Victor Hugo, al seu prefaci a *Cromwell*, lloa Shakespeare: «Shakespeare és el drama; és el drama que fon en un mateix alè el grotesc i el sublim, el terrible i el bufó, la tragèdia i la comèdia, el drama és el caràcter propi de la tercera època de poesia de la literatura actual».

Ara fa poc més de seixanta anys, Peter Szondi (1988 [1956]) va produir una inflexió de signe hegeliana en tota aquesta taxonomia. Va definir el *drama* com una forma teatral escrita entre el Renaixement i finals del segle XIX que, partint dels principis aristotèlics, havia ignorat sistemàticament la dialèctica entre forma i contingut. «Una certa forma de literatura per al teatre», fixa i ahistòrica, que el crític va batejar com a *drama absolut*.

Segons Szondi, el drama absolut sotmet els continguts mutables de cada època a la seva invariabilitat formal. Neix de l'«audàcia espiritual» d'una humanitat que, després de la «desintegració de la visió medieval del món», desitja formar part de la substància d'una obra en la qual vol descobrir-se i «reflectir-se ell mateix per la sola reproducció de les relacions interhumanes» (13). Per aquest motiu el drama absolut és necessàriament «primari»: en la percepció de l'espectador, les rèpliques es realitzen per primera vegada al mateix moment de sorgir de la gola dels intèrprets; no són la representació («secundària») d'una realitat preexistent. El públic assisteix a un intercanvi que

11. A propòsit d'aquest concepte, vegeu, sobretot, el darrer Szondi, 2016 [1973].

es produeix *aquí* i *ara* davant seu. Així doncs, el temps del drama sempre és present i el seu medi és el diàleg (el «medi propi en aquest món interhumà»); el monòleg, que posa en evidència el caràcter representacional, hi resta episòdic. Per poder ser «relació pura», és a dir, per poder ser dramàtic, el drama absolut no ha de conèixer res fora de si mateix. No s'hi valen trets èpics il·lícits, res que posi al descobert el caràcter fictici de l'acció. Lògicament, la tragèdia antiga, els drames litúrgics o els textos històrics de Shakespeare no són drama absolut: citen, són secundaris; l'esdeveniment al qual es refereixen és *passat*, no *present*.

Cal dir que la definició precedent s'adapta a manifestacions força heterogènies (segons l'època i el lloc de representació): des de la dramaturgia més vinculada a les poètiques *regulars*, com ara la de Racine, a les obres més *irregulars* de Lope o Shakespeare, passant pels drames o comèdies de Molière, Schiller, Musset o d'una part de la producció d'Ibsen. Siguin les unes o les altres, al drama absolut l'acció és completa, ordenada i es desenvolupa segons un estricte principi de causalitat.

Just a la meitat del segle XIX, el ciutadà Hussonnet, un dels personatges de *L'educació sentimental* de Flaubert, decideix redactar una obra teatral de gran èxit. En parla convençut del seu triomf: «Car la carcassa del drama, me la donen feta!». Hussonnet es refereix a la forma fixa del drama, esdevinguda, en l'època, pura fórmula: la *pièce bien faite*. L'aprenent de comediògraf concebut per la imaginació de Flaubert representa la mena de dramaturgs contra els quals Zola predicarà ben aviat. L'autor d'*El naturalisme en el teatre* defineix aquesta «carcassa» com el darrer baluard del convencionalisme: 1) té una intriga tòpica —o «de teatre»—, força cops inversemblant (a la manera de Sardou); 2) se sotmet a una forma concebuda com un problema que cal resoldre segons els principis d'una moral determinada (la moral burgesa, per exemple, de Dumas fill); 3) aplica cops de vareta màgica, és a dir, sotmet la lògica dels caràcters i de l'acció a les necessitats d'una intriga prefabricada (com Augier). Amb el

naturalisme, el drama comença a fer crisi. I amb aquesta crisi s'introduirà una nova manera d'entendre el món.

Perquè, certament, la *forma dramàtica* defineix al llarg dels segles una manera de comprendre el món. Esdevé una via d'expressió documental de la història de la humanitat. Una manera d'interpretar i d'endregar la realitat i la vida. Durant segles, es va valorar —de fet, hem de reconèixer que es valora encara— el món i la història (i l'esdevenir individual mateix) des de la lògica de la progressió (evolució, emancipació), la completeness (les coses comencen i acaben, i tenen un sentit) i la causalitat (entre les accions i els esdeveniments).

En el pas del segle XIX al XX, la cotilla que suposa aquesta visió i la forma invariable que l'acompanya van començar a ser denunciades. Els modernismes, i posteriorment el debat post-modern, per exemple, qüestionen la idea de la història com a procés: «¿Pot ser —s'interroga, entre molts d'altres, Isaiah Berlin (que cita *Macbeth* entre línies)— que la història sigui una simple successió d'esdeveniments sense objectiu causats per una barreja de factors materials i el joc d'una selecció aleatòria, una història de pur soroll i fúria que no significa res?» (2000 [1965]: 19).¹²

És en aquest sentit que Jean-Pierre Sarrazac intueix les raons de la *crisi de la forma dramàtica*: tot plegat és «una resposta a la nova relació que manté l'home amb el món, amb la societat. Aquesta nova relació està marcada per la *separació*» (2009 [2005]: 12). Tot i que el crític i dramaturg fonamenta aquesta conclusió en l'aparició del marxisme i la psicoanàlisi, la seva intuïció —tal com anirem veient en properes pàgines (78-90)— manté vigència en l'actualitat. Dit en poques paraules: la separació de l'home modern es perllonga fins als nostres dies i explica en part l'*escissió* de l'individu contemporani. Els quatre

12. Sobre aquesta qüestió, vegeu, més endavant, p. 110.

eixos amb què Sarrazac articula el desencaixament finisecular són perfectament aplicables al moment i a la realitat presents: l'home se separa de si mateix, es desconnecta de la comunitat i del cos social en general, perd les referències divines i espirituals (escissió metafísica) i dubta del present mateix. Valorats com a síntesi de la irrupció de *nous continguts*, aquests eixos són els responsables que «la forma dramàtica —dins la tradició aristotèlico-hegeliana d'un conflicte interpersonal que es resol a través d'una catàstrofe— comenci a esquarterar-se per tot arreu».

No és estrany, doncs, que l'estructura analítica dels drames d'Ibsen, que situen el conflicte en el passat, ja no s'ajusti a una fórmula tradicional (drama absolut) que projecta l'acció cap al futur. Els personatges de Txékhov —incapaços de parcel·lar l'hort o d'anar a Moscou— neguen la categoria fonamental d'acció. La indefensió dels de Maeterlinck genera una nova categoria: el *drama estàtic* o *de situació*, i els de Strindberg (la filla d'Indra —i també l'advocat o el poeta— a *Un somni*, posem per cas) introdueixen nivells d'objectivitat èpica en el drama. Noves idees polítiques, noves filosofies, noves perspectives sobre el món, l'individu i el temps, reclamen necessàriament noves solucions formals.

Vint anys després de la teorització zoliana, Trèplev, un altre dramaturg de ficció (a *La gavina* de Txékhov), expressa la necessitat de canvi d'una manera clara i rotunda: «Calen formes noves. Necessitem formes noves, i, si no n'hi ha, val més que no hi hagi res» (traducció de Nina Avrova i Joan Casas). Tot al contrari del Hussonnet flaubertià, Trèplev —Txékhov— 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. Entre l'un i l'altre, naturalistes i simbolistes s'escarrassen, els primers, a agafar l'home i a col·locar-lo «en el seu propi medi, estenent l'anàlisi a totes les causes psíquiques i socials que el determinen» (Zola, 1989 [1881]:

141), i els segons, a anunciar la impotència de la voluntat humana davant les forces inefables de la mort i de la Natura. És per això que no hi pot haver res d'arbitrari, res de convenient, res de fixat. Els accidents patètics, els clímax orquestrats, la causalitat preconcebuda, la casualitat preparada, la lliçó moral —és a dir, els ingredients de la «carcassa»—, perden la seva raó de ser. La forma del drama s'ha d'adaptar definitivament als nous temps.

Més enllà de la concreció dels postulats naturalistes o simbolistes, la lliçó s'estén amb els anys: davant de percepcions, sensibilitats i filosofies variables calen formes variables també. Insisteixo: al tombant de segle sorgeix una «crisi del drama» que s'evidencia en la producció d'Ibsen, Strindberg, Txékhov, Maeterlinck o Hauptmann (tal com repassa Szondi). Després, vindran ismes i avantguardes amb solucions diverses. És l'aventura del *drama modern*: els expressionistes substituiran la vella unitat d'acció per la *unitat de jo* («dramatúrgia subjectiva»), i així inventaran el *drama de conversió unipolar* (o *d'estacions*) com a forma òptima per expressar un procés personal de transformació (recerca de l'ànima o constatació clarivident de la seva absència). A Catalunya, Adrià Gual proposarà la seva fórmula de *drama íntim* (amb una acció estrictament metafòrica als drames d'ambientació llegendària, però amb un qüestionament de l'acció, a la manera de Maeterlinck, als seus *drames de món*), i ho farà amb la voluntat d'expressar la correspondència entre els «estats d'ànima» i l'univers (correspondència traduïda al «conjunt escènic»). En la mateixa direcció treballaran el *joc de somni* strindbergià (l'etiqueta és deguda a Sarrazac), el *metateatre* pirandellià, el *drama-conte* hauptmannià, el *teatre sintètic*, parabòlic i funcional dels futuristes o el *teatre èpic* de Bertolt Brecht, entre altres.

Podem destacar dues directrius bàsiques en la configuració del drama modern. En primer lloc, Szondi subratlla una gradual aparició de trets èpics: creació de diversos nivells pel que fa a

la transmissió de la falla, delimitació progressiva d'un subjecte èpic, ostentació del caràcter representacional, etc. L'autor sap distanciar-se de la condemna que fa el seu mestre Lukács del decadentisme, del formalisme, de totes aquelles «riques experiències» (Sarrazac, 2009 [2005]: 19) sobre la forma del teatre a les quals es consagra la *Teoria del drama modern*. Tot amb tot, com que escriu en un moment d'eclosió de l'estètica brechtiana, Szondi 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 només a destacar els temes epicitzants dels autors capitals de la dramàtúrgia moderna durant la primera meitat del segle xx.

Avui, tanmateix —recorda Sarrazac—, la crisi del drama «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». En aquesta línia, es defineix en segon lloc una tendència progressiva, des de la *intersubjectivitat* (pròpia del drama), cap a la *intrasubjectivitat* (cap a l'íntim). Aparentment, intimitat i distanciament són aspectes contradictoris, però acaben confluint: l'aparició de l'íntim (del relat introspectiu, de l'efusió lírica, del somni, de la confiança i la confessió, de la verbalització impúdica del pensament) no deixa de posar en evidència el caràcter ficcional de la representació i d'allunyar-la, per tant, de la seva condició dramàtica primària.

Més enllà de Szondi, doncs, cal analitzar aquesta aventura plenament conscients de la importància equidistant del lirisme, la dramàticitat i l'epicitat en la textura dramàtica moderna i contemporània. D'allò que Sarrazac va batejar ja fa anys com el seu caràcter «rapsòdic» (Sarrazac, 1981). Un joc «—èpic— sobre els homes, un joc —dramàtic— dels homes entre ells i un joc —líric— en què cada home, cada subjecte, exhala la seva pròpia subjectivitat» (2009 [2005]: 17).

L'aventura del drama modern, en definitiva, s'inicia al moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica. Si ho haguéssim d'enunciar en una sola frase, definiríem aquesta aventura com la recerca incessant —i dialèctica— d'una nova forma. El DC, atesa la seva *intempestivitat* essencial, seguirà l'estela d'aquesta aventura fundacional. Cal, aleshores, repetir la pregunta que he plantejat més amunt: quan —i per què— canviem de nom?, per què deixem de parlar de *drama modern*?

Drama contemporani: postmodernitat i resistència

S'acostuma a parlar de DC arran del debat postmodern dels anys vuitanta i tenint en compte l'anomenat «retorn del teatre de text» (al qual em referiré més endavant). Aquest fenomen es produeix a finals de la mateixa dècada tot competint i convivint amb les derivacions del teatre visual, el teatre de creació col·lectiva, el teatre gestual o l'espectacle multicultural, que havien dominat als anys precedents. «Nou teatre», que en diria Marco de Marinis (1988 [1987]).

Conscients de l'ambigüitat de l'etiqueta (de la seva triple dimensió ètica, estètica i cronològica), durant les últimes dècades s'han proposat alternatives diverses amb l'objectiu de definir amb més precisió les troballes i orientacions d'algunes de les tendències que abraça l'àmplia categoria de DC. Citem-ne algunes a tall d'exemple: «rapsòdia» (Sarrazac), «teatre de la catàstrofe» (Barker), «teatre neodramàtic» (Monfort), «drama relatiu» (Batlle) o «textualitat postdramàtica» (Lehmann). D'aquestes etiquetes, n'hi ha que fan èmfasi en la dimensió ètica del nou drama, però també n'hi ha que se ceneixen fonamentalment a coordenades exclusivament estètiques. Vegem-ho.

A finals dels vuitanta, una nova escriptura dramàtica es configura en plena maduresa del debat filosòfic, polític i estètic postmodern. En l'àmbit artístic, aquesta polèmica, alhora que avalua les propostes *dels tres decennis precedents*, s'interroga sobre la vigència o el decandiment de la modernitat; és a dir, sobre la seva capacitat —en el moment present— per continuar construint discursos capaços d'avaluar l'experiència (com ara la història, la raó o el progrés).

No vull estendre'm en una qüestió sobre la qual ja s'han escrit centenars de pàgines, però sí que m'interessa constatar que, sigui quin sigui el veredict (i un cop centrats en matèria artística), el debat afina poc i tendeix a posar en un mateix sac —des d'una certa «esquizofrènia», que diria Fredric Jameson (1991 [1984])— tendències molt disperses: l'expressionisme abstracte en pintura, l'existencialisme en filosofia, les formes finals de la representació en novel·la, el pop art, el realisme fotogràfic, el neoexpressionisme, Godard, Warhol, John Cage, la síntesi d'estils —clàssic i popular— de Philip Glass, l'eclosió del rock, l'esclat del punk, etc. (10). En l'àmbit teatral, l'amplitud de sedàs també és significativa: si bé se cita Beckett, Genet, Ionesco o el mal anomenat teatre de l'absurd, s'avalua al mateix temps la creació col·lectiva, els *happenings*, l'eclosió del teatre gestual o el *body art*, entre altres.

Pel que fa als conceptes, la barreja no és inferior. I vet aquí que es puen idees i expressions complexes, com ara l'ensulsiada dels *grans relats*; la *crisi* (i la *fi*) *de la història*; la *canonització* dels estils moderns, que han passat dels carrers i els cenacles a les universitats i a les botigues dels museus tot perdent el seu poder revulsiu; la societat i la cultura del *simulacre* (i de *l'espectacle*); l'afebliment de la *historicitat* a favor de l'*historicisme* (o «rapi-nya aleatòria de tots els estils del passat» (45)); la nova *superficialitat* (lluny de l'esperit crític i contestatari de la modernitat); l'*eclecticisme* complaent; la *nostàlgia*, o la fascinació per la *nova tecnologia*. Tot plegat passa a formar part sense escarafalls del vocabulari simplificador dels últims anys del mil·lenni.

Allunyada la cruesa del primer debat, entre els vuitanta i els noranta, totes aquestes nocions, que —insisteixo— han nascut amb la mirada posada en dècades passades (les que van seguir la fi de la Gran Guerra), queden vinculades per una associació inevitable a l'art del moment. I aleshores, la vigència del període —i la de les idees que el fonamenten— es perllonga. De fet, fins al canvi de segle. O més...

Al camp del teatre, conceptes com ara la discontinuïtat, l'heterogeneïtat de codis i materials, l'entronització de l'actor com a subjecte, el bandejament del text com a material de base o l'antimimetisme permeten que la concepció teatral postmoderna viatgi des d'una primera identificació amb el «nou teatre» dels setanta (teatre de la deconstrucció, teatre multimèdia, teatre neotradicionalista o teatre del gest i del moviment) cap a l'aiguabarreig de les propostes *postdramàtiques* del tombant del segle. Quants de cops no li han demanat a l'inventor del concepte si el seu «postdramàtic» significava també «postmodern»? «*Postmodern* —ha respost invariablement Lehmann— em sembla un terme massa genèric, ja que, en la meua opinió, té a veure més directament amb la filosofia contemporània que amb l'especificitat de la teoria teatral» (2008: 44).¹³ O, en un altre lloc: «El concepte *postdramàtic* —contràriament a la categoria «postmoderna», lligada a l'època en general— representa una problemàtica d'estètica teatral concreta» (2002 [1999]: 25).

El DC emergeix, doncs, a punt d'encetar els noranta, immers en aquest context. És una escriptura nova que, alhora que

13. I segueix: «Em mantinc escèptic davant del terme *postmodern*, tot i que no nego que sovint és útil en molts sentits. [...] Pensadors com ara Benjamin i Adorno, per exemple, encara poden aclarir-nos molts aspectes sobre la pràctica postmoderna, tot i que estiguin profundament arrelats en la teoria de la Modernitat. Això no obstant, pensadors com ara Derrida i Lacan van exercir un fort impacte en la meua manera de pensar, encara que dubto que Derrida estigués d'acord a ser classificat com a «postmodern». Tenint en compte que es tracta d'un concepte tan ampli i imprecís que exigeix un aclariment cada vegada que s'utilitza» (47).

s'enorgulleix dels seus pares (dramaturgs) postmoderns (Beckett, Pinter, Bernhard, Müller, etc.), incorpora una concepció escènica nova en l'escriptura: més *teatral* (en el sentit barthià del terme), més interdisciplinària, menys jeràrquica, més fragmentada. Per assolir aquest propòsit, els autors del DC busquen sovint de col·laborar amb companyies i creadors d'un art «de l'acció i de la performance» (continuadors teatrals del «gir performatiu» que, segons descriu Fischer-Lichte —2014 [2004]—, arrenca als anys seixanta-setanta). El problema —la paradoxa— és que, un cop recuperada la seva posició, bona part d'aquests dramaturgs ja no voldran renunciar al seu dret d'*autors de teatre*, de *creadors* de literatura teatral. I això, com veurem en properes pàgines, fa de mal combinar.

Els nous autors reciclen i fan evolucionar les troballes formals de la postmodernitat —els estils del *desmuntatge* o la *descomposició*, de la fragmentació— alhora que n'assumeixen els conceptes filosòfics. I així, durant més de vint-i-cinc anys, els dramaturgs contemporanis —*intempestius*— han estat especulant sobre la provisionalitat, la intimitat, sobre el fet que l'individu es desarrelli del seu espai i del seu temps (incapaç d'organitzar la temporalitat en una experiència coherent), sobre la preeminència de les imatges, sobre la transformació de la realitat en un seguit d'esdeveniments no necessàriament connectats entre si (percebuts, a més, des d'una consciència múltiple o polièdrica), sobre la veneració (o la repulsió) que provoca la tecnologia o, sobretot, sobre l'escissió incontrolada del jo (deconstrucció de la identitat). I amb tot, fora inexacte identificar DC i drama postmodern. Ben mirat —repeteix—, quan el DC s'articula, el *debat* ja ha tocat sostre.

Els autors moderns van fer explotar una multiplicitat d'estils singulars tot empaitant una interpretació crítica, política, de la realitat. La postmodernitat —superat l'imperatiu de la innovació estilística moderna— va abusar eclècticament de tota aquesta disparitat fins al punt que la *norma* mateixa es va dissoldre i va

esdevenir «la neutra reïficació d'una mitjana estadística discursiva» (Jameson, 1991 [1984]: 42). I així, els estils de la modernitat es van transformar en codis postmoderns. Un gust eclèctic pel *pastitx*, que, deslligat de l'impuls satíric de la paròdia —«imitació d'una ganyota», «ironia buida»—, va tenyir el boom de les polítiques culturals de finals de segle xx: les noves produccions van ser concebudes segons els paràmetres formals, la terminologia i els contenidors de les indústries de la cultura *cool*. S'havia encetat el camí de l'art de la citació, de la creació *superficialment* contemporània, ingènuament tecnològica, necessàriament intercultural i decididament encarrilada en el camí d'una podríem dir-ne *globalització festivalera*.

No sorprèn que Jean Baudrillard, en aquest context, parli de «simulació» i asseguri que tot plegat revela un esgotament de la capacitat de generar noves imatges: «Hi ha encara espai per a una imatge? Hi ha espai per a un enigma, per a una potència d'il·lusió, veritable estratègia de les formes i les aparences?» (2006 [1997-2005]: 45). Aquesta incapacitat provoca que, mentre es dimiteix d'intentar construir una il·lusió estètica autèntica, també s'impossibilita l'edificació d'una *realitat autèntica* (assumida la idea que la realitat sempre és una construcció)... La realitat transmesa per la citació artística és inevitablement banal.

El teatre no se n'escapa. El mateix any en què Lehmann publica el seu *Teatro posdramático* (1999), un dramaturg com ara Michel Deutsch en reconeix la deriva. Un camí que fa que el teatre quedi «condemnat a l'eclècticisme, a la precarietat, a la pèrdua de profunditat, a la pèrdua de la durada i de l'autenticitat...». Si l'art se separa «del seu frec a frec amb la veritat» —diu—, si s'abandona «definitivament en la futilitat, l'accessori, la moda, l'ornamental i el decoratiu», llavors, çhaurem de «lamentar la pèrdua de l'essència de l'art»? (1999: 19). El que el dramaturg francès assenyalava és que, en els darrers anys del segle xx (els primers del DC), el teatre sembla haver sofert una pèrdua alarmant d'ideologia. L'hegemonia dels mitjans de comunicació ha

transformat la relació amb la realitat, amb la història i amb la veritat. La realitat —diu— ha estat bandejada. S'obren les portes del pluralisme i el nihilisme com a condicions del pensament.

Com afecta això l'embranchida inicial del DC?

És difícil generalitzar —caldría veure de quins autors i de quin teatre parla concretament Deutsch—, però m'atreviria a coincidir, en línies generals i amb moltes excepcions, amb l'avaluació de l'autor de *Diumenge*, que constata l'esmoreïment global del debat cívic als últims anys de la centúria (l'abandó del teatre crític, dels grans temes socials i històrics). ¿Podria ser que el DC, en la seva irrupció a finals dels vuitanta, no fos tan *intempestiu* com hauria pogut (hagut de) ser?

La mort dels *grans relats* (Lyotard) —explica Lehmann al seu torn— comporta la *mort del drama*. En altres paraules: «la *desdramatització* de la realitat [...] i la seva pèrdua de *coherència estructural* són responsables d'una *desdramatització* [...] del teatre» (Barbérís, 2010: 8; els mots en cursiva són de Lehmann). Si, com aviat veurem, les històries fan crisi, els continguts que aquestes puguin vehicular passen a ser intrascendents. I és aleshores que, per esquivar el sotrac, el postdramatisme recupera el valor polític, no tant en termes de contingut, sinó en termes d'*intensificació de l'experiència* sensible (una «temptativa de reconnectar el subjecte amb la globalitat d'una realitat de la qual en pateix la fragmentació»).

Tot això té a veure, bàsicament, amb el que Lehmann en diu *teatre*. Què passa, però, amb els continguts del *nou drama*?

Ens posaríem fàcilment d'acord a l'hora de localitzar i de descriure, a les acaballes del mil·lenni (en una època de bonança econòmica, caiguts alguns murs, alguns *relats* i alguns règims), una dramatúrgia europea centrada en temàtiques gosaria dir-ne —manllevo el mot a José Sanchis Sinisterra— «*ensimismadas*». Una dramatúrgia, doncs, instal·lada en qüestions universals com ara l'exploració de la intimitat, la definició de la identitat, el sentit de l'existència, els afectes, la nostàlgia o l'obsessió per

la comunicació entre els individus. Una escriptura, d'altra banda, enderiada pels enlluernaments formals minimalistes o les estructures dialògiques sostractives, que no sempre neixen d'una veritable dialèctica (o necessitat) respecte als continguts que s'hi associen.

I tanmateix, no es pot generalitzar. Hi ha recerques formals en aquesta època perfectament conscients de la necessitat de trobar una relació dialèctica amb els continguts o idees expressats (per posar-ne un exemple, el mateix Sanchis Sinisterra i els dramaturgs sorgits de la seva escola). Hi ha temes que per més entotsolats, per més personals o íntims que resultin, no deixen de plantejar una crítica profunda —un interrogant intensificat, si voleu— sobre qüestions crucials com ara la dissolució del subjecte contemporani (immers en la societat tardocapitalista), el pes de la memòria o la precarietat —concreta (física) o espiritual— de les nostres vides. No es pot posar tota aquesta escriptura *relativa* —tal com la vaig definir aleshores— en la gran maleta d'unes suposades creacions diletants postmodernes. La *perplexitat* essencial, que és a la base de la major part d'aquests textos, i la recerca d'una *mirada* espectral —diria Rancière— *participativa* (cocreadora) fan que l'albada de la nova escriptura dramàtica contemporània no necessiti una categoria —una etiqueta— independent del que entenem per *drama intempestiu*.

Així doncs, des de la seva arrencada a finals dels vuitanta i fins al dia d'avui, en línies generals (i amb l'excepció dels que se supediten a la fórmula o no cerquen el compromís), el *nou drama* se situa sempre en l'estela del desfasament, de la ruptura i del pànic a l'autoreferència. Amb el retrobament (o revalorització) del text, aquest drama —que ha hagut de romandre expectant, postergat, durant més d'una dècada d'enaltiment del *performatiu* i del treball col·lectiu— reneix amb totes les contradiccions de la postmodernitat carregades a l'esquena i, per consegüent, amb l'estigma d'una ambigüitat ideològica aparentment ineluctable... I això no obstant, tot sembla indicar que els

cataclismes amb què arribarà el canvi de mil·lenni convertiran aquesta ambigüitat inicial en una «nova raó» (Álvaro, 2009), una nova bel·ligerància crítica.

Esclar que no és l'única manera de veure-ho. Hi ha qui s'estima més marcar línies paral·leles en comptes d'etapes consecutives. Hal Foster (2006 [1983]), posem per cas, assegura que no és que hi hagi una postmodernitat ambigua o contradictòria, sinó que hi ha dues línies divergents a definir: una «postmodernitat de reacció» i una altra «de resistència». En aquest sentit, m'agrada pensar que el *nou paradigma dramàtic* del tercer mil·lenni hereta el tremp de la segona via tot renunciant al cofoisme de la primera.

No és una mala perspectiva. Segons Foster, la «postmodernitat de reacció» hauria repudiat el component transgressor del modernisme (que Habermas oposa al projecte de modernitat), hauria explotat la nostàlgia, hauria flirtejat amb el relativisme desactivador, hauria mercadejat amb l'entronització del pulp i del kitsch, i hauria convertit la cultura en una forma de control social. No exactament per aquests mateixos motius, algú com Habermas (o algú altre com Chomsky) situarien Foucault i la resta de postestructuralistes francesos en aquest calaix. No hi entrarem... Picabaralles a banda, sembla més interessant aïllar en aquesta etiqueta tots aquells neoconservadors que s'han entestat (i encara s'entesten) a denunciar els mals de la societat postindustrial des de valors tradicionals com ara la família, la religió o la fixació incontestable d'una identitat nítida; és a dir, aquells que «separen el que és cultural del que és social, i després culpen les pràctiques culturals (modernisme) dels mals socials (modernització)» (12-13).

La «postmodernitat de resistència», per contra, hauria sabut deconstruir el pols del modernisme sense deixar d'oposar-se a l'*statu quo*. També hauria estat capaç de dur a terme una deconstrucció crítica tant de la tradició com de la «falsa normativitat» del postmodernisme reaccionari. I hauria sabut qüestionar els codis culturals sense naufragar en els esculls de la citació o del

pastitx utilitari de les formes pop o pseudohistòriques (criticar els orígens, no tornar-hi). En poques paraules, la postmodernitat de resistència «tracta de qüestionar més que no pas d'explotar codis culturals, explorar-los més que no pas ocultar filiacions socials i polítiques» (12).

És aquesta actitud diguem-ne curiosa, interrogadora —filosòfica, si us ho estimeu més—, allò que em permet tirar línies de continuïtat cap al *drama intempestiu* contemporani. Ho anirem descobrint en capítols posteriors.

Vol dir això que hi ha una postmodernitat que és viva encara?

No val la pena perdre's en disquisicions d'aquesta mena. Filòsofs com ara Slavoj Žižek (Žižek, 2005 [2002]) ens avisen, passats els atemptats de les Torres Bessones de Nova York, que no és bo reduir la postmodernitat a l'absència d'ideologia, o predicar que el *relativisme* ha estat erradicat (ho fa, per exemple, Habermas l'octubre de 2001 en un discurs d'agraïment per un guardó concedit pels editors alemanys). Ha arribat l'hora de «compromisos fermes i sense ambigüitats», proclama. Quinze anys després, ha arribat l'hora de fer avaluació...

On som?, em pregunten de vegades els alumnes. I a mi m'agrada llegir-los un cop més una cita de Marina Garcés:

Què ve després de la postmodernitat? Què ve després del després? Ja no tenim nom per al nostre propi temps. No sabem com anomenar-lo, respecte a què situar-lo. L'època global sembla haver engolit el temps històric i, amb ell, tota idea d'Horitzó o de futur. Això no vol dir que ens haguem instal·lat còmodament o apocalípticament en un final. Potser vol dir, simplement, que estem travessant un *impasse* molt profund, un canvi de civilització que ni tan sols som encara capaços d'anomenar. (2015: 287)

III. Pèrdua i recerca d'identitat (enyorança de la història)

Als anys de l'eufòria i l'esclat del DC arreu d'Europa, és a dir, als anys noranta, primera dècada del dos mil i, de fet, fins a dia d'avui, els dramaturgs han viscut (i viuen) immersos en una gran *crisi d'identitat*. L'augment del relativisme i de l'escepticisme, la proliferació d'una gran heterogeneïtat de referències amb càrrega identitària (i la seva inestabilitat consubstancial) han incrementat la incertesa filosòfica i afectiva dels individus. Els han abocat de ple en l'era de «la certesa de la incertesa» (Pujol i Riba, 2015: 11).

Per això, en funció d'una estricta dialèctica entre contingut, forma i representació del món, la *perplexitat* ha tenyit l'escriptura dramàtica de les darreres dècades. Com diu García Canclini, la «dissolució del real i del subjecte, que en l'eufòria deconstruccionista eren viscudes com a alliberaments, ara són experimentades com a trauma o com a dol» (2006: 169).

Així doncs —i tenint en compte el que hem dit fins ara—, podem afirmar que *la dramaturgia contemporània d'aquest període o bé expressa el neguit de la pèrdua d'identitat (i, com veurem, l'enyorança de la història) o bé en proposa estratègies de recomposició*. Prengui un o altre camí, l'autor *intempestiu* experimenta amb formalitzacions, procediments, estructures o estratègies que li permetin expressar de manera dialèctica la seva visió desconcertada del món (o el seu anhel de superar-la).

Als apartats d'aquest capítol, faré una petita marrada i assajaré de resumir els aspectes més emblemàtics d'aquesta visió.

Sis graus de separació

La desorientació del subjecte contemporani ve de lluny. Més amunt he citat Jean-Pierre Sarrazac, que defineix una crisi d'identitat sorgida aproximadament el 1880, en un moment en què «el marxisme i la psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món».

Aquesta nova relació està marcada per la *separació*. L'home del segle xx —l'home psicològic, l'home econòmic, moral, metafísic, etc.— és sens dubte un home «massificat», però és sobretot un home «separat». Separat dels altres (a conseqüència, sovint, d'una promiscuïtat massa acusada), separat del cos social que, amb tot, l'estreny, separat de Déu i de les forces invisibles i simbòliques..., separat de si mateix, partit, esclatat, trossejat. (2009 [2005]: 12)

La idea és prou genèrica i prou coneguda. El més interessant, però, és que no costa gaire aplicar-la al moment actual. De fet, ho podem enunciar d'una altra manera: l'*escissió* (la separació) de l'individu contemporani, que arrenca a l'albada del segle xx, s'estén i s'intensifica al llarg de més de cent anys fins al present. Vegem-ho d'una manera sumària.

1r grau

D'entrada, cal considerar la *separació* entre subjecte i realitat que sorgeix de la crisi d'una concepció moderna i positiva del món entès com una cosa comprensible i abastable.

Rere el reialme de les «confuses paraules» de l'aparença, que diria Baudelaire, els *ismes* encara maldaven per copsar una *realitat autèntica* (per més etèria o ideal que fos). Cent anys més tard, entrats de ple al segle XXI, ja hem assumit que no hi ha cap realitat autèntica a trobar, que la realitat sempre és una construcció. Schrödinger, un dels pares de la física quàntica (el del pobre gat

que és viu i és mort allhora), tot adherint-se a una tradició filosòfica de signe empirista, assegurava que la base de la realitat no és la matèria, sinó la consciència. Des de la introducció de la idea freudiana de subconscient (o d'inconscient), tanmateix, ja fa temps que la humanitat ha deixat de confiar en les dades de la seva consciència a l'hora d'interpretar el món i les pròpies accions.

L'exaltació de la incertesa —un cop superat el determinisme estructuralista— fa fortuna en les tendències postmodernes. Tot és relatiu. Més amunt he citat Agamben: el dubte i la incertesa —«la foscor», «la tenebra del present» (2008 [2003]: 12)— són valorades com a qualitats del contemporani. Amb una condició, apunta el filòsof: per evitar un relativisme extrem que anorrei voluntat i propòsit, cal fer conviure l'acceptació desacomplexada de l'obscuritat i el posicionament compromès o crític. En un sentit paral·lel, Roger Bartra destaca que «el relativisme —que accepta com igualment vàlides totes les expressions culturals—, si bé ha contribuït a implantar la tolerància en la cultura moderna», també «corre el risc de legitimar actes de terrorisme i crueltat que atempten contra la civilització democràtica» (2013 [2007]: 9). Més encara: obre una escletxa perillosa a la injustícia i a la passivitat. No cal dir que aquest fenomen s'incrementa amb la globalització, que comporta, entre altres moltes coses, la desterritorialització de les cultures i el desarrelament de les expressions artístiques.

2n grau

«Separat de si mateix, partit, esclatat, trossejat», diu Sarrazac. Per saber què volem ens preguntem qui som. I la resposta no és gens clara. Just a l'inici del nou mil·lenni, el filòsof francès Clément Rosset (2007 [1999]) mirava de treure'n l'entrellat amb una pregunta que ha travessat segles d'història: qui soc?, soc alguna cosa tret del que veuen els altres en mi?

Certament, no ens podem observar nosaltres mateixos de manera completa, no podem assolir un punt de distància,

de perspectiva: quan ho intentem, només trobem percepcions de qualitats o d'estats psíquics o somàtics (estic enfadat, estic alegre, estic nerviós) que podem experimentar en un moment donat. Rosset cita el *Tractat de la naturalesa humana* de Hume: «Sempre que penetro més íntimament en allò que anomeno *jo mateix*», ensopego amb una o altra percepció particular, «sigui de calor o de fred, de llum o d'ombra, d'amor o d'odi, de dolor o de plaer. Mai no puc atrapar-me a *mi mateix* en cap cas sense una percepció, i mai no puc observar una altra cosa que la percepció» (14).

L'única oportunitat d'accedir a la continuïtat de la persona rau en la facultat de recordar, és a dir, en la memòria (sense la qual la unitat del jo es dispersaria i es disgregaria en sensacions aïllades). Tot plegat, però, també articula un miratge. Ho explica de manera diàfana Eva Fontes (veritable o falsa especialista en el cervell) a les magnífiques pàgines de la novel·la gràfica *Ardalén*:

Podem oblidar, bloquejar o esborrar experiències traumàtiques o doloroses. Podem il·luminar i pintar records, sublimant i idealitzant moments que anhelem conservar. Podem alterar lentament, pacientment, amb perseverança, dades, petits detalls, matisos d'aparença insignificant, emmotllant el record dels fets als nostres propis sentiments, aliens a la veritat o la raó, per aconseguir, al final, que el que quedi registrat a la memòria sigui una versió satisfactòria, falsa o no totalment veraç, però ajustada als nostres desitjos. (Prado, 2014: 59)

La memòria és fràgil (s'esvaeix sense avisar per culpa de la malaltia o del temps), incompleta (sempre en seleccionem retalls), parcial (és a dir, tendenciosa, interessada) i, al capdavall, dinàmica (reconfigurem els records i el seu valor cada cop que els recordem, una vegada i una altra, i així, potser sense

adonar-nos-en, aconseguim que el passat canviï inexorablement). Conclusió: la nostra continuïtat psicològica i experiencial no es pot reconstruir al detall. No ens identifica.

La continuïtat de la persona la dona bàsicament el seu jo social, que és el que en perceben els altres. Allò que Žižek anomena «identificació fantasmàtica» (2015 [2014]: 19). La identitat social —diu Rosset (11)— és l'única identitat real. Soc bon pare de família?, soc bon professor?, soc blanc?, soc creient?, soc fidel?... Reconeixem la mirada dels altres sobre nosaltres, prenem consciència del mirall i interpretem la imatge que projectem; fins i tot podem conrear-la, redirigir-la, modificar-la, aquesta imatge. Construïm la nostra màscara social i això ens dona seguretat. És el més semblant que hem trobat a una certesa, no voldríem renunciar-hi per res del món.

Ens enamorem, o pensem que ens enamorem, però probablement busquem de reconèixer alguna cosa nostra en la mirada de l'ésser estimat: ens hi busquem, en aquesta mirada. I quan dissortadament partim peres, ho vivim traumàticament com una pèrdua d'identitat. Tanmateix, caldria que fóssim conscients que, ni en el moment de l'entrega màxima, mai no arribem a copsar del tot la ment de la persona amada. No hi ha res, ni ningú —explica George Steiner (2006 [2005])— que pugui penetrar de manera verificable en els meus pensaments. Cap certesa. Vet aquí una de les deu raons amb què el filòsof justifica la inevitable «tristesa del pensament».

3r grau

La «separació dels altres» s'aguditza al segle XXI. Ja fa algunes dècades que parlem d'un *individualisme* ferotge que Bauman (2007: 39-40) defineix com a «afebliment dels vincles humans» i «esllanguiment de la solidaritat». Paradoxalment, als anys seixanta, l'individualisme s'havia reivindicat com un valor progressiu de l'esquerra, ja que comportava la «defensa de l'aspiració individual a la màxima llibertat privada i també a una llibertat

absoluta per expressar desitjos personals i veure'ls respectats i institucionalitzats per la societat en general» (Judt, 2010: 80-81). Malauradament, sense voler-ho, s'establia el fonament d'una mena de política basada en les «reclamacions individuals a l'estat i la societat». A partir d'aquí, amb el temps, no ha estat difícil derivar cap al «declivi del sentit dels propòsits compartits». Cap a un pur «subjectivisme de l'interès i els desigs privats».

Avui, amb l'aparició d'internet i l'expansió de les xarxes socials, aquest fenomen s'incrementa més i més. Resulta irònic, però, que, al mateix temps que se'ns fa creure que guanyem coneixement, participació i singularitat, acabem perdent el control de les nostres vides. Tant individualment com col·lectivament. Gràcies a les xarxes ens comuniquem a nivell global com no ho havíem fet mai. Esdevenim ubics. Això no obstant, també és fàcil que ens extraviem en la teranyina d'aquesta omnipresència: una gran madeixa de virtualitats i simulacres.

La xarxa incentiva sovint la renúncia a les veritables *experiències*. L'experiència (la vivència d'un «esdeveniment» que és resultat d'una «experimentació *perillosa*») és —tal com la defineix Alain Badiou— «allò que és imprevisible, inesperat, és un acte o una acció que esquinça totes les graelles de previsibilitat, i també l'esquema de repetició dins del qual gira incansablement la *realitat* que ens envolta» (2005: 189). Hannah Arendt coincideix a l'hora d'entendre que els esdeveniments «per definició, són fets que interrompen el procés rutinari i els procediments rutinaris» (2005 [1969]: 17). Agamben rebla el clau i ens explica que

la jornada de l'home contemporani ja gairebé no conté res que pugui traduir-se en experiència: ni la lectura del diari, tan rica en notícies que el contemplen des d'una insalvable llunyania, ni els minuts passats al volant d'un cotxe en un embús, tampoc el viatge als inferns en el metro, ni la manifestació que d'improvís bloqueja el carrer, ni la boira dels gasos lacrimògens que es dissipa lentament entre els edificis

del centre, ni tan sols els breus trets de pistola que ressonen en alguna banda; tampoc la cua davant la finestreta d'una oficina o la visita al país de xauxa del supermercat, ni els moments eterns de muda promiscuïtat amb desconeguts a l'ascensor o a l'òmnibus. L'home modern torna a la nit a casa seva extenuat per un cúmul d'esdeveniments —divertits o avorrits, insòlits o comuns, atroços o plaents— sense que cap d'ells s'hagi convertit en experiència. (2010: 8)

Si ja és difícil accedir a l'experiència individual en la vida material del *quotidià*, més ho és participar d'una experiència en el simulacre virtual de la xarxa. I encara més, d'una que sigui autènticament *col·laborativa*. La complicitat —o co-implicitat, que diria Foucault— atorga solidesa a l'experiència. Parlo d'una *intimitat compartida*. De la intimitat que podem contrastar amb algú altre fins al punt de fixar un *pacte de record*, sobretot quan la memòria s'apaivaga o s'excedeix en el seu dinamisme volàtil (heus ací la tragèdia de fer-se gran i d'anar perdent pel camí les persones que ens ajudaven a contrastar, interpretar i retenir alguns retalls de l'existència).

Per acabar-ho d'adobar, a la xarxa els individus ens modifiquem constantment; creem i recreem la imatge que mostrem als altres. Ens interessa la mirada dels altres. La fidelitat a l'original —en la representació— desapareix (no és estrany que l'autenticitat —*el real?*— hagi esdevingut un dels béns més preuats de bona part de l'art contemporani).

Així mateix, gràcies als seus algorismes màgics, determinades empreses amb activitat o influència digital (privades o públiques) coneixen tot allò que ens agrada i ens desagrada,¹⁴ saben

14. Una reflexió interessant en aquest sentit: «Ara, gràcies a internet, Facebook, les altres xarxes socials, nosaltres mateixos subministrem voluntàriament, sense que ens ho paguin, lliure de càrrecs, tota la informació sobre els nostres pensaments, les nostres intencions. [...] Tens una targeta de crèdit i un telèfon mòbil

què volem sentir o veure i ens ho donen, i després ens agrupen subtilment en comunitats cada cop més homogènies, la qual cosa els capacita per vendre'ns un món fet a mida. De vegades confonem aquestes agrupacions amb conjunts naturals en els quals projectem un «sentiment de pertinença» (Maalouf, 1999 [1998]). En el fons, però, cerquem el confort d'estalviar-nos la complexitat i les contradiccions de l'experiència: renunciem, sense ser-ne del tot conscients, a les perspectives contrastades, les opinions diversificades i les reflexions profundes sobre la vida i el món. Acabem acceptant una realitat a la carta organitzada per un principi simple: els fets objectius —que complicat que és definir-los!— són menys influents a l'hora de formar opinió que les crides grupals a l'emoció i a *la fe* (i així abonem el terreny de la *postveritat*), menys que els fòrums de lapidació col·lectiva en què s'han convertit les piulades i els missatges de Whatsapp i de Twitter. La dissidència està proscriu. És més difícil dissentir que canviar de grup.

Un apunt al marge: Peter Sloterdijk apunta un raonament que pot relativitzar (o no) la perspectiva negativa que pugui contenir tot el que vaig apuntant en aquestes línies. Hem de tenir en compte —explica el filòsof— que cal sempre un cert nivell d'estrès («un *tonus* específic d'intranquil·litat») per cohesionar les col·lectivitats. Sigui de la mena que sigui. En funció d'això,

i tot el que hi facis serà gravat en un servidor a distància. Els teus moviments es poden rastrejar sempre. [...] Qualsevol compra que facis amb la targeta de crèdit o companyies d'internet és gravada. Mòbil, targeta, internet... estem sempre subministrant informació. De fet ens agrada. Per què? Perquè estem vivint en una societat confessional. [...] [Hem] instal·lat altaveus a les places i llocs públics. Vols que més i més gent sàpiga el que estàs fent, tenim por de trencar lligams socials, de l'exclusió amenaçadora, de la solitud, i és la manera com hi responem. Pensem que enviant un tuit a 500 amics dient que has esmorzat ous ferrats estàs en companyia, envoltat de gent, ets membre d'alguna cosa, pertanys. Tot això acumula grans quantitats d'informació sobre la gent que la CIA, el KGB o la Stasi no haurien somiat mai reunir. Ara estan disponibles» (Bauman, 2013).

una col·lectivitat es pot definir com a tal en la mesura que aconseguixi «conservar en comú l'absència de calma». Els mitjans d'informació moderns, en aquest sentit, són imprescindibles per generar aquesta coherència, per «aferrar amb tensions contràries les comunitats dominades per una deriva que les descompon» (2016 [2011]: 11). Valorades així, la incertesa, la por o la manca de referents poden esdevenir elements de cohesió. Factors de rearmament identitari... Això sí: per bé, o per mal. I mentre no s'arribi a un punt sense retorn de crispació, esclara.

4t grau

No tota la ubiqüitat té a veure amb la xarxa. També viatgem físicament amb facilitat. Parlem, doncs, d'una *separació* espacial.

Ens situem arreu en un tres i no res. Accedim a allò que abans hem anomenat «el pou de la Història» des de la nostàlgia de la fantasia perduda de la infantesa i amb l'arrogància inconscient —i, si voleu, hegeliana— de la superioritat i la *normalitat* occidentals. Busquem l'exotisme i ens el venen embolicat. I com més ens el venen, més *contaminem* i més participem en l'extinció de l'*autenticitat* que precisament cercàvem. «Davant de les més grans meravelles de la terra —explica Agamben—, la gran majoria de la humanitat es nega a adquirir una experiència: s'estima més que l'experiència sigui capturada per una màquina de fotos» (2010: 10). Ens agradi o no, hem esdevingut *turistes*. És a dir, *microbis*. Per contra, tots els que avui *piquen a la porta de casa* —i ens espanten— són nòmades forçats. Rodamons (Bau- man, 1999 [1996]).

Esclara que també podem ser turistes a casa nostra. No cal viatjar. Els vells espais antropològics (centres de culte, places, mercats, fonts, vies de comunicació, àgores, fòrums de debat públic, etc.), és a dir, els espais promotors de relació social que generaven identitat i consciència històrica (Augé, 2008 [1992]), han estat substituïts per «no llocs» que promouen la similitud i la soledat i que tenen un valor marcadament sincrònic (el seu

caràcter efímer, fungible, els exclou de la Història). I arribem a convèncer-nos que visitem regions o països pel simple fet d'aturar-nos a les àrees de servei de les autopistes (els éssers humans —reflexiona Wittgenstein, 2013 [1977]: 90— «són com turistes que, amb el Baedeker a la mà, llegeixen la història de l'edifici que tenen davant i això mateix els impedeix de veure'l»). I també acceptem el simulacre luxós dels parcs temàtics, o la seducció volàtil d'uns centres comercials construïts en la nostàlgia kitsch de la citació historicista. O assumim satisfets la mistificació de l'autenticitat de determinats allotjaments. O ens instal·lem en les estacions de trànsit... Vet aquí la nova quotidianitat escenogràfica (no identitària) de l'individu contemporani.

El truc desesperat a la porta dels «rodmons» neguiteja la nostra enyorança d'una Història excloent. Ens neguiteja. I al mateix temps que desestabilitza les nostres estructures —el vell projecte d'Europa!—, acaba incentivant el mercat (àvid sempre de noves oportunitats). I aleshores *consumim* atabalats, potser sense ser-ne conscients, els infinits productes de la *seguretat* prefabricada (armes, vigilància, cotxes tot terreny, tanques protectores, alarmes, assegurances...). A canvi d'una tranquil·litat fictícia, malbaratem els guanys que, en el terreny de la llibertat i del benestar, tant van lluitar per obtenir les generacions que ens han precedit. Al capdavall, la política que ha renunciat a la política —que diria Žižek— recorre a la por «com a principi mobilitzador fonamental: por dels immigrants, por del crim, por d'una pecaminosa depravació sexual, por de l'excés estatal —amb una càrrega impositiva excessiva, etc.—, por de la catàstrofe ecològica, por de l'assetjament. La correcció política és la forma liberal exemplar de la política de la por» (Žižek, 2009 [2008]: 56). Bauman rebla el clau:

Com més llibertat tinguem, menys seguretat, i com més seguretat, menys llibertat. [...] Estem espantats per la fragilitat i la vacil·lació de la nostra situació social, vivim en la

incertesa i en la desconfiança en els nostres polítics i institucions. [...] Tota aquesta precarietat s'expressa en problemes d'identitat, com qui soc jo, què passarà amb el meu futur. (2012)

5è grau

Pel que fa a la separació del «cos social», no m'estendré a parlar de la lluita de classes ni dels moviments obrers, conceptes que, expressats avui com a etiquetes, han acabat mig arraconats en la nostàlgia *vintage* de la història del segle xx. La consciència de classe es dissol lentament (la classe mitjana tendeix a desaparèixer, la distància entre rics i pobres s'agreuja). Fins no fa pas gaire, com més iguals esdeveníem, més iguals creïem que podíem ser. Avui, en canvi, després de gairebé quaranta anys de desigualtat creixent, el món s'ha convençut «que aquest és un tret natural de l'existència que fa de mal esmenar» (Judt, 2010: 32).

No sabem, doncs, què som (en cap cas som la *massa* mobilitzada de les últimes dècades del segle passat), ni tampoc sabem on ubicar-nos. Amb qui identificar-nos. I en cas que ho sabéssim, si tenim dret a intentar modificar la nostra situació.

L'individualisme de què parlava uns paràgrafs més amunt comporta manca de vincles socials, bandejament de projectes col·lectius i renúncia a propòsits a llarg termini. Ens hem convertit en una «humanitat líquida», replegada sobre el propi melic, conreant el desig i cercant la satisfacció immediata. I aleshores, tot és inestable: «la feina, l'amor, la política, l'amistat, els vincles humans provisionals, i l'únic llarg termini és un mateix. No es dona el temps perquè cap idea o pacte se solidifiqui. Aquest enfocament ja forma part de la filosofia de vida: fem el que fem és de moment, per ara» (Bauman, 2012). Aquesta immediatesa genera sovint un fort sentiment de culpa. Parafra-sejo —i crec que no cal acompanyar cap comentari— un acudit atribuït al comediant nord-americà Emo Philips: «Quan era petit solia resar cada dia per tenir una bicicleta. Un dia em vaig

adonar que Déu no funciona així, de manera que en vaig robar una i vaig resar perquè em perdonés».

No cal dir que les formes socials (les estructures que limiten les eleccions individuals, les institucions, però també els hàbits i els models de comportament), afectades per aquest individualisme galopant, han entrat en crisi i han afavorit la *incertesa*. Perplexos, insegurs i aïllats, hem passat d'actuar a consumir: hem deixat de ser individus i hem esdevingut consumidors. Tractem el món —diu encara Bauman— com si fos un contenidor ple de joguines amb el qual juguem a voluntat: «Quan ens en cansem, les llencem i les substituïm [...] Avui una parella dura el que dura la gratificació. És el mateix que quan un es compra un telèfon mòbil: no jures fidelitat a aquest producte; si n'arriba una versió millor al mercat, llences el vell i te'n compres un de nou».

Val la pena llegir les lúcides paraules d'Esteve Miralles, que, tot recuperant la idea de *narcisisme* articulada ara fa uns anys per Lipovetsky (2003 [1983]), defineix a la perfecció el punt on som:

La gran fantasia social d'aquests temps de postveritat és la fantasia narcisista. És una fantasia de control: d'il·lusió de protecció contra un entorn cada cop més hostil per al ciutadà cada cop més fràgil. I és una fantasia que posa en valor la il·lusió d'una vida sense risc personal i que, per tant, concep el risc (arriscar-se) com un error. [...] La incapacitat d'assumir la frustració, i els fracassos, alça un desafiament en termes d'autoimatge, de *self*. No ser autosuficient o no disposar d'una autollegenda singular sembla ser la porta oberta a l'estigmatització social. [...] Des d'una pulsio identitària intensa, el narcisista vol obtenir el que desitja a qualsevol preu: però vol, també, en qualsevol cas, seguir sent innocent, amable, digne de ser estimat, digne de poder estimar-se a si mateix. (2017: 21)

6è grau

Pel que fa a la separació «de Déu i de les forces invisibles i simbòliques», consagrada ja en el pas del XIX al XX (la famosa i nietzscheana «mort de Déu»), no m'hi entretindrè. L'esmento de passada i la poso al mateix sac que la famosa *crisi dels grans relats*. Al cap i a la fi, sempre parlem d'una pèrdua de referents i certeses.

La desarticulació dels *grans relats* (la pèrdua dels referents ideològics, culturals i fins i tot espirituals que precisament —i tot al llarg del segle XX— van venir a reparar o a substituir aquella primera *escissió* traumàtica que havia aixecat acta de defunció de la divinitat), la famosa i arxidebatuda crisi de les *metanarracions*, ha deixat els homes i les dones d'avui sense guia (sense model, sense patró). Un element capital a l'hora d'explicar l'increment de la incertesa contemporània. Avui, com mai abans —ens recorda Steiner (2001 [1974]: 22)—, «tenim fam de mites, d'explicacions totals, i anhelem profundament una profecia amb garanties».

Pel que fa a la cultura, el canvi de les «condicions de producció» —que diria Benjamin (2011 [1934-35]: 32)— comporta també un canvi de paradigma. Conceptes tradicionals com ara el «de creativitat i de genialitat, de valor etern i de misteri» (Benjamin creia que mantenir aquest caràcter *ritual* de l'art i la cultura, en una època de «reproductibilitat tècnica», conduïa irremeiablement al feixisme) han deixat de tenir sentit en una societat que no només ha sentenciat el valor unitari (irrepetible) de l'obra, sinó que ha introduït aquesta obra de ple en les dinàmiques del mercat. Així doncs, hem deixat de parlar tant de *cultura sagrada* («*l'art pour l'art*», «teologia de l'art») com de *cultura de masses* per passar a enraonar de *cultura mediàtica*, és a dir, de cultura mediada per la tecnologia, la indústria i el mercat (Chillón, 2000). Si tenim en compte que, d'ençà de la postmodernitat, també hem barrejat els nivells —*high/low*— de la cultura, llavors és evident que l'adjudicació de valor —sigui

econòmic, estètic, acadèmic o patrimonial— a les *peces* es complica, trontolla. Quan «el criteri de l'autenticitat en la producció de l'art falla —deia Benjamin (42)—, es modifica la funció global de l'art. En lloc de fonamentar-se en el ritual, passa a fonamentar-se en una altra praxi: és a dir, en la política»... I malgrat tot, potser per una enyorança irreductible de certesa, ens entestem a seguir parlant dels artistes i valorant-los en la seva singularitat, la seva genialitat i la seva inspiració, i la seva obra pel seu valor intrínsec, excepcional i únic...

La nostàlgia de l'arbre

Amb els paràgrafs precedents he establert, encara que sigui molt sumàriament, sis graus de separació per explicar la crisi del subjecte contemporani. I he insinuat que aquesta crisi, iniciada més de cent anys enrere, s'agreuja en la nostra era. Tanmateix, el procés no ha estat del tot lineal.

Després de l'impuls de reordenació social i cultural dels anys de la postguerra mundial, es produeix una evident reacció d'*alliberament identitari*. Autors com ara Deleuze exalten la desterritorialització (l'expressió «fer rizoma» es fa popular). Es tracta de connectar-nos de manera múltiple i expandir-nos com l'herba (esdevenir) en comptes de créixer aïllats com un arbre, arrelats en la seguretat de principis, normes i valors (ser). En aquest sentit, als eufòrics seixanta (el to característic dels anys seixanta —diu Tony Judt (2010: 17)— respon a una confiança aclaparadora: «Nosaltres sabíem com arreglar el món»), el pensament filosòfic i l'acció social tendeixen a predicar la ruptura dels llaços de pertinença: tant els nacionals i polítics com els religiosos o familiars. Tot plegat ha de ser viscut com un gran alliberament.

Als primers anys de la postmodernitat, doncs (abans del *debat postmodern* dels vuitanta), es parla de mestissatge, es

fomenten noves formes d'hibridació entre el que és tradicional i el que és modern, el que és culte i el que és popular, el que és propi i el que és aliè... La qual cosa determina les formes artístiques d'aquest període. Amb poc temps esdevenim individus interculturals. De sobte, podem imaginar-nos com a subjectes no només en la cultura en què hem nascut, sinó també dins d'una enorme varietat de repertoris simbòlics i models de comportament. Podem encreuar-los i combinar-los. Som mestissos.

En la mateixa línia —també durant aquests anys de relativa (amb alguna sotragada) bonança econòmica—, vivim un nomadisme feliç: sorgeixen moviments que prediquen el gust per la vida en trànsit, per les eleccions canviants i insegures, per les remodelacions freqüents de la persona i de les seves relacions socials... En definitiva, la feina de ser subjecte es presenta més lliure, sense les restriccions que abans imposava la fidelitat a una sola ètnia, família, pàtria o religió.

Al llarg dels anys noranta, però, es comença a constatar l'excés: el perill d'una vertiginosa *mise en abîme* (resultat de la deconstrucció). Si ens centrem en el terreny de l'art trobem, per exemple, una tendència a mostrar les entranyes dels procediments artístics sense cap propòsit aparent. I això fins al punt que les imatges s'acaben banalitzant en el magma de l'autoreferència i el pastitx. En diversos escrits, des de la dècada del setanta i fins al 2000, per esmentar un cas prou conegut, Baudrillard parla del miratge que ens fa creure que ens podem arribar a sostroure del real mitjançant la «invenció de formes». Aquesta fantasia ha esdevingut inviable atès que amb el temps les imatges —aquestes formes— han passat a primer pla, han ocupat el cor de la realitat tot transformant-la en una hiperrealitat (a la pantalla). Per a la imatge ja no hi ha cap més destí que la imatge. La imatge ja no pot imaginar el real, ja que ella és el real.

Pel que fa a l'interculturalisme —tal com recorda Patrice Pavis—, si bé en la dècada dels setanta i en la dels vuitanta va

ser ben vist tant pels poders polítics d'esquerra com de dreta, «ja que semblava voler establir un pont, un diàleg, entre cultures separades», després de l'11 de setembre de 2001 la desconfiança —i la por que se'n deriva— el van posar en qüestió. I aleshores es va poder apreciar que l'interculturalisme s'havia escampat perquè proporcionava la «fórmula més ben dotada per aplicar-se a un món sense conflicte polític obert entre les nacions o entre les classes, la fórmula més adaptada i més submissa a les lleis del mercat, la més congruent amb la desaparició progressiva de les fronteres i dels Estats nació» (2016 [2014]: 178-179). Dit en altres mots: globalització, liberalisme, «postmodernitat de reacció» (Foster, 2006 [1983]) i, si ho preferiu, la bescantada «fi de la Història» teoritzada per Fukuyama.

Al final de la festa postmoderna i rizomàtica, doncs, es retorna altre cop i amb més força al neguit del *subjecte escindit*. Un subjecte que necessita de bell nou algun lloc on agafar-se i des del qual reconfigurar una identitat. Una identitat que no ha de ser com el vell *arbre* totalitari i excloent, per descomptat, però que tampoc no s'ha de deconstruir com ho fa l'*herba*, constantment, o acabar diluint-se en un magma uniformitzador.

En resum: bandejat el subjecte conscient i actiu desplaçat per la modernitat; bandejat també el subjecte rizomàtic i intercultural del postestructuralisme; després de la famosa *crisi dels grans relats* (perduts, doncs, els punts de referència i la seguretat que aquests relats aportaven); després que els mercats hagin consagrat el divorci entre el poder i la política i hagin dinamitat els projectes de comunitat; després que la globalització homogeneïtzadora s'hagi estès com una gran taca d'oli pertot, «assistim a un paisatge d'identitats nomàdiques, imaginàries, variables, formades en els miralls múltiples dels simulacres» (García Canclini, 2006: 158).

*

Una de les conseqüències de tot aquest estat de coses ha estat el desenvolupament del *perspectivisme*. Es qüestiona que sigui possible generar modes d'observació que no afectin o distorsionin la naturalesa dels resultats obtinguts. La teoria quàntica —«tan enigmàtica», diu Steiner— ja fa temps que afirma que *l'acte de l'observació altera la configuració objectiva d'allò que és observat*. Mentre que la física clàssica interroga la realitat com si fos una cosa exterior i objectiva (les seves respostes i explicacions són deterministes), la física quàntica entén la realitat com un continu del qual la nostra consciència no està separada. Tan bon punt ens posem a observar la realitat (subatòmica), comencem a modificar-la. ¿Podem estendre aquest principi —a dreta llei aplicable a les partícules elementals— fins a un nivell de percepció no mediata (és a dir, sense la mediació d'un microscopi)? Si la consciència de l'observador interfereix en el comportament de les partícules bàsiques (reaccionen a l'observació), ¿ho fa també la realitat considerada a una escala macroscòpica? Deleuze ens advertia que no és gens fàcil percebre les coses pel mig (i no de dalt a baix o al revés): «Intenteu-ho i veureu com canvia tot».

Vet aquí, doncs —i finalment tornem al teatre!—, per què els autors dramàtics contemporanis contemplen perplexos el món que els ha tocat de viure. Al seu voltant, la societat s'organitza condicionada per la inseguretats (econòmica, física, política, existencial), la competitivitat i la insolidaritat, i això genera por i violència. Creixen la incertesa i l'escepticisme quan es parla del futur. Hi ha un sentiment general de frustració (Judt, 2010: 17). S'ha corromput «la confiança i la interdependència sobre la qual reposen les societats civils» (21). I aleshores, en què creure? Què fer?... La realitat *no és* fins que no se la mira, però no sembla fàcil trobar un punt de vista nítid ni fiable des d'on enfocar-la.

A l'hora d'expressar dialècticament la seva visió desconcertada del món (i el seu desig de dominar-la), a l'hora d'evidenciar la seva enyorança de la història (i el seu desig irrenunciable de

recomposició), l'autor intempestiu no s'hauria de preguntar —ni s'hauria d'inquietar— sobre la *veritat* prèvia d'aquest món decebedor. La realitat és un producte del discurs, ho té clar. Aleshores, fora més pertinent que es plantegés *la seva posició* com a subjecte destinat a donar entitat a aquest objecte.

La pulsio intempestiva troba molts esculls al seu camí. Per tot impera un punt de vista centralitzat, global i dirigit. No parlo de la vella tradició de valors absoluts (vigent fins no fa gaires dècades), sinó d'un poder i d'una cultura que, al mateix temps que justifiquen la seva permeabilitat en un relativisme extrem, també es manifesten de manera inquietantment uniforme. Aprofundir en la indeterminació bàsica del real és l'únic que pot donar a l'art en general —i al drama intempestiu en particular— la seva oportunitat de sobreviure, la seva conformació i el seu sentit contemporanis.

La investigació formal sobre *la perspectiva* en el DC és, doncs, filla d'una època: cal trobar una dialèctica adequada entre els *continguts* —els fets, les idees, els debats— del nostre present i una *forma* que els expressi, que els tradueixi, que els condensi. Com que els continguts estan marcats per la perplexitat, la resistència a la uniformitat o el dubte, la forma del nou drama s'hauria d'articular en la fragmentació i en l'heterogeneïtat, i també en la construcció d'un punt de vista plural.

Així doncs, el drama intempestiu prova de transmetre la realitat mitjançant noves focalitzacions, procura anul·lar la rotunditat dels titulars, qüestiona hàbits i valors admesos i confronta el públic amb percepcions i participacions inèdites. D'aquesta manera, els seus autors aconsegueixen formular —formalitzar— inquietuds, dilemes i contradiccions (i al mateix temps que els expressen, també els exorcitzen). Res de didactisme.

Val la pena repetir-ho: les produccions dels dramaturgs contemporanis esdevenen símptoma d'un estat de desorientació i al mateix temps un intent —probablement abocat al fracàs— de curació o de purificació. La fragmentació, inherent en

bona mesura a les textures del *seu* drama, indueix a la ruptura i a la diversitat, a la possibilitat d'explorar pistes paral·leles o antitètiques, però, sobretot, a la multiplicació dels punts de vista. Hi ajuda, per descomptat, l'entronització d'un subjecte èpic, que sovint facilita la disposició de la faula —més o menys restituïble— en un segon nivell (tot filtrant-la per una —o més d'una— consciència medidora), i també la disgregació polifònica del subjecte dramàtic en un calidoscopi de veus i presències...

No m'hi estendré. Totes les formalitzacions, procediments, recursos compositius, estratègies i estructures que es deriven d'aquestes idees —procediments centrats sobretot en un treball de *perspectiva*— seran l'objecte d'un segon volum d'aquest *Drama intempestiu* (en procés de redacció). Per anar fent boca, però, en la segona part del llibre que teniu a les mans («Concrecions»), alhora que assaigo una lectura sumària del que ha estat el DC dels últims anys, avanço ja algunes idees.

IV. Crisi de la història?

La paradoxa dels «germans de barco»

Ara fa uns anys, en un sopar en què Juan Mayorga compartia taula amb un parell de jueus argentins d'avançada edat, es va produir un debat encès sobre la caducitat de les històries. No calia explicar-ne més, d'històries —opinaven els ancians—: totes havien estat contades. «Fins i tot —recorda el dramaturg— van amanir els seus arguments amb al·lusions a assagistes francesos que han reflexionat sobre això i que sostenen una tesi segons la qual seríem al final d'un camí en això com en tantes altres coses» (2010). Al moment de les postres, però, els dos homes van descobrir que eren descendents de jueus ucraïnesos nascuts al mateix vaixell durant l'emigració americana de les seves famílies. Ves per on, eren «germans de barco»! I aleshores van començar a explicar «històries formidables, que van interessar tothom».

«Crec que no hi ha res més interessant que una bona història —exclama l'autor—. No hi ha res més fascinant que el fet que un ésser humà desitgi alguna cosa i que ens comencem a preguntar si ho aconseguirà o no, i quines estratègies desenvoluparà per aconseguir el seu desig.» Si l'objectiu d'un espectacle teatral és «construir una experiència poètica per a l'espectador», llavors és evident que «l'instrument òptim per aconseguir-ho és precisament contar una bona història». És el que Mayorga fa a les seves obres: tant si parteix d'una «imatge,

d'un personatge, d'una experiència personal [o] d'un tema», sempre intenta «construir una història».

La contundència de les declaracions fa rumiar. Qui conegui el conjunt de la dramaturgia de Mayorga estarà d'acord a valorar-la com a mostra d'una dramaturgia *intempestiva* (la relació forma/contingut que proposa, i el lligam entre aquesta relació i una determinada representació del món, defugen la convenció i trenquen amb les certeses i amb les identificacions adquirides). De la qual cosa es dedueix que la intempestivitat del DC és perfectament compatible amb el fet d'explicar històries... ¿Però no havíem quedat que són la disposició i la concepció històriques allò que vehicula (amb consciència o no d'estar-ho fent) normes, hàbits, valors i prejudicis (és a dir, tot allò que se suposa que cal posar en quarantena o sacsejar)?

Aparentment, tot impel·leix el drama intempestiu a qüestionar els principis —abans indiscutibles— de la representació *històrica*. Fent-ho així —deia en la introducció d'aquest assaig—, es posa «en crisi una determinada aproximació interpretativa al real» i s'indueix l'espectador a reflexionar «sobre el caràcter artificial i relatiu de la construcció de la realitat» (Carnevali, 2017: 25). Tal com han afirmat alguns dels assagistes postmoderns a què feien referència els jueus de l'anècdota, la composició artística fonamentada en la història ha deixat de tenir sentit. Perquè si la dramaturgia ha de proposar una relació dialèctica entre la comprensió i la representació del món, i el món ja no és percebut o llegit com a història, llavors el nou drama, tant sí com no, ha de deixar de buscar-hi fonament i estructura. Però aleshores, ¿com s'ho fa Mayorga per explicar històries sense perdre la seva agambeniana adscripció a la contemporaneïtat?

Anem a pams.

Què entenem per història? Quina relació establím entre la comprensió narrativa de la Història (de la humanitat) i la vigència de la història (o faula) en el nou drama?

El filòsof hongarès László Földényi (2006 [2003]) explica una bella faula, mig basada en fets reals, segons la qual Dostoievski va plorar després de llegir Hegel a Sibèria. Dostoievski va ser deportat a Semipalatinsk, al sud de Sibèria, l'any 1854. Allí va tenir la sort de conèixer un procurador, un tal Wrangel, que li alleujava el desesper de l'exili tot proporcionant-li llibres en llengua alemanya que llegien plegats; entre aquestes lectures, hi havia obres de Hegel. No és cap bestiesa imaginar que, en el seu exili forçat, Dostoievski llegís les *Lliçons sobre la filosofia de la història*, que havia aparegut uns quants anys abans; i tampoc que la lectura d'aquesta obra l'hagués entristit profundament.

Hegel ens assegura que la raó comprèn i reordena els esdeveniments en un sentit diguem-ne aristotèlic: crea la Història. Tot allò que escapa a la raó, a la lògica, no pot formar part de la Història. Tots els elements incontrolables de la vida humana —els instints, les angoixes o els desigs inexplicables— queden exclosos de l'esdevenir i del relat de la Història.

[Hegel] Es va veure obligat —argumenta Földényi— a afer-
rar-se al salvavides de la raó a causa de repressions, de tem-
ors supersticiosos i fins i tot de la més irracional de les
pors: com si tingués por de ser arrossegat per alguna cosa.
Per sistematitzar (és a dir, per posar sota control) allò que
envoltava la seva vida o, més aviat, s'avançava a ella, va in-
ventar una història per posar-la com una retícula sobre
la riquesa de la vida. [...] La veritable tasca de la història
inventada, construïda, no consisteix a proporcionar una
imatge *objectiva* de l'existència, sinó a protegir el seu engi-
nyer i constructor per tal que no s'enfonsi en allò que és in-
organitzable i implanificable, és a dir, en allò que no obeeix
a la ment i a l'enteniment. (15-16)

Hegel, doncs, defensa una concepció racional —i europea—
que, al mateix temps que desenvolupa la idea moderna d'evolució,

progrés i emancipació de la humanitat, tem tot allò que no pot explicar. I com que ho tem, ho bandeja. I estableix fronteres.

N'hi ha força, d'elements incontrolables, a prop nostre: en l'esperit dels homes i al subsol dels costums apresos i de les supersticions. Però també n'hi ha que són ben lluny. Lluny físicament. És a dir, en l'espai: a la *terra ignota* dels vells planisferis, o als infinits planetes d'un univers sense fons. Més encara: tal com Roger Bartra afirma, amb una certa ironia, avui dia la dimensió històrica de la «civilització occidental democràtica avançada» també s'enfronta a la terra desconeguda d'un «ampli imperi maligne d'alteritats [“otredades”] amenaçadores, primitives i fanàtiques» (2013 [2007]: 15). En definitiva, la frontera pot ser tan abstracta com real. Pel que fa a Hegel, Sibèria o l'Àfrica —esmentades literalment al seu text— no formen part de la Història.

Vet aquí un punt de vista que devia sorprendre l'autor de *Crim i càstig*. No és difícil imaginar el seu desconcert, potser el seu desesper: Dostoievski devia plorar —imagina el filòsof hongarès— tot adonant-se que, més que no pas la separació del seu món i dels seus afectes, el més important era que havia quedat exclòs de la Història per la qual havia patit persecució. En comptes d'aportar-li consol, la filosofia de Hegel li revelava l'autèntica dimensió del seu desterrament.

I tanmateix, el més probable és que avui Dostoievski no hagués plorat (o ho hagués fet per motius ben prosaics i tangibles). Més aviat al contrari: hauria agraït que la seva posició marginal, fronterera, li proporcionés una certa distància per contemplar el corrent desfermat d'una vida, en teoria històrica, però decididament uniforme i alienadora.

En conseqüència, si el drama intempestiu defuig la llum confortable dels grans reflectors (una llum que creix i ens enlluerna i que, al capdavant, fonamenta la seva claror en la «retícula» protectora de la vella raó hegeliana i de la ciència newtoniana); si cerca aquesta posició fronterera (o siberiana); si s'articula en una

estètica del dubte, de la incertesa i de la inconfortabilitat, aleshores —repeteix— és que la Història ja no pot ser l'estructura a enyorar (o a reivindicar), sinó l'estructura a desemmascarar.

Ben mirat, encara que, a nivell global, polítics i economistes no pensin el mateix, hi ha pocs filòsofs, científics, humanistes i artistes contemporanis que continuïn creient i defensant la idea moderna de progrés i d'emancipació de la humanitat. Una idea desconeguda abans del segle XVII, que evoluciona fins a esdevenir opinió estesa entre «els *hommes de lettres* del segle XVIII» i que es va convertir en «un dogma quasi universalment acceptat durant el segle XIX». Un dogma capaç d'unir sota un mateix paraigua liberalisme, socialisme i comunisme (Arendt, 2005 [1969]: 39-40). Aleshores, si resulta que la visió del món, de la Història i de l'existència humana ha canviat per a la majoria, si ja no es creu en causalitats, en principis i finals, en períodes tancats i coherents de vida dotats d'una lògica transcendent o moral, en punts crucials de reconeixement i desenllaç, quin sentit té continuar contant històries per representar el món? ¿Es pot desemmascarar la història i usar-la, amb tots els ets i uts, al mateix temps? La defensa *històrica* de l'autor de *Himmelweg* encara ens desconcerta.

L'espai, l'última frontera

La dimensió *espacial* de la frontera hegeliana entre Història i Caos —motiu del suposat plor de Dostoievski a Sibèria— sobreviu fins a l'inici de la postmodernitat. Entre les dificultats de la recessió i l'horror de les guerres mundials, fins ben bé als anys cinquanta de l'últim segle l'home somiava encara en la possible existència de mons perillosos i enigmàtics a l'altra banda de la Història: la fascinació del misteri de la *terra ignota* continuava vigent.

Amb els anys, parlar, posem per cas, de l'Àfrica com del país de la infantesa i dels somnis va esdevenir un tòpic. «El continent negre» suposava el clos de l'horror hegel·lià, però paradoxalment també la possibilitat de l'aventura. Alhora que produïa malsons, tenia la capacitat de seduir (o de temptar): la seva simple *possibilitat* ja permetia albirar una realitat fantàstica més enllà dels contextos quotidians i més propers. Per contrast, l'existència de l'Àfrica —és a dir, de l'Altre—, reafirmava Occident en les seves seguretats i valors.

Més lluny de les fronteres de la Història, a l'Àfrica s'estenia el mapa d'un *nou món* poblat per monstres temibles i riqueses infinites. La por no va tenallar governs i empreses colonials —ho sabem del cert—, però sí l'esperit de les dones i els homes moderns quan gosaven pensar en allò que s'ocultava a l'altre costat de la *frontera*. I a desgrat d'això, la fantasia ambivalent del risc, l'anhel de meravella o simplement l'ambició o la necessitat de subsistència van permetre l'acceptació del perill i la pervivència d'una esperança: alliberar-se de la misèria..., o tan sols travessar el mar i viure una vida plena.

El 1912, Arthur Conan Doyle —el creador de Sherlock Holmes— va escriure *El món perdut*. L'autor imaginava un altiplà inexpugnable a la selva amazònica on convivia homínids, dinosaures i tribus prehistòriques. Edgar Rice Burroughs va redactar les novel·les de *Tarzan* durant la segona dècada del segle. Uns anys més tard, els films de Johnny Weissmüller van contribuir a popularitzar un personatge ambivalent: d'una banda, l'extrem de la civilització (un lord); de l'altra, l'extrem de l'animalitat (una bèstia salvatge). Totes dues facetes confluien en un curiós —i previsible— sentiment de superioritat innata. *Tarzan regnava* al cor d'una selva que mai abans no havia trepitjat l'home blanc modern: hi sobrevivien civilitzacions d'atlants, de templers o de societats primitives que convivia amb enormes triceratops de fantasia. Als mateixos anys trenta, James Hilton descrivia, en la seva novel·la *Horitzons perduts* (interpretada al cinema per

Ronald Colman), un paradís introbable a les altes muntanyes de l'Himàlaia, Xangri-la. Un món on sempre era primavera, tothom era feliç i la gent vivia anys i panys i centúries. L'any 1949, tot just acabada la gran contesa mundial, el belga Hergé encara s'atrevia a imaginar, més enllà dels deserts i de les selves, al capdamunt dels Andes, una antiga civilització d'inques amagada del món (les ruïnes del Machu-Picchu havien estat descobertes el 1911).

Fins al dia d'avui, sempre hi ha hagut ficcions que insisteixen en aquests temes i aquesta perspectiva diguem-ne, per entendre'ns, *decimonònica*. La veritat, però, és que, durant la Guerra Freda i els anys de la postmodernitat, les coses canvien. L'enxiquiment del planeta (la definitiva manca d'espais a explorar, la facilitat del transport —i, per consegüent, del viatge—, la progressiva sobresaturació informativa i l'aparició, més tard, dels vols *low cost* i la facilitat de desplaçaments virtuals a través de la xarxa), potser la consciència que ja no queda res al món que ens pugui salvar, han posat en crisi els vells imaginaris. Com diria la victorhuguesa Fantine a *Els miserables*, la *certesa* del món ha desterrat la vida dels somnis: «*life has killed the dream I dreamed*». La frontera entre la Història i el Caos s'ha fos.

I quan no ho ha fet, s'ha traslladat a una altra banda. Val la pena citar les paraules del capità Kirk, protagonista de l'epopeia galàctica *Star Trek*: «L'espai, l'última frontera. Aquests són els viatges de la nau estel·lar *Enterprise*, dedicada a l'exploració de mons desconeguts, al descobriment de noves vides i noves civilitzacions, fins a arribar al lloc on mai ningú no ha pogut arribar». Llàstima que només expressin un ideal... A anys llum de la visió hegeliana de la *terra ignota*, avui l'espai exterior ja no és aquell indret desconegut obert a l'horror o a la possibilitat d'enriquiment, o de coneixement (l'ideal de Kirk), aquell lloc farcit de perills o d'aventures. D'experiències. Ja no és el lloc de l'Altre. En un moment de profunda desorientació, l'espai exterior tampoc no permet cap reafirmació o confirmació antropològica del nostre lloc. És només l'encarnació d'un desig de salvació.

Avui, quan no fugim a les estrelles, el sentit d'un hipotètic viatge a l'altre costat de la frontera s'ha invertit. Com diria Zygmunt Bauman en el que ha estat el seu penúltim llibre, hi ha *Desconeguts a la porta de casa* (2016). Els habitants dels territoris sense Història, o —si em permeteu expressions més apassionades—, els habitants del cul del món, o del pou de brutícia del món, o de la mamella espremuda una vegada i una altra pels propietaris de la Raó, piquen a la nostra porta i salten els murs bastits a les nostres fronteres. El món s'ha fet petit, les torres —que no els murs— que salvaguardaven la Història s'han desfet.

Però no només truquen les persones. Ja ho he comentat més amunt: els esdeveniments d'arreu del planeta se succeeixen de pressa i irrompen constantment a les mil pantalles de la nostra vida quotidiana; tant se val si són propers o llunyans, ens costa identificar-los, separar la seva definició, la seva difusió i les seves conseqüències. Van tan de pressa, que ja no ens en podem distanciar per endreçar-los, avaluar-los i comprendre'ls. Per situar-los en la Història. No és estrany, doncs, que els individus contemporanis estiguem desorientats. Ens costa articular un *logos* que ens expliqui, que ens defineixi, que ens situï, que ens retorni a la seguretat d'una Història i d'una identitat ben definides. Ves a saber si faríem bé de plorar, però en un sentit contrari al de Dostoievski: ell quedava al marge, nosaltres quedem dins. A diferència d'ell, a nosaltres ningú no ens obliga a desplaçar-nos lluny de casa (per ara). Com ell, tanmateix, enyorem el fet de ser participants del *relat*.

Història i trama

Abans de prosseguir, cal obrir un breu parèntesi per fixar un parell d'acords terminològics i conceptuals que han de permetre que ens entenguem al llarg d'aquest capítol.

No farem distinció entre *història* i *faula*. Partirem de la vella oposició formulada pels formalistes russos entre *faula* i *trama*:¹⁵ Boris Tomaixevski deia que la primera era el conjunt dels esdeveniments en «les seves recíproques relacions internes», «un conjunt de motius en la seva successió cronològica i de causa a efecte», mentre que la segona era la distribució, «l'estructuració literària dels esdeveniments», «el conjunt dels mateixos motius en la successió en què apareixen en l'obra» (1985 [1925]: 14-19). Entendrem, doncs, com Umberto Eco, que la *faula* «és l'esquema fonamental de la narració, la lògica de les accions i la sintaxi dels personatges, el curs dels esdeveniments ordenat temporalment». I que la *trama*, per contra, és aquesta «història tal com de fet es narra, tal com apareix en la superfície, amb les seves dislocacions temporals, els seus salts cap endavant i enrere [...], descripcions, digressions, reflexions parentètiques» (1999 [1979]: 145-146). Per tant, quan usem el terme *història* com a sinònim de *faula*, estem designant la unió coherent i endreçada de les accions que constitueixen l'obra.

Aquesta ha estat tradicionalment la feina del dramaturg: unir i endreçar. En primer lloc, inventar esdeveniments relacionats i d'una certa extensió. La qual cosa significa aconseguir que l'objecte sigui copsat —i també comprès i recordat—, en la seva totalitat, en un sol acte perceptiu, tal com succeeix en la tragèdia (no, en canvi, en l'èpica). Per aconseguir-ho, caldrà que aquest objecte sigui complet i coherent. O el que és el mateix: que impliqui un desenvolupament «de la causa en efecte i la realització de l'efecte a partir de la causa» (Carnevali, 2017: 35),¹⁶ o que contempli un moviment que menii des d'un principi a un

15. Tal com fa, per exemple, Sarrazac, 2011 [2004]. Tot i que una mala traducció en la versió mexicana del llibre de referència col·loca «tema» al lloc de «trama».

16. A propòsit de les definicions d'aquest apartat, vegeu una bona síntesi en aquest autor, p. 27-43.

final (passant per un nus central) i es concateni de manera versemblant i necessària (sense cadascuna de les parts, la història no podria subsistir). Finalment, si tenim en compte que segons Aristòtil *l'especificitat* de la tragèdia (del drama) respecte de l'èpica no rau ni en *l'objecte* ni els *mitjans*, sinó en la *manera* (*representar* per comptes de *narrar*), s'entén que la faula haurà de ser transmesa tot adquirint *corporeïtat*, mitjançant una representació real o, com ens recorda José Sanchis (2002: 237-238), virtual.

No oblidem, però, que, entre l'articulació històrica i la materialització escènica, la faula es vehicula a través d'un dispositiu formal —estructural i discursiu— que constitueix el guió de l'espectacle. En relació amb la història, aquest dispositiu —aquesta *trama*— tria què mostrar i com fer-ho, on començar i on acabar, què dir i què no dir.

Al drama clàssic o absolut, la trama mai no renuncia a —o mai no s'aparta de— la composició lògica i fixa (l'estructura per defecte) que li proporciona l'essència mateixa de la faula:

Per a la tendència predominant en la història del teatre occidental, l'acció dramàtica s'identifica amb el dispositiu específic que cada text estableix per narrar una història. O dit d'una altra manera: el discurs dramàtic [trama] s'articula al voltant de la faula, supeditant-se a ella en major o menor grau i disposant —segons les pautes de l'època, del gènere i de la idiosincràsia de l'autor— l'arc dels personatges, l'organització temporal, els paràmetres espacials, les modalitats d'intercanvi verbal, els codis no verbals i el grau de figurativitat o versemblança. (Sanchis, 2005: 7-8)

Així doncs, tant els esdeveniments de la història com els que pauten la forma dramàtica mantenen vincles de causalitat entre ells, estan ordenats cronològicament i articulen una acció única centrada per un subjecte. D'una falta o accident inicial (principi)

se segueix un conflicte, que es desenvolupa en un seguit de peripecies (nus) i que culmina en un desenllaç. A l'*Estètica* de Hegel, la unitat i la lògica de la faula i de la trama es reforcen més encara: és important que l'acció tendeixi cap a un objectiu determinat i que el conflicte menii, al moment de la catàstrofe, cap a un apaivagament final.

Ara ja podem tancar el parèntesi i tornar al punt en què ho havíem deixat.

Forma dramàtica i representació del món

Concebuda tal com l'acabem d'explicar, la faula aristotèlico-hegeliana, alhora que condiona un patró formal —i, de retruc, un «model de representació», que diria Bernard Dort— força estable, també estableix un model de comprensió de la realitat i de la vida. Carnevali, que precisament investiga aquesta qüestió en el seu impecable i estimulante assaig, parla d'«homologia estructural entre la forma dramàtica i la nostra imatge del món». El principi de «coherència de la *faula* s'estableix sobre els mateixos principis que guien la interpretació de la realitat; i la interpretació de la realitat està determinada pels mateixos principis que guien la interpretació de la *faula*» (82). O afegint-hi un nou matís: la «coherència lògica de la *faula* pressuposa en efecte una determinada visió del món al seu torn coherent i lògica, i és precisament aquesta concepció la que, en certa producció dramàtica contemporània, passa per una crisi» (14).

Aquesta visió del món arrela en temps molt anteriors a Aristòtil, en les construccions arquetípiques del mite, i s'estén fins al dia d'avui en l'instint compositiu que ens ajuda a endreçar la memòria. Sobretot quan ens impulsa el propòsit de construir relats destinats a dotar-nos de sentit —d'identitat potser— com a individus i com a col·lectivitat. Les estructures lineals de la

història, doncs, assumides per una concepció judeocristiana de l'univers (no en va la Bíblia ens mena *progressivament* des d'un principi —*Gènesi*— a un desenllaç —*Apocalipsi*—), han dominat el pensament, el teatre i la literatura occidentals des de l'inici de l'edat mitjana i fins al present de la nostra era.

No obstant això, la idea històrica sempre s'ha confrontat i ha conviscut amb una pulsio de signe contrari, de tradició clàssica (grega) a Europa, però també localitzable en altres cultures antigues, com ara a la majoria de les precolombines. Aquest impuls considera la realitat no tant com a història —amb un temps històric, lineal— sinó com a *cosmos* —amb un ordre de temps etern, cíclic—: la percepció d'una infinitud activa hi substitueix la sensació d'una concatenació de períodes coherents i tancats. Les aventures dels déus de l'Olimp defugen d'ubicar-se en una cronologia clara: es produeixen en el garbuix d'una temporalitat immutable, indefinida, magmàtica, simultània... Tot és. Tot retorna. Nietzsche cita Heràclit i la seva obsessió pel joc del «gran nen del món»: «Zeus i la seva broma eterna de destruir i crear el món» (2008 [1882]: 34-35). O com ho expressaria en l'actualitat el flamant autor de la teoria del multivers: tot tornarà a succeir «infinitat de vegades, igual i amb variacions», es podran «cometre els mateixos errors infinitat de vegades, i corregir-los altres tantes» (Vilenkin, 2008). O encara en mots d'un ídol taumaturg del còmic postmodern, el Dr. Manhattan —superheroi gairebé divinitzat a la monumental *Watchmen* d'Alan Moore—: «Res no té un final, res no acaba mai». Els cicles naturals de la vida —l'etern viatge de retorn de la bella Persèfone cada primavera— confirmen aquesta opció.

Projectar històries en aquest magma —cosa que ja succeeix en l'apropiació narrativa dels mateixos mites— suposa una violència hermenèutica de l'home contra el món, un desig il·legítim de coherència, de sentit, d'estructura.

Des d'aquesta perspectiva, els *principis* i els *finals* neixen sempre d'una *necessitat*. Són arbitraris, una construcció: forcen

períodes humans dins d'un univers que és etern, no consecutiu. Jean Baudrillard parla de la història com d'un immens model de simulació (1993 [1992]: 18), no tant perquè no *és* (no existeix) si no és en la mesura que se la relata, com pel fet de definir una temporalitat fictícia «que és alhora el [temps] de la fi i el del suspens il·limitat de la fi. L'únic temps en què una història es pot inscriure, és a dir, una successió de fets no absurds, i que s'engendren per causa i efecte». Aquest temps —rebla el filòsof— és completament diferent del de «les societats rituals, en el qual totes les coses ja estan acabades des de l'origen, i en el qual la cerimònia traça de nou la perfecció d'aquest esdeveniment original».

Amb tot i «aquesta pulsio de signe contrari», sembla que no podem esquivar la pruija *històrica* d'una narrativa, d'una interpretació. És la contradicció dels jueus de Mayorga: som conscients del miratge de la Història, sí, però no sabem renunciar a donar coherència i estructura a la realitat partint de la nostra subjectivitat. A fer-ne un relat. ¿Es tracta d'un impuls consubstancial a la condició humana? De debò és inevitable? Hem de lluitar o no hem de lluitar contra aquest impuls? ¿Hem de prescindir o no hem de prescindir de la història per comunicar-nos, per entendre'ns, per ser?

Quan la història fa crisi

Ja fa temps que se'ns diu que la idea d'Història ha fet crisi. Els «assagistes francesos» ho han repetit a bastament, esclar; però no són els únics ni els primers. Tot va començar a trontollar en el tomb del segle XIX al XX. Els factors són múltiples: la teoria de la relativitat i la teoria del caos, les idees nietzscheanes de «l'etern retorn» o de «la mort de Déu» (que rau en la possibilitat —diu el filòsof— que «el més intens instant de la perfecció del món desaparegui com una fugaç resplendor sense posteritat

i sense hereus», sense causa ni conseqüència —2008 [1882]: 30—), un laïcisme social creixent, l'evidència de les grans guerres (que van posar en entredit el progrés moral de la humanitat), una nova percepció del temps (arran també dels avenços científics) o, més endavant, la crisi dels *grans relats* (Lyotard), que proporcionaven sistemes d'interpretació lògica i projectiva per a l'evolució del conjunt de la humanitat. Tot plegat ha fet gresol al llarg dels anys i ha posat en qüestió la concepció judeocristiana del món tot negant que hi hagi una evolució possible cap a la perfectibilitat... Si la gràcia de la visió apocalíptica del món és que les coses no es repeteixen, aleshores no és pas insensat pensar que «la idea del gran progrés és un enlluernament, com també la del coneixement final de la veritat», o que «en el coneixement científic res no hi ha de bo ni desitjable, i que la humanitat que s'encaparra per atenyè'l corre cap a una trampa» (Wittgenstein, 2013 [1977]: 110). Lúcida també, Hannah Arendt assegura que, en realitat, el progrés és «el més seriós i complex article ofert en la tómbola de supersticions de la nostra època» (2005 [1969]: 45).

No és estrany que, perduda en el batibull d'una era d'incerteses i intoleràncies, desorientada, la humanitat no deixi de preguntar-se quin sentit té tot plegat: ¿I si la vida només fos «una història que ve a contar un beneit / inflada de soroll i ferotgia, / que al capdavall no significa res!?!».¹⁷

M'agrada especialment la manera com el crític Isaiah Berlin, passada la Segona Guerra Mundial, resumeix la qüestió. Fins ben entrat el segle XIX —escriu—, el pensament occidental estava convençut que una reorganització racional de la societat posaria fi «a la confusió espiritual i intel·lectual, al regne de prejudici i superstició, a l'obediència cega a dogmes no examinats i a les estupideses i crueltats dels règims opressius que aquesta

17. *Macbeth*, acte IV, escena V; traducció de Josep M. de Sagarra.

obscuritat intel·lectual alimenta i proporciona» (17). Vet aquí la *cuirassa* de Hegel —tal com la imagina Földényi— convertida en arma per a la lluita. De fet, és cert que Hegel, o el mateix Marx, propugnen la necessitat d'un «desenvolupament històric», d'una mutació contínua (Marx pren de Hegel la idea que cada societat, com qualsevol organisme viu, alberga en el seu si la llavor de les que l'han de succeir). O dit d'una altra manera: defensen que la història és un drama en diversos actes que avança a través d'una infinitat de conflictes dialèctics (tant en el reialme de les idees com en el de la realitat). De primer, aquests conflictes adopten un aspecte inclement (conflagracions bèl·liques, lluites de classe, revolucions o xocs de cultura); més endavant, però, després de múltiples recaigudes i retorns a la barbàrie, han de desaparèixer per permetre que *el drama* assoleixi un final feliç: la raó triomfarà, els homes ja no hauran de ser «víctimes de la natura o de les societats humanes, en gran part irracionals», i per fi començarà «la cooperació universal harmònica, la veritable història». Però si no és així —s'interroga Berlin—, si tot això no és cert, si no succeeix d'aquesta manera, tindrien cap sentit les idees de progrés, d'història? ¿No hi hauria «cap moviment, per tortuós que sigui, de la ignorància al coneixement, del pensament mític i les fantasies infantils a la percepció de la realitat cara a cara, al coneixement dels objectius i els valors veritables així com a les veritats de fet?». I altre cop, entre línies, la inevitable cita macbethiana: «¿Pot ser que la història sigui una simple successió d'esdeveniments sense objectiu causats per una barreja de factors materials i el joc d'una selecció aleatòria, una història de pur soroll i fúria que no significa res?» (2000 [1965]: 19).

En la seva *Tesis sobre la filosofia de la història*, l'any 1940, Walter Benjamin estableix un punt de vista que més tard heretaran els teòrics de la recepció (i que s'assumirà fins a dia d'avui de manera més o menys generalitzada): la composició dels fets de la Història és atzarosa i el seu sentit és arbitrari (en realitat, el «progrés» és una gran «tempesta», declara també ben

shakespearianament l'autor). La veritat històrica és una construcció. Cada individu, cada generació, recupera i interpreta el passat, atribueix sentits inèdits a períodes i esdeveniments concrets. El passat, doncs, és dinàmic. «Articular històricament el passat no significa conèixer-lo *tal com veritablement ha estat*. Significa ensenyorir-se d'un record tal com fulgura en l'instant d'un perill» (2007 [1940]: 16). O en mots de Jordi Castellanos, «el passat el construïm des de l'actualitat» i, per tant, «el concepte i el tractament que li podem donar no és independent de les funcions actuals que volem atorgar-li» (2013 [1992]: 44). En definitiva: llegim el passat segons la *necessitat* que imposa el moment. Si el present té el poder de reactualitzar constantment el passat —argumenta també Carnevali—, «el present ja no es posicionarà, respecte al passat, com la seva conseqüència, sinó més aviat com la seva re-actualització, com la seva veritable realització» (132). «La història no es construeix com una acumulació de passats, sinó com una successió de presents des dels quals es projecten aquests passats» (Cornago, 2014: 14).¹⁸

En un altre sentit, Jean Baudrillard assegura que en l'actualitat els esdeveniments —de fet, «cada conjunt, cultural, incidental»— es fragmenten, adquireixen autonomia i s'allunyen d'una línia de causalitat o pertinença. Només així es poden projectar veloçment cap al buit, com si fossin partícules, i allí esclatar fugaçment. I desaparèixer. L'autor associa la rapidesa amb què ens arriba i es transforma la informació i la devaluació d'aquests esdeveniments. Si la història és una «cristal·lització significativa dels esdeveniments» (10), la depreciació dels uns comporta lògicament una pèrdua de valor de l'altra.

18. De resultes de tot això —apunta Cornago en un altre lloc (2015: 133), també rellegant Benjamin (2007 [1933])—, «la pèrdua de credibilitat del passat limita la possibilitat de l'experiència al present immediat. [...] L'experiència deixa de ser alguna cosa comunicable; ha de ser viscuda per un mateix, un subjecte que acabarà convertit en consumidor d'experiències».

L'acceleració —afavorida per la tecnologia, els mitjans de comunicació de masses, els intercanvis econòmics globals o les noves pautes de relació política, afectiva o sexual— ens ha fet sortir de «l'esfera referencial del real i de la història» (9). L'augment de velocitat comporta una multiplicació de successos no sempre previstos per economistes, historiadors o sociòlegs. Cada cop reduïm més —o anul·lem directament— la distància entre els fets (i la causa dels fets), la seva difusió i la seva conseqüència: ens arriben les notícies gairebé de manera simultània al succés, i les mateixes notícies —els mateixos fets— perden notorietat en un tres i no res.

Val la pena recuperar unes declaracions de la directora de fotografia i art a *The New York Times Magazine*, que l'any 2012 es queixava d'aquesta *proximitat* i d'aquesta *saturació*: temps enrere —deia—, «quan la polseguera de l'actualitat s'assentava, podíem començar a discernir la història»; ara, en canvi, «el cicle de les notícies és tan curt, frenètic i espasmòdic —una cascada d'imatges vomitades cada segon als webs— que al *Times* tenim por de quedar-nos sense aquestes icones [esdeveniments i imatges de referència] que acrediten l'excel·lència en la nostra feina» (Ryan, 2012). Tot perd relleu, doncs. Tot s'anivella. I aleshores, «la indiferència i l'esglai», que diria també Baudrillard, duen les conseqüències de la velocitat a l'extrem de la lentitud. La història implosiona: «els seus efectes s'acceleren, però el seu sentit es torna més lent, inexorablement» (14).

Tot plegat —la superabundància d'esdeveniments, la velocitat de la seva transmissió, el seu caràcter efímer, la condemna a la intranscendència (o indiferència)— fa que perdem *l'espai de temps* necessari, la distància, la perspectiva indispensable, per construir el relat de la història.

És potser en aquesta impotència —més que no pas en l'esfondrament d'una idea de progrés— que s'hauria de definir la crisi: cal fer conviure aquest desig tan humà de teatralitzar la vida i de trobar-li un sentit —cosa que únicament respon a la nostra

subjectivitat— amb la formalització de la dificultat o impossibilitat de fer-ho. *El problema no és que el món no tingui sentit, és que experimentem constantment la necessitat de donar-li'n un. I ens costa.*

Aristòtil parla de l'estàtua de Mitis, que cau inesperadament damunt del seu assassí (de Mitis, no de l'estàtua). A la vida això no significa res, com a molt que les pluges han desfet la pedra que fonamenta el monument. Al drama, d'això se'n diu justícia poètica. Però resulta que la lògica del drama ha fet crisi... Què en fem, d'això, al drama intempestiu? I si fos possible no haver de renunciar a percebre la possibilitat d'aquesta justícia —d'aquest no atzar?—. I si no haguéssim de renunciar a la consciència de la construcció històrica?

Hi hauria un preu a pagar, això sí. Es tractaria de violentar la història sense renunciar-hi, dificultar la confirmació o certesa del fet luctuós (la mort de l'assassí), qüestionar la seva causalitat moral, reposicionar aquest fet en l'estructura en contra de la lògica i la cronologia de la faula, fragmentar-lo, pivotar cap a una focalització interna o cap a un joc de perspectives, fer desaparèixer el desenllaç, etc. La llista, no cal dir-ho, és incompleta. Ofereix tan sols una petita mostra d'allò en què acabarà consistint la traducció formal de la crisi de la història en el drama intempestiu. Però sense perdre mai la perspectiva que el procés de recepció continuarà partint de l'enyorança i la recerca d'una lògica històrica. Ja tenim el quid de la qüestió.

Un problema d'emancipació

Földényi es fixa en el temor i el desig de protecció que conté la definició *històrica* de Hegel. Berlin, per contra, parla de lluita, triomf i emancipació. El drama intempestiu rebutja, sisplau per força, la *cuirassa* o la *closca* hegeliana definida pel filòsof

hongarès. En canvi, la seva posició no resulta tan discordant quan parlem del propòsit emancipador recollit pel crític letó (o britànic, de fet).

El dubte sobre l'estabilitat del passat i la consistència del present, l'actitud vital provocativa o catastròfica, l'assumpció d'una perplexitat essencial, l'escepticisme sobre l'avenir o la interrogació perpètua —radical— que defineix l'esperit contemporani, tot plegat no col·loca certament el drama intempestiu al bàndol dels que proclamen el «triomf de la raó». I tanmateix, a l'hora de sacsejar i qüestionar principis i estructures, aquest nou drama, com la raó hegeliana, també cerca de desemmascarar supersticions o d'evitar «l'obediència cega a dogmes», hàbits, idees i valors. I llavors, malgrat un pessimisme freqüent, els autors autènticament contemporanis empaiten una «nova il·lustració radical» (manllevo l'expressió a Marina Garcés, 2017). N'hi ha prou amb aquest propòsit compartit per justificar el valor de la història al nou drama?

Malauradament, la veritat és que el camí emprès per la vella idea d'una Història emancipadora ens ha dut, paradoxalment, a un món més uniformitzat, més intolerant, menys ampli de mires, més conservador, més nostàlgic, més uniforme, més violent, més supeditat al capital (un món pel qual Dostoievski no hauria plograt). Potser ara calen camins inversos per atènyer el vell ideal il·lustrat. Potser, per aquest motiu, no ens és permès d'estalviar-nos el qüestionament de l'articulació de la història en el drama.

Quan en ple debat postmodern Francis Fukuyama va definir la seva famosa «fi de la Història», estava plenament convençut que el procés evolutiu de la humanitat havia arribat a metes imperfectibles. Un cop superat el feixisme (a Europa, però també superades la major part de les dictadures, sobretot llatinoamericanes), la monarquia hereditària o el comunisme (el mur de Berlín havia caigut el 1989), tot semblava indicar que la democràcia liberal era «el punt final de l'evolució ideològica de la humanitat». Fukuyama no parlava de la fi dels esdeveniments.

Ni tampoc ignorava les injustícies i violències del món (que considerava aplicacions encara incompletes dels principis d'igualtat i llibertat). Simplement, recuperava Marx i Hegel i assegurava que el desenvolupament coherent de les societats humanes —després de superar la simplicitat de les societats tribals, l'esclavatge, l'agricultura de subsistència, les teocràcies i les aristocràcies feudals— havia arribat a la seva culminació amb la moderna democràcia liberal i el capitalisme motivat tecnològicament.

Una mirada sobre el món actual, amb la seva regressió cap a la intolerància i el conservadorisme, amb l'esclat d'integrismes de diversa mena, amb la voracitat incontrolable dels mercats, la cursa armamentista, la consciència de la lenta i inexorable destrucció del planeta (del seu clima i dels seus recursos), l'individualisme agressiu i les desigualtats creixents i, sobretot, les diverses perversions amb què la democràcia muta els seus valors per mantenir el sistema (o si més no, per garantir el privilegi d'uns quants i la submissió de molts)..., una mirada sobre el món actual, dic, fa que contemplem la cara oculta, terrible, de les paraules amb què Fukuyama cantava l'alegria de la globalització:

La tecnologia fa possible l'acumulació il·limitada de riquesa, i amb això la satisfacció d'una sèrie sempre en augment de desitjos humans. Aquest procés garanteix una creixent homogeneïtzació de totes les societats humanes, independentment dels seus orígens històrics o de la seva herència cultural [...] Tots els països que es modernitzen econòmicament han d'assemblar-se cada vegada més els uns als altres: s'han d'unificar nacionalment en el seu Estat centralitzat, han d'urbanitzar-se, substituint les formes tradicionals d'organització social, com la tribu, la secta i la família, per formes econòmiques racionals, basades en la funció i l'eficiència, i han de proporcionar educació universal als seus ciutadans. (1992: 15)

Rere aquesta borratxera d'optimisme, avui només sabem veure la perversió de l'acumulació de riqueses en poques mans, l'augment del desig consumista, la pèrdua d'autonomia de les petites comunitats (locals o nacionals), l'auge del populisme, l'entronització de la rendibilitat i l'eficiència per damunt de tot o la uniformització de les societats amb la consegüent pèrdua de riquesa cultural i lingüística. A tall d'exemple, teòrics del pensament uniformitzador —feixista, de fet— com ara Mario Vargas Llosa gosen acusar moviments defensors del «fet diferencial» (en la cita, l'autor es refereix al catalanisme) tot esgrimint la globalització com a argument intocable: és «el millor que ha passat al món», diu, perquè comporta «un lent esvaïment de les fronteres i una integració de diferents cultures, idiosincràsies, religions» (García, 2013). Curiosament, des d'una mateixa perspectiva històrica, l'antropòleg Lévi-Strauss ja fa més de mig segle va esgrimir «l'antinòmia del progrés» tot afirmant exactament el contrari: en un procés de globalització, la diversitat primera acaba desapareixent a favor d'una inevitable homogeneïtzació i unificació, «la qual cosa, per obra d'una veritable entropia sociològica, condueix a la inèrcia del sistema» (Bartra, 2013 [2007]: 17). CaI, per tant, una injecció constant de diferències en el sistema cultural.

A dreta llei —tot s'ha de dir—, Lévi-Strauss es refereix a diferències internes procedents de l'estratificació social i a diferències externes arribades de la mà del colonialisme i de l'imperialisme; això no obstant, el valor general del seu concepte d'«antinòmia del progrés» segueix sent d'utilitat. La *terra ignota* de l'alteritat és indispensable per a la supervivència dinàmica del sistema. Però ja no lluny, i amb les fronteres ben delimitades, per establir una oposició activa a l'hora d'afirmar-se, ja no als racons perduts de la terra i de la mar remotes, sinó a dins mateix del sistema, violentant-lo i posant-lo en qüestió una vegada i una altra.

Amb una mirada prou optimista, el sociòleg Wiewiorka considera que hi ha hagut un moviment de reacció evident al

món uniformitzat descrit per Fukuyama. La llista és coneguda: primaveres àrabs, indignats, moviments ecologistes i cooperatius, pobles *en transició*, ecoviles, tendències *slow motion*, iniciatives humanitàries, monedes de proximitat, bancs de temps, apoderament de la gent al carrer... «Reneixen les utopies» —diu Wiewiorka— i també «les pràctiques solidàries i d'intercanvi no comercials». La democràcia, per fi, «mostra els seus límits» i ja «suscita propostes alternatives» (2016). Tant de bo el vaticini no vagi errat...

Si un cop més ens convencem que la visió històrica ha errat el seu camí de llum, si el seu caràcter emancipador no té res a veure amb el que pren l'art intempestiu (que s'oposa precisament a la deriva d'aquesta visió), la nostra qüestió segueix del tot vigent: ¿podem els dramaturgs encara corregir/desemmascarar la Història des de la història (en el nou drama)?

Repetim la hipòtesi plantejada més amunt: potser només es tracta de fer compatibles l'anhel de relatar i de trobar un sentit a la vida (per part d'autors i receptors) i la traducció formal de la dificultat o impossibilitat de fer-ho.

Writer's room

A la segona part de l'excel·lent obra de Frédéric Sonntag *George Kaplan* (2012), «Writer's room», dos personatges de ficció debaten sobre la qüestió. L'un és Tracy Stanfield, «especialista en l'escriptura de guions»; l'altre, John Turner, novel·lista, guanyador del National Book Award. Segons la primera, al principi d'una història «l'heroi presenta algunes *febleses morals*; té, per tant, una *necessitat moral*, és a dir, que ha de superar les seves debilitats i ha d'aprendre a actuar correctament en relació amb els altres per evolucionar i millorar la seva vida». Al capdavant, l'heroi «és un ésser imperfecte que se supera ell

mateix, remunta els obstacles i al final triomfa» (Sonntag, 2017 [2012]: 245). A la banda contrària, John no hi pot estar més en desacord. El debat és antic: qui diu que els herois hagin d'evolucionar i millorar la seva vida?, qui diu que hagin de servir de model a la societat?

En estricta coherència amb el que hem dit més amunt, Tracy entén que la seva concepció històrica ha d'articular-se estructuralment seguint la forma dramàtica *absoluta*. Això és: una forma fixa, atemporal, que els segles han testat i conformat pel que fa a la seva enorme efectivitat. Sonntag fa que Tracy defineixi aquesta forma tot manllivant d'amagat els mots al reconegut mestre de guionistes Robert McKee (com a *arquitràma*, doncs): els «esdeveniments, triats de la vida dels personatges, són muntats en una seqüència estratègica amb l'objectiu de suscitar emocions específiques i il·lustrar una certa concepció de la vida, un valor, una veritat». És a dir, el valor moral de la història es vehicula en la trama gràcies a un disseny pensat per garantir un determinat efecte emocional en l'audiència. Dit en altres mots: l'aplicació escrupolosa de la forma canònica garanteix, no tan sols la transmissió d'una determinada visió del món, sinó la seva reafirmació —per la via de les emocions— en la ment i en l'esperit del receptor. Per més ben intencionat que sigui, el drama, sotmès a la fórmula, sempre alligona. O —per què no dir-ho?— manipula. En definitiva, la guru dels guionistes creu que els autors escriuen per aportar respostes a una pregunta important: «Com ha de dirigir la seva vida un ésser humà?». En una època —diu— «en què les més grans ideologies s'han enfonsat, la gent es gira cap a les històries (cap a nosaltres), per trobar un sentit a la seva vida, per organitzar el caos de la seva existència» (256).

A l'extrem oposat, John opina —ara els mots ressonen cap a la banda d'Agamben— que cal «desestabilitzar les certeses», «les visions prefixades del món». Tot consisteix a obrir més els imaginaris que no pas a «explicar històries». Es tracta de «fer aparèixer el que no es pot veure, el que mai no s'ha vist. De

crear imatges que després s'apareixeran als nostres somnis i als nostres records. Fabricar espectres. Es tracta de trobar la part d'obscuritat necessària per donar vida a les ombres».

Suposem per un moment que l'alliçonament que promou Tracy sigui ben intencionat (que no neixi d'una maquiavèlica conspiració), que persegueixi, en un cert sentit, l'enyorada evolució o progrés de la humanitat, la seva emancipació: per aconseguir-ho, per endreçar la realitat, per guiar i reconfortar les persones, la guionista imagina històries que cal servir a la manera aristotèlica (tot i que, probablement per una badada de l'autor, renegui de l'estagirita en una de les seves rèpliques). En franca discordança, sembla evident que John no creu ni en l'emancipació ni en la perfectibilitat del gènere humà, no confia ni en la raó ni en els relats tancats... I tanmateix... Tanmateix, potser sí que conserva una certa ambició d'alliberament, fins i tot un anhel indefinit d'emancipació. L'alliberament en què pensa el novel·lista només pot procedir d'una actitud netament *contemporània*, intempestiva; o dit d'una altra manera, només es pot donar quan l'autor —i els personatges també— es confronti amb la foscor del propi temps.

Curiosament, quan se li proposa que posi un exemple —com els passa als jueus de Mayorga—, John Turner no pot evitar d'explicar una història: la història d'una gallina perduda al desert (una gallina que amaga uns codis secrets que poden salvar la humanitat i que viatja amb una assassina a sou que té la secreta missió d'exterminar-la). Per què una història? Que potser no l'acaba de negar?

La clau està en l'arxicitada *crisi de la forma dramàtica*.

Quan li toca el torn de posar un exemple, Tracy explica una intriga d'espionatge —ara no ve al cas— que, tal com mana el cànon, progressa en paral·lel a la mateixa història que vehicula: el principi de totes dues —història i trama— és coincident (cosa que no sempre és indispensable), i també ho són els punts d'inflexió —les peripècies— i l'ordre de les escenes. Per contra, John, si

bé explica una història amb tots els ets i uts, a l'hora de descriure la representació (trama i discurs, doncs) ens parla d'una única escena o situació: l'assassina i la gallina vagaregen pel desert. Tota l'estona. Tota la pel·lícula... I llavors els espectadors han de deduir —han de reconstruir— els detalls i les inflexions de la falla (que afecten a temps i espais diversos); els han de rescatar en la boira de l'al·lució, de pouar des de l'absència, d'inferir en el sobreentès, sempre a partir de les dades que proporciona aquesta situació aparentment inacabable, densa, asfixiant i absurda.

La forma fixa del drama absolut ha desaparegut en la seva proposta, i amb ella l'estratègia per defecte que garantia efectivitat. Alterant la disposició clàssica, el guionista s'arrisca, és evident. I amb tot, al mateix temps que ho fa, s'atorga el dret de proporcionar noves mirades, punts de vista inconfortables, esquerdes en els tòpics (i en tot allò que és previsible), extensions inèdites, conseqüències imprevistes, lectures impensades...

És el que proposava més amunt amb l'exemple de Mitis. Ho han fet els autors intempestius des de fa més de cent anys. També n'he parlat: la *crisi de la forma dramàtica* és una resposta a la nova relació que manté l'home amb el món, amb la societat, des de finals del segle XIX i fins avui dia. L'home se separa de si mateix, es desconnecta de la comunitat i del cos social en general, perd les referències divines i espirituals i dubta del present mateix. I per aquest motiu —repetim-ho— és lògic que «la forma dramàtica —dins la tradició aristotèlico-hegeliana d'un conflicte interpersonal que es resol a través d'una catàstrofe— comenci a esquarterar-se per tot arreu» (Sarrazac, 2009 [2005]: 12). I vet aquí, durant més de cent anys, un lent degotar de provatures: *L'hort dels cirerers* (Txékhov), *La intrusa* (Maeterlinck), *Nocturn. Andante morat* (Gual), *Un somni* (Strindberg), *De l'alba a la mitjanit* (Kaiser), *Sis personatges en busca d'autor* (Pirandello), *Home per home* (Brecht), *La nostra ciutat* (Wilder), *Fi de partida* (Beckett)... I un llarguíssim i inacabable etcètera que ens apropiaria lentament fins a l'actualitat.

L'aventura dels drames modern i contemporani s'inicia al moment en què la composició tradicional esdevé històricament problemàtica. I avança en una recerca incessant —i dialèctica— d'una nova forma. «Aquest és un dels trets més característics de la nova dramaturgia —explica Sanchis (2007: 19-20)—: una escriptura indagatòria que qüestiona les preteses lleis i regles de la teatralitat i en relativitza els suposats principis, paràmetres i convencions. [...] La nova dramaturgia renuncia a qualsevol mena de cànon, és una escriptura també indagatòria de la seva pròpia naturalesa, dels seus propis codis, de les seves pròpies convencions.» Recordem una de les aportacions més suggestives del llibre de Davide Carnevali, que apunta un colofó (o una correcció) a aquestes idees: la relació dialèctica no és només la que es defineix entre forma i contingut, sinó la que s'estableix entre «la relació contingut-forma i la visió de la realitat que aquesta expressa; a saber, precisament, la relació entre drama i construcció de la realitat» (2017: 98). No és estrany, doncs, que, en un altre paper (2015), l'autor declari la necessitat d'«imaginar i reinventar el llenguatge tota l'estona; per mostrar com aquesta forma-text [la forma dramàtica] no descriu la realitat, sinó que la distorsiona; no parla de la realitat, sinó que la silencia». «Si parteixo de la forma dramàtica —diu— és només per descompondre aquesta forma, i mostrar-la en la seva descomposició.»

Tornar a casa o deixar-se perdre?

En un exercici de gran imaginació argumentativa, Carnevali proposa tres faules de diverses èpoques i contextos per metaforitzar espacialment el problema que ens ocupa. Tres contes que parlen d'infants o joves que busquen un camí que els permeti orientar-se en el seu viatge de retorn a casa, o, en un sentit figurat, que els permeti orientar-se «en l'espai informe de l'existèn-

cia» (180): el mite de Teseu, que segueix el fil d'Ariadna al laberint de Creta; la rondalla de Polzet (o Nap-buf en algunes versions), que busca les pedretes que ell mateix ha escampat al bosc per tornar al costat dels seus pares, i la novel·la d'Àlicia, de Lewis Carroll, que, perduda en terra de meravelles, intenta comprendre on és i com pot tornar al seu univers de procedència.

La metàfora consisteix a assimilar el recorregut físic dels tres personatges amb el recorregut del *receptor* en tres tipus —diguem-ho així— d'*obres de teatre*. A dreta llei, però, Carnèvali també parla de composició, no només de recepció. Això és: tres «diferents modalitats de disposició dels esdeveniments [...]»; tres tècniques diferents de construcció de la història i, finalment, tres tipologies d'estructures dramàtiques en relació amb la presentació de la *faula*». Tot plegat en funció del grau de dialèctica entre contingut, forma i representació del món.

En primer lloc, tenim la imatge d'Ariadna guiant Teseu, fet que ens dona «una idea del que un autor pot fer amb el seu lector o espectador: proporcionar-li una trama lineal que s'adhereix perfectament a una *faula* coherent» (183). El fil que es descabdella correspon al desplegament permanent de les causes en efectes; és un camí únic. Tot és estable, tot està definit: «el laberint és el món i el món ja té forma de laberint; es tracta tan sols de descobrir aquesta forma, com fa Teseu mitjançant el fil».

En comparació, Polzet és un heroi més desvalgut: el seu trajecte no està marcat per una línia dirigida, contínua, «que connecta el punt d'inici i el punt final del recorregut; haurà, doncs, de dibuixar-se un fil ell mateix» (184). I ho farà unint els punts (les pedretes) en un exercici de traçada tasca detectivesca. En aquest sentit, la rondalla del *nen llest* posa de manifest com una «trama pot presentar fragmentàriament una *faula*, per mitjà d'el·lipsis temporals i espacials, o altres omissions informatives, compensant les quals el lector reconstruirà la història». El punt d'inici i el d'acabament continuen ben definits. La història és difícil de restituir, però, fet i fet, és restituïble. El bosc és enigmà-

tic i enrevessat, com ho és el nostre món, però això no implica que no tingui un sentit, una coherència.

Finalment, l'Àlícia de Carroll no té ni fil ni pedretes. La noia «tracta de recórrer al sentit comú per trobar una solució lògica que posi fi al seu vagarejar, però totes les seves especulacions sobre la possibilitat i la forma de tornar a casa es demostren estèrils» (182). No hi ha camins, ni cap solució lògica al problema. «Mentre Teseu i Polzet dominen l'espai, Àlícia es *con-fon*, en un cert sentit, en l'espai. La nena no té un trajecte a recórrer, sinó una infinitat de possibilitats per experimentar; no té un camí a seguir o a reconstruir i, tanmateix, ha de caminar de totes maneres». Àlícia es perd en l'espai, com s'hi perd el receptor. «No hi ha un camí marcat perquè el camí no és el més important, el més important és l'experiència del caminar, d'endinsar-se en la lectura de l'obra» (185-186). Com diria Antonio Machado: «*Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar*».

Les assimilacions són clares. La història de Teseu correspon a una estructura dramàtica clàssica, amb la seva composició d'esdeveniments coherent, completa i lineal. El conte de Polzet ens projecta en un tipus d'obra que ja ha posat en qüestió la forma dramàtica convencional, que juga amb una trama fragmentada i que problematitza la restitució de la història (insisteixo, però: la història hi és, i el seu restabliment final s'associa al *premi* de la rondalla). Aparentment a les antípodes d'aquesta posició, el cas d'Àlícia s'equipara a una mena de *drama* —diu Carnevali— en què «la reconstrucció de la història ja no és l'objectiu principal del lector, sinó tot el contrari. El lector és invitat a *vagarejar en el drama*, submergint-se en la seva atmosfera, renunciant a qualsevol pretensió de reconstrucció lògica».

L'autor defineix aquesta tercera via, la d'Àlícia, com a «drama amorf», que és el que, al cap i a la fi, centra la investigació de la seva tesi. En la justificació acadèmica de la tria, desestima aquelles obres que, tot i que desestructurades, segueixen comptant amb la cohesió d'una faula. És a dir, marca una separació

profunda entre el camí de Polzet i el d'Àlicia. El judici de valor hi és implícit: per al dramaturg, l'autèntica intempestivitat rau en l'opció carrolliana, l'objectiu de la qual no és *reconstruir*, sinó *experimentar*. Les obres que corresponen al model del nen de les pedretes, si bé es vesteixen amb l'embolcall de la contemporaneïtat (poètiques de la fragmentació), l'usen a manera de disfressa, ja que no deixen de cercar la reconstrucció lògica: es pot modificar la percepció del món sense deconstruir la història per complet?

És a partir d'aquesta pregunta que m'he atrevit —tot manllevant i usant l'agudíssim paral·lelisme que estableix Carnevali entre el recorregut d'Àlicia i els processos de recepció teatrals— a suggerir una lectura alternativa del conte que s'adapti millor als meus propòsits. Vegem-ho.

Umberto Eco (1999) defineix el model que ens ocupa com a *faula oberta*. Quan ho fa, té en compte que, en aquesta mena de textos, la cooperació *intensificada* del *lector model* passa per cooperar a «construir les seves pròpies *fabulae*» (171) sense abandonar —encara que vulgui— la guia dels condicionants culturals que determinen les seves eleccions de lectura en un sentit inevitablement *històric*. De fet, els autors d'aquesta mena d'obres tampoc no ignoren els mateixos condicionants a l'hora de definir/dissenyar el seu *receptor implícit* (vegeu p. 160-161). És a dir, a l'hora d'inscriure una estratègia, segons una determinada hipòtesi de recepció, en l'*aparent* embull del seu text. I aleshores em pregunto: i si entenguéssim que per a Àlicia —per al lector— la reconstrucció de la història continua sent un objectiu principal?

Si bé és cert que «el sentit comú no serveix de gaire al país de les meravelles» (193), el que compta en la meua interpretació és que la nena l'usi sempre amb el propòsit de tornar a casa. Però Àlicia no *retorna* (en un sentit estricte): vol tornar al seu món, sí, però no vol refer el camí en un sentit invers. Ha penetrat abruptament al món de les meravelles. Com si un

gant, amb les pinces dels seus dits, hagués plantat Teseu al bell mig d'un laberint irreconeixible; o com si hagués dipositat Polzet al cor d'un bosc fosc i misteriós. Sense recorregut d'anada. Sense experiència prèvia. És per això que no hi ha *un* camí a retrobar i a recórrer... Compte, però: que el camí no sigui perceptible o reconstruïble no vol dir que no existeixi, és a dir, que la realitat no tingui una coherència *practicable*.

L'anhel d'una geografia (des del paisatge)

Carnevali defineix el món d'Àlicia com a «paisatge»¹⁹ (percepció subjectiva), en oposició al concepte endreçat de «geografia» (demarcació objectiva) que podem usar, posem per cas, quan parlem del laberint o del bosc. En aquests dos casos, «un cop mapat», el paisatge «cau en el domini de la geografia, és llegible,

19. L'autor es basa en la manera com la fenomenologia d'Erwin Strauss (2005) tracta la distinció entre geografia i paisatge.

Val la pena destacar també l'oposició que Michel Vinaver estableix entre *pièce-machine* i *pièce-paysage*. La primera presenta un tipus d'obra endreçada «per encadenament de causa i efecte». Pel que fa a la segona, l'acció avança «per una juxtaposició d'elements discontinus, de caràcter contingent» (1993: 901). Joseph Danan parla de «reptació aleatòria». O aparentment aleatòria, perquè en la categoria vinaveriana hi caben tant Txékhov o Strindberg com Beckett, Fosse o Kane. És a dir, tant el recorregut de les pedretes com els salts imprevistos a l'escaquer d'Àlicia.

Més interessant encara és l'origen de la distinció vinaveriana. Gertrude Stein, l'any 1922, a *Geografia i obres* declarava que «la característica principal del paisatge és *ser-hi*. Immòbil davant dels nostres ulls». És el «lector o espectador qui crea el moviment a l'interior del paisatge, qui uneix els elements *en presència* perquè aquí tot és per a mi, a la meua disposició». Joseph Danan, que glossa l'autora (2009 [2005]: 127), destaca aquesta accepció i assegura que les obres-paisatge de Gertrude Stein són necessàriament *textos material*. És a dir, textos que no es disposen segons un disseny o partitura prèvia. Això lligaria amb la idea del vagarejar encantat —experimentant— d'Àlicia tal com el defineix Carnevali.

comprensible i controlable» (198). Al laberint de Dèdal, el camí de retorn ja està inscrit en l'arquitectura (Ariadna tan sols el marca). I també està inscrit en la *geografia* del bosc (Polzet i els seus germans tan sols l'han de reconstruir a partir d'un seguit de pistes). Carroll, a *Alícia a través del mirall*, imagina un escaquer a l'hora de representar simbòlicament, i de manera enigmàtica, el seu món de fantasia. L'escaquer defineix un codi que hauria de permetre desxifrar la realitat. En aquest sentit, el tauler d'escacs d'Alícia també remet a una geografia, com ho fan el bosc o el laberint: l'única diferència és que ningú no hi ha marcat una opció concreta de trànsit, ni amb fils ni amb pedretes. I per aquest motiu, en la seva confusió, Alícia —el receptor— veu —viu— la geografia com a paisatge.

En la lectura de la novel·la —veient les il·lustracions originals—, podríem pensar que la nena es mou seguint els moviments d'una partida d'escacs (ves a saber si predefinida), però aviat abandonem la idea i no acabem d'entendre la correspondència entre la posició de la protagonista a l'escaquer i el viatge aleatori que realitza. Així doncs, Alícia —el receptor, insisteixo— deambula per un país del qual no és capaç de verificar la coherència: ni els topalls, ni les connexions, ni la continuïtat. Però —vet aquí la meua interpretació— que no en sigui capaç no significa que no n'hi hagi, de coherència. Encara que Alícia no el pugui percebre, l'escaquer hi és. Sempre hi és.

Podríem fins i tot anar més enllà, prescindir de les il·lustracions i definir un tauler canviant: no *és* si no és en la mesura que la protagonista el crea. Existeix perquè la nena interpreta els senyals en funció de la seva experiència i de les seves necessitats, i els atorga una posició i un sentit. I així, la coherència es defineix, no tant com una geografia prefixada, sinó com un univers quàntic de possibles. Cada cop que Alícia imagina la lògica del nou món que habita, aquella lògica existeix.

Sigui d'una manera o d'una altra, és important no oblidar que l'objectiu principal d'Alícia, malgrat tota la dificultat, *sí* que

és reconstruir la història. Això, tal com he anat argumentant al llarg de les pàgines precedents, forma part de la nostra condició i del nostre pòsit cultural (vegeu, per exemple, Vilarroya, 2018). Que la lògica que governa el país de l'altra banda del mirall sigui estranya, inaprehensible, no vol dir que no existeixi. O que no la puguem crear... Els processos de recepció que corresponen al model d'Àlicia tracen un recorregut a partir de les pròpies opcions i sense pistes clares, intentant comprendre o reconstruir el sentit d'allò que els envolta.

El protagonista de la reconeguda pel·lícula *Memento* (2000), de Christopher Nolan, amnèsic, incapaç de recordar què ha fet el dia anterior, intenta tatuar les seves peripècies vitals a la pell (a manera de pistes, de pedretes) per poder transitar l'endemà pel món *absurd* que l'envolta. Però que ell no pugui percebre la realitat (tampoc l'espectador, que —en un joc dialèctic entre forma i contingut— té dificultats per recórrer una trama aparentment amorfa) no vol dir que no hi sigui, que no estigui endreçada, que no tingui un sentit... Al final de la pel·lícula, l'espectador —manipulat de manera subtil pel disseny de la trama— aconsegueix copsar inconscientment la partitura, la pauta diguem-ne rítmica de les accions (el seu ordre, les seves alternances, les seves repeticions). S'activa, doncs, una fina ironia dramàtica. El receptor sap més coses que no pas el protagonista i, en conseqüència, s'adona que l'home amnèsic interpreta erròniament les dades de la seva experiència a l'hora de crear el món (és a dir, de dibuixar mentalment l'escaquer). I tanmateix, en la mesura que tot lliga en la seva consciència, aquest món, per al personatge, existeix.

¿Podem fer una distinció entre els *camins* de Teseu i Nàbuf i el *trajecte* d'Àlicia? Probablement. Teseu avança tranquil amb el fil a la mà. Polzet somriu satisfet cada cop que troba una pedreta. Àlicia, en canvi, no té gaire res on agafar-se. Això no obstant, encara que no puguem definir el seu deambular com a *camí*, la nena s'està desplaçant per una geografia intuïble o somniable. Segons l'ús que faig de la metàfora, Àlicia no vagareja

extasiada sense preocupacions per un univers incompreensible. Com tampoc ho fan els receptors d'un procés artístic diacrònic (que consumeix temps en la recepció), sigui de la mena que sigui (o tan sols ho fan quan la seva consciència *històrica* s'ha rendit; només llavors hi renunciem). I si arriben a fer-ho, sempre serà en un estadi avançat, un cop la seva consciència s'hagi rendit i hagi reconegut que no es veu amb cor de reconstruir la història.

La història no és el camí. La història és el món (la geografia). El camí és la trama. L'itinerari d'Àlícia, com el mateix fil d'Ariadna o el camí de Polzet, tots tres, són recorreguts narratius que desenvolupen històries, que creen mons. A dreta llei, és cert que l'espai geogràfic hauria de ser transparent en tota la seva estructura. Les pedretes i el fil proporcionen aquesta transparència. Àlícia no compta ni amb l'un ni amb les altres. Però també és veritat que la nena no pot deixar d'intuir/cercar el *conjunt* en la il·lació absurda de les parts. I és per això que el conjunt existeix. Al capdavant, al meu entendre, la trama, per més *amorfa* que vulgui ser, sempre neix d'un guiatge autoral, més o menys camuflat (el ja citat *receptor implícit*) cap a una determinada *consciència*.

En definitiva: no hi ha tanta diferència entre l'opció de Polzet i la d'Àlícia. A la primera, la trama dificulta la restitució de la història. A la segona —a partir del que acabo de dir—, també. L'impuls dels dos infants és idèntic: tornar a casa. L'única divergència és que el nen busca senyals i obté petites confirmacions (de vegades, pistes falses o elements contradictoris, per què no?), mentre que la nena busca i no troba, o el que troba no li acaba de confirmar res. No es tracta de negar la idea de *drama amorf* articulada per Carnevali. Ho acabo de dir: aquesta opció s'explica si, arribats a un determinat moment, Àlícia —és a dir, el receptor dels espectacles que associem a la seva forma— s'arriba a desinteressar per *entendre* i *reconstruir* i passa a submergir-se i a deixar-se anar, a acceptar feliçment el fet de perdre's. La qual cosa no és freqüent.

Amb tot, probablement, aquesta actitud no és la més freqüent en la recepció. I és per això que tendeixo a afirmar que la gran majoria d'autors contemporanis organitzen els seus materials, les seves obres —de vegades, amorfes en aparença—, comptant amb la necessitat *històrica* dels seus destinataris. Al meu entendre, textos com ara *Psicosi de les 4.48* (1999), de Kane, o *Atemptats contra la seva vida* (1997), de Crimp, no són tan *amorfs* com podria semblar d'entrada: necessiten l'impuls històric en la recepció per esdevenir efectius. Vet aquí la ironia de Martin Crimp, que gosa emergir a l'interior del seu text i adreçar-se al receptor: «Estem [autor i receptor] parlant de la realitat / Estem parlant de la contemporaneïtat / Estem dient que nosaltres volem ser / ESCLAFATS per l'absurda quantitat / SÍ PER L'ABSOLUTA QUANTITAT / de totes les coses que l'Anne pot ser / TOTES LES COSES QUE L'ANNE POT SER» (traducció de Víctor Muñoz i Calafell).

El conte de Polzet posa en evidència un canvi de visió del món i per aquest motiu —com han fet històricament el drama modern i el DC— posa en *crisi la forma* del drama (en la dificultat de restituir la història emergeixen les seves contradiccions i les seves rutines). El conte d'Àlicia, tal com jo estableixo el símil, fa exactament el mateix, tot i que potser d'una manera més radical, més extrema. En tots dos s'expressa el desig de defugir la necessitat d'una determinada manera de veure el món, la realitat. El fonament compositiu, però, és el mateix.

Em va bé recórrer a una nova paràbola, una que se situa a mig camí entre la dificultat de trobar el camí (cosa que depèn de l'habilitat del nen) i l'absurd de les etapes (a què se sotmet la nena). Parlo d'Odisseu, l'heroi extraviat a la mar Mediterrània. El seu recorregut, entre Troia i Ítaca, és atzarós i sotmès al caprici dels déus i a les pròpies febleses. Certament, el guerrier compta amb l'avantatge d'una experiència prèvia (el viatge d'anada, i també el fet que la geografia del Mediterrani està força definida als mapes del *seu* món conegut). Però no li serveix

de res: el joc cruel de les deïtats converteix l'aventura en una successió de paisatges inèdits i inesperats. I malgrat tot, l'heroi conserva un únic objectiu: comprendre els designis dels immortals i arribar a casa.

La Mediterrània és la història. Els intents de comprendre-la i *recórrer-la* són inevitables. La nostra ment funciona així, des de l'origen dels temps. El que fa el drama intempestiu —tan bon punt s'inicia l'aventura del drama modern— és problematitzar la forma clàssica —és a dir, el fil d'Ariadna, o el viatge lineal de l'heroi— que fins aleshores ens havia guiat en la reconstrucció d'aquesta història.

I quan dic història, dic comprensió del mar, del laberint o de la bosquíria. Això és, de la relació geogràfica entre nord, sud, est i oest, amb la posició ben definida —posem el cas de Polzet— de la cabana, la casa de l'ogre i el castell del rei. Si Teseu no tingués el fil d'Ariadna, podria sortir del laberint? Potser sí, potser no, però el seu recorregut atzarós sempre estaria destinat a comprendre l'arquitectura impossible de la seva presó.

La *gràcia* del drama intempestiu és, precisament, aquesta: que en l'impuls inevitable de restitució, la reconstrucció de la història no s'acostuma a definir de manera clara ni completa. El receptor ha de proposar materials per omplir els buits i les incongruències. I és que el sentit de l'acció —si és que d'acció podem parlar— se li escapa, el propòsit dels personatges li resulta inaprehensible en la seva aparent passivitat, valora el conflicte com una mena d'*estat* que ja només *pren cos* en el llenguatge, els fets li arriben desendregats (de vegades repetits, i no sempre amb la mateixa aparença), escolta i observa discursos que viatgen cap a l'íntim, les perspectives es multipliquen al seu voltant, la narració conviu amb la representació, la consciència de la progressió dels esdeveniments desapareix, i amb ella, la percepció del clímax, les peripècies, els reconeixements i, sobretot, el desenllaç...

Tota aquesta configuració —diguem-ne fragmentada, polifònica, rapsòdica o desestructurada, com vulgueu—, en la me-

sura que respon a la necessitat de violentar la nostra concepció històrica de la vida, li proporciona, a l'acabament de la peça, una consciència particular del món: amb oposicions impensades i punts de vista nous; sense conclusions precipitades, causalitats dirigides o respostes per defecte. «No és difícil suposar que les obres més carregades de futur —diu Sanchis— són aquelles en què el seu autor sembla instal·lar-se agosaradament en una figura conceptual, híbrida de dilema i oxímoron: contar i/o no contar» (2005: 8).

Gràcies a aquesta figura («aquesta síntesi contradictòria entre explicar una història i, al mateix temps, negar-se a desplegar nítidament les baules de la cadena narrativa»), gràcies a aquest impuls que ressegueix els camins de la intempestivitat, gràcies a això, Mayorga i tants i tants d'altres poden crear contemporàniament i explicar històries al mateix temps.

Les metàfores ja han fet la seva feina. Cada exemple ens porta un matís i ens aboca a noves reflexions. I així podríem esmentar Huckleberry Finn, seguint el fil inexorable del Mississipí, però vivint aventures impensades o imprevistes en cada etapa; o Simbad el mariner, entrant i sortint com Alícia d'un món —un mar paral·lel— de meravelles, però sempre amb l'anhel de tornar a casa; o els fills del Capità Grant, travessant els oceans d'una banda a l'altra amb un mapa erroni, mal interpretat (com el de l'amnèsic de Nolan), cercant la coherència inversemblant de trobar el pare en algun racó del planeta; o Cristòfor Colom, català insigne, pensant d'arribar a les Índies i en canvi descobrint Amèrica (incorporant, doncs, un fragment d'aquella vella *terra ignota* al mapa hegel·lià de la Història)... I no acabàriem mai...

I una coda.

Preguntat sobre el tema que ens ocupa, l'autor alemany Roland Schimmelpfennig (2005) proposa una bella paràbola. En ella, una dona enigmàtica (que porta un nen adormit) i un home contemplen Los Angeles des dels revolts de Mulholland Drive.

Ell acaba d'explicar a la seva companya una història difícil de comprendre sobre un mosquit. I vet aquí que la dona pregunta:

—Totes les seves obres són així?

—No és tan fàcil de resumir, em temo.

—Diuen que els grans estudis de cine sempre demanaven als autors que poguessin resumir els seus guions en tres frases.

—Creu que per això les pel·lícules eren millors?

Va somriure.

—Creu que les obres de teatre són millors si no es poden resumir?

—No —vaig dir jo.

[..]

Durant un moment vam seure en silenci i vam contemplar els avions allà lluny. Ja gairebé s'havia fet fosc.

—Les bones obres no ho revelen tot —vaig dir finalment.

Em va mirar. La criatura gairebé va desaparèixer entre els plecs del seu quimono.

—Així i tot, m'agradaria molt saber què va passar amb el mosquit —va dir ella.

—De debò?

[..]

V. Drama intempestiu i partitura

Models de representació singulars

Durant segles els autors teatrals han condicionat la seva escriptura a patrons, convencions i condicionants escènics que, de manera més o menys inconscient, han determinat el nombre i la constitució dels personatges, l'elecció i la disposició dels espais dramàtics i escènics, la temporalitat del drama o les parts de l'acció a mostrar en escena. Dit en altres mots i parafrasejant Joseph Danan (que, en diversos articles, ha reflexionat sobre la idea de «model de representació» definida per Bernard Dort ara ja fa tres dècades), des dels orígens grecs del teatre occidental fins a la fi del segle XIX el dramaturg ha tingut al cap models evidents de representació a l'hora d'escriure. Ha sabut com seria representada la seva obra, «en quin lloc escènic, amb quin tipus de decorat, segons quins codis d'interpretació, segons quina posada en escena, ja que l'esce-nificació en el seu sentit modern encara no existia» (2002: 193-194).

Aquest vincle directe entre text i escena ha fonamentat durant anys i panys un gran malentès. Un malentès segons el qual l'esce-nificació *re-presenta* l'obra. De resultes d'això, s'infereix que el text dramàtic té un sentit acabat que l'esce-nificació simplement *trasllada* o *tradueix*. I és per aquest motiu que al moment d'esce-nificar ha calgut *ser fidel* a l'escriptura, respectar-ne l'essència.

Quan creem un àlbum de fotografies digital, el programa ens proporciona plantilles per defecte. Si ens limitem a seguir les instruccions i a omplir les pàgines amb imatges, sabem que el resultat —estètic i emotiu— està assegurat: tindrem una mínima garantia que el receptor *consumirà* l'àlbum amb interès, potser amb fruïció. Si renunciem, en canvi, a les plantilles per defecte (ens han semblat esquemàtiques i homogènies), si decidim crear patrons nous, llavors poden passar dues coses: a) que no ens en sortim, que, havent destruït la hipòtesi de recepció que contenia la plantilla (el *receptor implícit* estàndard, que dirien els teòrics de la recepció, vegeu p. 160-161), haguem creat un producte personal —original, si voleu—, però al capdavant malgirbat, lleig, avorrit i poc interessant; o, per contra, b) que l'àlbum aconsegueixi establir de manera natural i lluny d'esquemes prefixats un diàleg entre la formalització de les imatges (la seva tria, la seva mida, el seu ordre, la seva composició) i els continguts (les històries) que expliquen aquestes mateixes imatges. Més encara: pot succeir també que aquesta nounada coherència resulti satisfactòria per al receptor.

Associem ara la forma «atemporal», «ahistòrica», «fixa» (Szondi) del drama absolut (també els models de representació que pugui *contenir*) amb aquestes plantilles per defecte. Quan a finals del segle XIX els dramaturgs comencen a plantejar-se de fer desaparèixer el patró establert (pensem en la demanda de «noves formes» que fa el Trèplev de Txékhov, o en les «botes noves» per al vi novell que reclama Strindberg), la relació *directa* entre el text i la representació s'esquerda, es diversifica. El model de representació que proposa cadascuna de les noves obres esdevé heterodox, no homologat, *singular*: es defineix cada cop de nou.

A diferència dels models de representació tradicionals, aquests *models de representació singulars* són més aviat efímers, i ho són perquè neixen sempre amb la voluntat de generar interlocucions originals entre el text i l'escena.

Destruïnt la plantilla, els autors moderns i contemporanis saben, o intueixen, que s'arrisquen a perdre les *garanties* de

recepció que l'estructura del drama contenia (penseu en la fórmula testada de la «*pièce bien faite*»). Saben que poden quedar al marge, encallats en una espiral d'experimentació que no aconsegueixi validar noves hipòtesis —o estratègies— de recepció. O dit d'una altra manera: que els *receptors implícits* que proposin les seves obres no *funcionin* adequadament. Malgrat el perill, però, al llarg del segle xx i el que portem del xxi, els dramaturgs intempestius han preferit deixar-se seduir per la possibilitat de proposar noves formes i nous models que no pas romandre ancorats en la vella preceptiva. Idees noves (nous continguts) reclamen formalitzacions inèdites.

Ara fa més de cent anys, la crisi de la forma dramàtica i l'aparició del concepte modern de direcció d'escena (per primer cop es posava en qüestió el sentit tancat del text, el director l'*interpretava*) van permetre que l'escriptura dramàtica defugís durant més d'un segle models de representació gaire definites. «Un text ja no reclama tal o tal altre tipus de representació. I una representació ja no comporta tal o tal altre tipus de text» (Dort, 1986: 8). En tot aquest temps, el context teatral s'ha modificat —i es modifica encara— progressivament: l'arquitectura teatral esdevé cada cop més imaginativa, s'atempta una vegada i una altra contra la disposició/separació fixa —frontal— entre l'espai de l'actuació i l'espai del públic, els conceptes *intèrpret* i *espectador* es difuminen, els hàbits interpretatius —i el rol i els estils de l'actor— han fet un tomb de cent vuitanta graus, les possibilitats tècniques semblen infinites, la combinació de modes discursius és un fet... Sembla gairebé inevitable que els autors no puguin —o no vulguin— inscriure un model de representació definit, perdurable i homologat a les seves obres.

I amb tot, la idea de *model* perdura. Que el model sigui *singular* no vol dir que deixi de ser un model: què n'hem de fer, d'aquests patrons *ocults* a l'hora de muntar les obres?

Emancipació de la representació / Emancipació del text

En la tradició teatral occidental (sobretot a partir del segle XVII), l'escena se subordina al text; per contra, en la majoria de tradicions allunyades del llegat d'Europa és el text qui se sotmet a l'escena. Amb la crisi dels models de representació, aquesta dinàmica es trenca i s'enceta un procés de progressiva autonomia del teatre respecte al drama. La representació —segons la coneguda expressió de Bernard Dort— s'emancipa, ja no és una «traducció o decoració d'un text». Segons Michel Deutsch, ha quedat enrere aquell temps en què «una obra es construïa sobre el paper i l'escenari només servia per il·lustrar allò que hi havia en el paper» (1999: 111). La idea, per descomptat, no és exclusiva del medi teatral francòfon. Segons Hans-Thies Lehmann, que escriu la seva teoria del «teatre postdramàtic» el mateix any 1999, «la *mise en scène* ha de ser considerada com una pràctica artística específica, com una escriptura escènica que no ha d'estar regida per la lògica del text escrit» (2002 [1999]: 9). En definitiva, a mesura que la representació s'emancipa, el teatre s'allibera de la literatura dramàtica.

La pregunta està servida: si posem en qüestió la correspondència (*traducció* o *transvasament*) entre un text escrit per un autor i la representació d'aquest text orquestrada per un director, quin sentit té seguir parlant de models de representació encara que aquests models siguin *singulars*? I si resulta que hem arribat al punt en què els textos ja no defineixen cap mena de model? Llavors, quin sentit té parlar de *literatura dramàtica* (literatura concebuda per a l'escenificació)? ¿Estan condemnats els textos a esdevenir únicament *materials* textuais al servei d'un projecte escènic amb el qual sovint no tenen una relació directa?

En una coneguda entrevista a *Le Monde* (24-2-1988) —que Bernard Dort (1988) també reproduïx a l'hora de constatar

l'emancipació de la representació—, Heiner Müller explica el següent: «Tots els elements del seu teatre són iguals. El text, la llum, la coreografia, tot té la mateixa importància. [...] En l'obra de Bob Wilson, la interpretació és un treball a fer per l'espectador. El seu teatre és, doncs, més ric, i els textos hi poden existir lliurement».

De les paraules de l'autor alemany m'interessa sobretot una idea: quan els elements de la representació s'emancipen, el teatre esdevé més ric i el text s'hi pot associar lliurement. És a dir: *l'emancipació de la representació* comporta, de retop, una *emancipació del text*.

El procés d'emancipació de la textualitat dramàtica s'inicia a la fi del segle XIX i a principis del XX, i el seu recorregut és paral·lel al procés d'autonomia escènica definit per Dort. Però no em limito a parlar de «crisi del drama». L'emancipació del text —glossos lliurement l'opinió expressada per Heiner Müller en diversos escrits— culminarà suposadament quan el text esdevingui una mena de *material* lliure que interactuï amb la resta de llenguatges de l'espectacle.

Aquesta idea de llibertat radical resulta certament estimul·lant. I tanmateix, només descriu *un* dels trajectes transitats pel text dramàtic al llarg dels últims cent anys. Només un: el camí de la *mort del drama*. Des de la posició de Müller, la veritable autonomia de l'escriptura teatral depèn indefectiblement de l'anul·lació completa de qualsevol model de representació (sigui *singular* o tradicional); és a dir, de l'anul·lació de qualsevol previsió per part de l'autor del que serà la composició de l'escena. Müller, llegit així, nega la supervivència del drama (entenent *drama*, en un sentit ampli, com a text literari concebut per a la representació).

En una direcció semblant però menys extrema, Joseph Danan ha arribat a qüestionar la viabilitat dels «textos escrits a l'antiga en la soledat de l'escriptura dramàtica, aquells textos que, bons o dolents, s'allunyen cada cop més [...] de les

pràctiques vives de l'escena» (2012: 104-105). De vegades, sembla que per a Danan l'autor teatral d'avui sigui el *creador escènic*: és a dir, el «creador d'una obra escènica alliberada de la necessitat de passar per una obra de teatre prèvia». Des d'aquesta perspectiva, s'entén que un dramaturg com ara Jöel Pommerat declari amb orgull que en els seus muntatges «el text arriba després, és el que queda després del teatre: és l'empremta que deixa l'espectacle sobre el paper» (2009: 19). La idea és bonica, però evidentment és una exageració: el text, per descomptat, arriba *abans* i *durant*, no *després*.²⁰ La traça que en queda sobre el paper és la constatació de la seva *partitura*... Però no ens avancem.

Danan és reticent a parlar d'«obra de teatre», ja que aquesta etiqueta «designa un gènere massa farcit de faula, de personatges, en un mot, de *mimesis*». El crític —que també és autor— és perfectament conscient que el drama ha patit una reinvençió constant (de fet, cita Jean-Pierre Sarrazac). Per a ell, la qüestió és saber fins a quin punt aquest drama en plena i incessant regeneració podrà resistir: «el punt en què l'obra dramàtica s'esborraria davant el text-material» (2013: 68-69).

I aleshores, la pregunta està servida: ¿hem de creure que els processos d'emancipació del text dramàtic i de la representació condueixen irremeiablement —i paradoxalment— a l'extinció del drama?

Sarrazac respondria que no. Si bé és molt correcte «que ens emancipem del logocentrisme que desitja que el drama es posi en primer lloc i que l'espectacle no sigui més que una simple traducció», cal tenir present que el drama, havent guanyat

20. Ben mirat, Pommerat reconeix que «quan escric una obra en què la paraula té una part important, els actors tenen fragments de text abans dels assajos, els aprenen. No van a l'escenari sense haver memoritzat abans el text. Aprenen i desaprenen permanentment. Arriba un moment que corregeixo els textos però jo els demano de guardar a la memòria el text vell i d'aprendre el text nou» (2007: 9).

autonomia, ha esdevingut, sens cap mena de dubte, una obra incompleta, foradada (els estudis de recepció expliquen que les obres contenen *espais buits*). «Una obra amb llacunes —Sarrazac cita Sanchis Sinisterra— té múltiples possibilitats d'existir en diferents representacions» (2008: 155). En un altre lloc, la professora Erika Fischer-Lichte (2015) assegura que «un text mai no està complet», sempre és el receptor qui l'acaba. Aquesta certesa compartida, no tan sols refuta la idea de la *mort del drama*, sinó que li dona ales (al drama, no a la seva mort). És ben il·lustrativa la posició d'un autor com ara Davide Carnevali (2015), que si bé desitja una textualitat «oberta, en diàleg amb l'escena i a l'espera de realització, prou com per atraure un director a posar-la en escena», també espera que «al final del procés d'escriptura, el text sigui una obra acabada, autònoma i auto-suficient com a literatura teatral».

El retorn del text

L'autonomia de l'escriptura, més enllà de la deriva postdramàtica del *text-material* anunciada per Müller, ha produït en els últims trenta anys, i paral·lelament al boom *performatiu*, una important explosió de la textualitat dramàtica dins i fora d'Europa (explosió que sovint ha estat menystinguda o obviada). Parlo de *textos-partitura*, o si ho preferiu —mentre no acabo de definir aquest terme—, de literatura dramàtica amb tots els ets i uts.

Han sorgit festivals, institucions i teatres dedicats exclusivament als «nous textos» (m'acullo al títol de presentació de la reconeguda —i ja desapareguda— Biennial de Wiesbaden: «Neue Stücke aus Europa / New Plays from Europe»), s'han multiplicat els premis (locals o d'àmbit internacional), les associacions d'autors s'han renovat i la seva activitat s'ha estès globalment, s'han concebut projectes internacionals d'autors en residència, tallers

d'escriptura, bases de dades, intercanvis de lectures dramatitzades, programes de traducció, edicions plurilingües, etc. Institucions com la mateixa Biennial de Wiesbaden (primer a Bonn), l'Stückemarkt de Berlín, el Royal Court a Anglaterra, la Maison Antoine Vitez a França o la Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia de Barcelona, entre moltes d'altres, han fet una tasca ingent. És cert que, en els últims anys, la crisi que es va iniciar en 2007-2008 ha debilitat l'abast d'aquest esclat (que es va originar en una època de bonança econòmica), però malgrat tot, l'ona expansiva segueix donant fruits. No sé si exagero, però m'atreviria a assegurar que mai com en aquests darrers anys la literatura dramàtica ha estat tan viva al continent europeu. Mirada amb perspectiva, la teoria del teatre postdramàtic sembla haver quedat desfasada —són mots de Thomas Ostermeier—, «ja que els conflictes en les societats contemporànies esdevenen de nou tan forts que el drama torna amb força dins la vida, i el teatre se n'ha de fer ressò» (2006).²¹

El fenomen arrenca a finals dels anys vuitanta i sobretot a inicis dels noranta, i es defineix amb freqüència com a «retorn del text» («retorn discret però tenaç del teatre de text», que diu Sanchis, 2007: 17). Segons el professor i dramaturg Roberto Fratini (2019), posem per cas, va néixer com una resposta «a diverses dècades de dictadura del cos escènic» (parla en relació amb el «gir performatiu» que s'estén entre els anys seixanta i els anys vuitanta): «Molt més que la ressaca d'un debat ja vell sobre la supremacia del text, la revolta de l'escriptura va significar una subversió [...], la nova dramatúrgia va carregar el text d'una "efectualitat" que era l'anhel de les paraules per ser acte, fet, efecte i gest amb més energia i menys evidència que qualsevol actuació o somatització escènica» (196).

21. Citat també per Sarrazac 2007: 17. Vegeu declaracions, en un sentit similar, a Ostermeier, 2001; Ostermeier, 2012, i Jörder, 2015.

Així doncs, al tomb del segle, Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Michel Vinaver o Valère Novarina usen l'expressió («retorn del text») a França; o també a Catalunya i a Espanya autors i crítics com Jaume Melendres, Josep M. Benet i Jornet, María José Ragué, Enric Gallén, Sergi Belbel o José Sanchis, entre altres. I el mateix passa a la resta d'Europa...

No obstant això, cal reconèixer que l'expressió, en els seus orígens, és esmunyedissa. Alguns²² —com ara Michel Vinaver— la utilitzen curiosament per reivindicar la suficiència d'un text allunyat de les arbitrarietats de la posada en escena.²³ Aquesta mena de posicions —no cal dir-ho— són incòmodes per a molts: sembla que l'etiqueta al·ludeixi a un suposat retorn de la jerarquia del text per damunt de l'escena i, de retop, a una idea convencional de representació; en comptes de parlar d'un drama renovat —emancipat com la representació—, en comptes de parlar d'un boom de la dramaturgia contemporània, els defensors d'aquesta línia es limiten a articular queixes pel que fa a l'estatut del text al teatre del tombant de mil·lenni; de fet, reivindiquen la literatura dramàtica com a art independent de l'escenificació.

I no es tracta d'això! El «retorn del text» no suposa un viatge de tornada a la forma dramàtica clàssica, i tampoc

22. Amb una mica de retard pel que fa al fenomen, l'any 2005 la revista *Littérature* —Valère Novarina o Patrice Pavis hi participen— es pregunta: *Théâtre: le retour du texte?* S'hi destaca que, després d'un període «d'independència d'un art teatral viu, amb tendència a desempallegar-se de la mòmia del text», la importància «del text de teatre [...] sembla afirmar-se de nou» (3). Malgrat les aparences, però, no es tracta tant de ressenyar l'esclat del drama als darrers quinze anys com simplement de reivindicar la necessària autonomia de l'escriptura teatral.

23. Vinaver es queixa del fet que «al llarg dels últims trenta anys, el director teatral té un nou estatut, el de *l'autor de l'espectacle* que usa uns textos per crear la seva obra pròpia» (1998: 140). Segons això, el director que treballi textos contemporanis, sempre en «*farà massa*», se sentirà obligat a «afegir valor» al text, a injectar-li la seva personalitat creadora. Només amb una lectura en veu alta —o amb muntatges molt despullats— les peces poden mantenir la seva essència.

pressuposa la recuperació de cap jerarquia perduda. Majoritàriament, es defineix amb aquesta expressió l'eclosió d'un «nou paradigma dramàtic» (Sarrazac). Un paradigma que, seguint l'estela d'una relació dialèctica entre la forma i el contingut, s'expandeix des de les albors del drama modern fins a la contemporaneïtat.

Textualitat dramàtica i textualitat postdramàtica

És fàcil trobar exemples del que m'agrada anomenar, potser exageradament, *negacionisme*. Hans-Thies Lehmann, posem per cas, es nega a reconèixer en tots els seus escrits —fins i tot en els dels últims anys— aquest boom dramaturgic del canvi de segle. D'una banda, no pot ignorar l'evidència: si bé en la dècada dels vuitanta el text encara es va orientar cap al teatre visual, als anys noranta —reconeix— es produeix un nou acostament al text (2002 i 2010). No obstant això, la relació entre text i escena «continua sent polèmica», ja que, segons el crític,

existeixen textos poètics, narracions, fins i tot estudis teòrics que es poden arribar a escenificar. També hi ha textos dramàtics que es poden escenificar mitjançant recursos postdramàtics. I, òbviament, el teatre dramàtic continua estant present. El llenguatge és un element riquíssim i irremplaçable en el teatre. Així que el fet que la noció de teatre es transformi fins al punt que el text dramàtic ja no sigui el centre sinó un integrant de l'esdeveniment teatral no implica que desaparegui. Senzillament canvia el seu estatut i, en fer-ho, crea noves possibilitats en comptes d'eliminar les antigues. (Lehmann, 2008)

Es dedueix d'això que el nou apropament a la textualitat no suposa cap ressorgiment —cito encara Lehmann— d'una «dramatització convencional o un simple retorn al text» (2010: 319), només posa en evidència l'augment de la presència del llenguatge verbal en els muntatges postdramàtics (en comparació amb la densitat d'aquest llenguatge en la producció performativa de les dècades anteriors). Segons això, la nova textualitat és poètica, assagística o narrativa, però no específicament dramàtica. En el cas que s'escenifiqui una obra dramàtica, aquesta perdrà la seva estructura predeterminada al servei del *dispositiu* o del *muntatge* postdramàtic. Quan Lehmann diu que «el teatre dramàtic continua estant present», es refereix a la presència en alguns teatres d'obres clàssiques amb muntatges convencionals.

Deu anys després de la seva definició del «postdramàtic», avaluant la repercussió del concepte en la teoria i en la pràctica teatrals, el crític alemany matisa un cop més (ja ho havia comentat en el prefaci de l'edició francesa del seu llibre) que «la paraula *postdramàtic* descriu l'estètica i els estils de la pràctica teatral, i tematitza l'escriptura, l'escriptura dramàtica o el text teatral, només de manera marginal» (2010: 311). La precisió s'agraeix. Paradoxalment, però, Lehmann s'entreté a diferenciar una «textualitat dramàtica» i una altra de «postdramàtica».

¿Es pot fer teatre postdramàtic amb textos dramàtics? Repetim-ho: sí, només caldrà desfer la *plantilla* i els models de representació implícits en el text; és a dir, fer servir la paraula com a *material*. D'altra banda, se suposa que hi ha una textualitat que és directament postdramàtica (conformada per *textos-material*). Sorprenentment, per a Lehmann, Sarah Kane és un exemple perfecte d'aquesta via. I aleshores, sí que les categories ballen...

En efecte, en un article publicat vuit anys abans, el crític defensa que amb *Psicosi de les 4.48* el text dramàtic ha cedit davant la configuració postdramàtica gràcies a l'ús de semidiàlegs, poesia, xifres, fragments de converses o la indeterminació dels

locutors (Lehmann, 2002a). El 2010, l'autor manté la mateixa anàlisi: «Sarah Kane —diu—, l'escriptura de la qual s'allunyava cada cop més i més de les romanalles del teatre dramàtic, en les seves primeres obres, com *Blasted*, i sobretot com *Psicosi de les 4.48*, va ser a prop d'esdevenir un exemple perfecte de textualitat postdramàtica» (2010: 315).

L'exemple és il·lustrador. ¿Significa això que als nous textos intempestius —que experimenten amb la fragmentació i la hibridació en el seu decidit recorregut d'emancipació— ja no els surt a compte proposar models *singulars* de representació? ¿Vol dir això que, tot i l'assumpció d'un ampli marge de llibertat a l'hora de procedir a la traducció escènica dels textos, ja no cal molestar-se a proposar patrons o condicionants, o «invariants» que diria Joseph Danan (2002: 200)? Al capdavall, sembla que un determinat sector de la professió s'entestarà a llegir-los sempre com a materials dels quals disposar. Al pròleg a l'edició castellana del seu llibre, l'any 2013, Lehmann es queixa que sovint s'hagin llegit els seus escrits «com una negació general del teatre de text» (13-15). No és estrany.

Lehmann qüestiona la supervivència del «teatre dramàtic» perquè està lligat a «precondicions històriques que estan desapareixent cada cop més»; creu que «la sensibilitat moderna d'avui no és probable que torni a l'estructura dramàtica» i, per consegüent, no creu «que torni a aparèixer la visió estreta del teatre dramàtic» (Lehmann, 2012).²⁴ La conclusió és clara: quan parla de «drama», el crític sempre s'està referint al *drama absolut*; la seva idea de postdramàtic no recull ni analitza les noves *partitures* textuales del canvi de mil·lenni (que també

24. «Davant l'actual desenvolupament de l'àmbit mediàtic i tecnològic —diu—; davant la competència que genera la mateixa performance mediàtica; i davant el nostre veloç allunyament de les imatges del que és humà de l'època burgesa —que van fer florir el teatre dramàtic—, no és possible esperar un retorn del drama al centre de la vida teatral.»

s'han emancipat d'aquest drama absolut). O només en recull algunes, com *Psicosi de les 4.48*, però forçant-ne la classificació dins del calaix dels *textos-material*. Si això fos cert, què passaria amb textos importants de la mateixa època (i redactats amb una sensibilitat similar)? Com hem de considerar *Atemptats contra la seva vida*, de Martin Crimp? De debò és un *text-material*? Quantes vegades l'obra no ha estat definida com una de les fites de la «textualitat postdramàtica»? I és cert que s'hi esborra la categoria de personatge, que els locutors no estan definits, que el component narratiu qüestiona la idea de representació... No obstant això, ningú no pot negar, per exemple, que l'ordre de les escenes sigui important —el mateix autor es descara dins el text i ens recorda de tant en tant en quin punt estan els nostres dubtes i les nostres emocions (les nostres deduccions i expectatives)—; així doncs, l'intent frustrat de restituir una història per part del receptor està orquestrat, previst o dissenyat per l'autor. És veritat que Crimp pretén posar en evidència els nostres hàbits receptius i que, jugant amb ells, els qüestiona. Això no impedeix, però, que l'obra contingui un patró.

Per no parlar d'altres textos del mateix escriptor, difícilment classificables com a drames a l'ús. El disseny d'*El camp* (2000) o de *La ciutat* (2008) és inqüestionable. Però llavors, si aquestes obres no són drama absolut ni són «textualitat postdramàtica», què són?

I què passa amb l'obra d'un autor de la magnitud de Roland Schimmelpfennig? ¿Hem de creure que els seus textos conformen una «textualitat postdramàtica» com els de Kane? Lehmann sembla afirmar-ho. A propòsit d'un text com *La nit àrab* (2001), argumenta que en «el teatre postdramàtic és habitual que la veu del performer narri com si el que conta hagués tingut lloc molt de temps enrere. En aquest sentit, es tracta no ja de l'esdeveniment teatral, sinó de la performance de la narració» (2008). L'observació és correcta. Però no es pot obviar que, precisament a *La nit àrab*, el patró del vodevil és molt present,

que la ruptura de les estratègies d'aquest gènere amb la irrupció inesperada de l'oníric està estudiada dins d'una *plantilla* de recepció prevista, que és innegable la supervivència de microaccions inserides en el relat o que, fet i fet, la història és central (presentada per ser restituïda i, en definitiva, restituïble), i amb ella —encara que es posi en qüestió la representació— l'acció dramàtica i els personatges (que de vegades estaran en un primer nivell dramàtic i, de vegades, en un segon nivell narratiu).

Apunto un darrer exemple de *negació* del «nou paradigma» del drama. En un molt estimulants i interessant escrit sobre «dramatúrgia» i «història», Óscar Cornago (2010) identifica el «retorn a la paraula» dels anys noranta amb una pulsio dual —i paradoxal— entre, d'una banda, el rebuig de la història (a propòsit d'això, vegeu el capítol precedent: «Crisi de la història?») i, de l'altra, la «necessitat de la història»: «Les històries són impossibles —l'autor cita Rodrigo García—, però sense elles no ens seria en absolut possible viure».

Segons Cornago, als anys del debat sobre la postmodernitat i la globalització, als anys de la bonança econòmica de signe neoliberal, es van voler deixar enrere les dècades precedents «en termes d'experimentalismes, avantguardes i temptatives» i es va reivindicar de bell nou la història:

Resulta una mica ingenu, si no interessat, i en tot cas molt representatiu —diu l'autor—, aquell argument que, aprofitant això de la normalització, es va tractar de divulgar pels mitjans teatrals a partir dels vuitanta: *ha tornat el text!, ha tornat el text!*; és a dir, ha tornat la història, com una mena de crit de salvació davant l'auge de l'anomenat teatre de no text. La història no va tornar, perquè en realitat mai se'n va anar, el que sí va tornar va ser la necessitat, no dels textos, en el sentit en què s'estava reclamant, com a estratègia d'organització d'un material escènic, sinó de la paraula, una paraula altra, històrica no per explicar històries, sinó

per ser dita des d'un present, que va tractar així de fer front a aquests relats que ens venien a sobre sense avisar, que és l'única manera en què la història, com els accidents, ocorren. (2010: 267-270, i amb modificacions a 2015: 147-148)

Al meu entendre, el que potser resulta «interessat» és barrejar la constatació del «retorn del text» i la del retorn d'una història conformadora per poder prescindir olímpicament de l'esclat de la nova dramaturgia textual. Entenc el motiu: a l'autor li cal compensar en la balança el pes de totes aquelles diatribes que, en l'època, van titllar «l'auge de l'anomenat teatre de no text» —que encara no s'anomenava postdramàtic— de «restes d'avantguardes passades de moda». La injustícia d'aquells exabruptes no ha d'entelar la percepció de la coexistència de dues menes de textualitat en el camí costerut cap al tombant de segle: per un costat, la paraula que no és «base d'un text», sinó una «forma de fer i estar» a l'escena; per l'altre, la paraula que s'estructura en una partitura textual per produir un nou tipus de drama. Totes dues opcions són *paraula històrica*, però no tant per la història o històries que puguin produir, sinó —cito el mateix Cornago— «per la seva capacitat d'obrir fissura en aquesta mateixa història» (148).

El DC, des dels anys noranta i fins avui, ha bussejat en la crisi de la història, n'ha qüestionat l'existència (o la possibilitat de reconstrucció), ha fet bandera de la sostracció i ha jugat amb la inèrcia del receptor davant d'hàbits receptius condicionats per la necessitat de restitució de la faula, ha dinamitat les categories de personatge i acció, ha violentat la composició clàssica a partir de principis com ara la nova —i ja citada— catàstrofe, ha qüestionat una vegada i una altra la linealitat, la causalitat, la complexa, per no dir les nocions de punt climàtic i de desenllaç. No s'hi val a dir que la idea de «retorn del text» ha estat defensada pel desig de procedir a una involució plàcida cap a les històries de tota la vida, o pitjor, les històries *conformadores* d'una era neoliberal.

El textos entesos com a «organització d'un material escènic» —sense reclamar l'antiga posició jeràrquica que els atorgava el drama absolut— sí que han tornat. Però l'esclat del postdramàtic a l'inici del nou segle (assumint una lectura que aplica al present allò que en Lehmann era una anàlisi d'algunes riques experiències de dècades anteriors) ha comportat amb freqüència mostres d'aquesta actitud diguem-ne compensatòria, és a dir, la necessitat de negar l'esclat d'una forta literatura dramàtica (intempestiva) a cavall del nou mil·lenni i fins a data d'avui: el boom d'un «nou paradigma dramàtic».

No fa gaires anys, el prefaci de José A. Sánchez per a l'edició castellana de *Teatro posdramático* va posar, segons la meua manera de veure, les coses al seu lloc. Segons diu Sánchez, el teatre postdramàtic no és un teatre sense drama, sinó un teatre que planteja un conflicte amb el concepte burgès de teatre que havia assumit l'hegemonia del drama literari sobre l'espectacle escènic. L'autonomia de l'art escènic respecte al drama —declara Sánchez— «no constitueix en si mateixa una negació del text, ni tan sols del drama, sinó l'establiment d'un camp de creació des del qual *és possible tant la col·laboració o el diàleg amb la literatura (dramàtica o no), com la redefinició del concepte mateix de drama*» (Sánchez, 2013: 18; la cursiva és meua.)

És interessant que, només tres anys després d'aquesta sentència, un llibre com el de José Gabriel López Antuñano, que pretén avaluar les principals tendències i *creadors escènics* del nou mil·lenni, doni per liquidada la polèmica assumint sense complexos la puixança del drama i la seva «redefinició»:

Coincideixo amb Lehmann, [el teatre postdramàtic] proposa un teatre que suposa un punt de no retorn en relació amb el teatre dramàtic. *Tanmateix, no crec que el suplanti. Conviuran, ja que el teatre dramàtic gaudeix textualment de bona salut*, com testimonia de manera evident Sarrazac i corrobora una ullada sobre les noves escriptures escèniques

d'Alemanya, el Regne Unit, els països nòrdics, etcètera. A més, l'escena europea presenta un panorama puixant, amb directors que cerquen *nous textos capaços de contar històries en el convenciment que sempre hi haurà espectadors que les demanin*. (2016: 339; els destacats són meus)

Rapsòdia i «nou paradigma» del drama

A principis dels vuitanta, tot just instituïda la idea de *retorn del text*, Jean-Pierre Sarrazac encunya el seu concepte de *rapsòdia* (1981). Els seus referents creatius d'aleshores són autors com ara Novarina, Deutsch, Gabilly, Wenzel, Müller o un jove Koltès. Tanmateix, la vigència contrastada del concepte ha fet possible que encara avui el puguem aplicar —el mateix autor ho fa— a l'hora de considerar la feina de tota una llarga rastellera d'autors occidentals fins ben entrat el nou mil·lenni.

El nou drama, en tant que rapsòdia, es vincula a «l'àmbit èpic: el dels cants i la narració homèriques, així com a procediments d'escriptura com el muntatge, la hibridació, la recomposició i la coralitat» (Hersant i Naugrette, 2009 [2005]: 157).²⁵ Pensem en la gestió que fa de les històries un rondallaire en una de les grans places del Magrib. Per atènyer el seu objectiu, tot s'hi val: narrar, cantar, fer música, jugar amb un espai sonor, posar-se en la pell dels personatges i *representar*, interactuar coralment amb altres veus, fer intervenir objectes, ombres o titelles, fins i tot projectar (si té els mitjans per fer-ho). La pulsio rapsòdica del DC —Sarrazac identifica l'autor com a *rapsode* en tant que ell és l'organitzador dels materials— manté viva, encara avui, la recerca formal iniciada a les acaballes del XIX, quan el drama va fer crisi.

25. Vegeu també Sarrazac, 1998.

Un cop assumida la crisi de la faula o del personatge dramàtics, la rapsòdia sarrazaquiana explora possibilitats i articulacions de síntesi per definir una forma mutant alliberada de la fórmula i de les estretors del drama absolut. A l'interior d'una mateixa obra es poden conjuguar processos d'objectivació (model èpic), el viatge interior —l'accés a l'íntim— (model líric) i l'intercanvi dialogal (model dramàtic). Amb la rapsòdia es capgiren els valors i les categories («capgirament constant de l'alt i del baix, del tràgic i del còmic»); es proposen distintes articulacions del relat dins del drama —amb veus 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 extrateatrals»; s'investiga en la perspectiva o es furga en d'altres gèneres (la novel·la, el poema, el cinema o l'assaig). El resultat és un «text teixit» (en un altre lloc —Batlle, 2008— he parlat de «*patchwork*») que, a l'antiga manera de la reina d'Ítaca, es fa i es desfà, i es cus de nou, i es barreja, i així fins a accedir a una monstrositat híbrida (una mena de Minotaure confrontat a l'harmònica metàfora del «bell animal» definit per Aristòtil a la seva *Poètica*). Comptat i debatut, en la rapsòdia «tot es col·loca sota el signe de la *polifonia* (Bakhtín en va mostrar els trets principals: gust per la barreja, la pluralitat, l'heterogeneïtat, la inversió dels gèneres i de les veus)».

Ho he comentat més amunt: la categoria de «rapsòdia» és una més entre totes aquelles que han estat usades per parlar de DC. Però potser és una de les més útils. L'impuls rapsòdic travessa tota l'odissea dramàtica entre els tempteigs moderns i les demostracions contemporànies, amb atributs, troballes i estils ben diferenciats. Així, tal com he dit, permet comprendre la majoria de manifestacions de l'escriptura dramàtica de les últimes dècades, sobretot a Europa. Autors com ara Heiner Müller, Thomas Bernhard, Edward Bond, Howard Barker, Bernard-Marie

Koltès, Caryl Churchill, Normand Chaurette o Jean-Luc Lagarce poden ser estudiats des d'aquesta perspectiva, i també ho poden ser autors una mica més propers com ara Martin Crimp, Sarah Kane o Jon Fosse. O encara Roland Schimmelpfennig, Conor McPherson, David Harrower, Andrew Bovell, Biljana Sribljanovic, Juan Mayorga, Rafael Spregelburd o Falk Richter, per citar alguns noms entre molts d'altres. I si ens acostem una mica en el temps, trobarem veus més joves com ara Anja Hilling, David Lescot, Frédéric Sonntag, Nick Payne, Davide Carnevali... No acabariem mai... O a Catalunya: des dels escriptors amb més trajectòria o edat com ara Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel, Josep-Pere Peyró, Albert Mestres, Enric Nolla, Mercè Sarrias o Lluïsa Cunillé, fins a autors de menys edat com Pau Miró, Josep M. Miró, Victoria Szpunberg, Joan Yago, Jordi Casanovas, Cristina Clemente... Però m'aturo... Soc conscient que la llista és molt més àmplia, i sempre m'acabaria quedant algú al pap. I, ben mirat, no es tracta de definir cap cànon.

L'any 2007, cansat de veure com la flamant categoria postdramàtica de Lehmann se superposava sense matisos a la seva concepció rapsòdica (ahora que servia per predicar la *mort del drama*), Sarrazac assaja una interessant «resposta al postdramàtic».

Com jo mateix acabo de fer, Sarrazac cita Dort i la seva «emancipació de la representació», i assumeix sense recança que al llarg del segle xx el teatre s'ha alliberat de la literatura dramàtica, o el que és el mateix, que la *forma dramàtica* ja no és necessàriament el fonament del teatre («hi ha tot un teatre que ja no consisteix en l'escenificació d'un drama escrit prèviament»). Ara bé, això no comporta de cap manera «una pèrdua per al drama o, encara menys, la pèrdua *del drama*» (8). Ben al contrari, l'evolució de la forma dramàtica —explica— hi ha sortit guanyant, en aquest procés d'emancipació. Gràcies als avenços d'una escena alliberada del textocentrisme, ha pogut evitar la «petrificació» i s'ha renovat constantment i fins al dia d'avui.

I a la inversa també: gràcies a l'emancipació d'un drama alliberat d'uns models de representació excessivament estrets, el teatre ha trobat solucions escèniques impensables fins al moment.

Sarrazac, per consegüent, retreu a Lehmann les «consideracions sobre l'obsolescència i, per dir-ho tot, sobre la mort del drama. S'entendrà que el que pretenem desafiar en la noció de postdramàtic és precisament que es defineixi històricament com a post... dramàtic» (8-9). Lehmann recull les idees de Theodor Adorno, que als anys seixanta decretava la crisi terminal del drama (de la poesia, de fet), tot considerant la seva incapacitat d'explicar el món després d'Auschwitz i d'Hiroshima. El dramaturg David Hare (2010: 13) relata una anècdota segons la qual Adorno, tot escoltant —amb atracció i rebuig simultanis— l'apassionat discurs de l'historiador Elie Wiesel sobre l'Holocaust, no va poder més i va esclatar: «Qualsevol cosa que puguis dir dels camps de concentració és alhora massa i massa poc». Segons això, intentar abordar *dramàticament* l'era atòmica podia resultar ridícul: qualsevol faula representada als escenaris minimitzaria sempre l'horror de l'anonimat històric «tot fent-lo passar per uns caràcters i unes accions humanes» (9).

L'argument ha estat recurrent i té vigència més enllà de les consideracions sobre les conseqüències de la Segona Guerra Mundial. Davant l'horror de la caiguda de les Torres Bessones de Manhattan, per exemple, Michel Vinaver (que era prop del lloc de la catàstrofe el mateix dia 11) es desespera. Vol i dol. Se sent incapaç de dramatitzar l'horror: «És impossible —diu— imaginar a partir dels esdeveniments de l'11 de setembre, perquè els esdeveniments sobrepassen la imaginació» (2001: 17). I al mateix temps, no sap estar-se'n... Què fer? «Contra la letargia de la memòria, contra el treball de l'oblit», decideix finalment «fixar l'esdeveniment sense comentaris, nu en la seva immediatesa». I ho fa només amb les veus (documents, doncs) del moment —telefonades, comentaris de premsa o discursos polítics—, sense cap mena de comentari. Això no obstant, a *11 de setembre*

2001 (2001), l'autor endreça o compon aquests documents en una estructura musical donada: una cantata de Bach. Aquesta estructura, en teoria, li permet combinar un accés directe al *real* i alhora un treball de ficcionalització: una «imitació dels esdeveniments d'aquella data», una «invenció d'un objecte de paraules en explosió, en implosió, imitant l'explosió dels avions, la implosió de les torres». Aquesta contradicció assumida entre real i ficció, doncs, arrela ja a les beceroles de les anomenades *dramatúrgies del real*.

Però no ens avancem. D'això en parlaré més endavant, al capítol VII. El que és simptomàtic, però, és observar, de moment, com aquestes dramatúrgies han assumit l'argument adonià i han qüestionat —fins no fa pas gaire— la viabilitat de la *ficció* (al mateix temps que han incrementat la implicació directa, als espectacles, dels protagonistes de la Història). Ben mirat, ¿com escriure un monòleg fictici d'horror i desesperança després d'escoltar el testimoni —el document— directe d'una de les víctimes de la massacre de Ruanda?

A partir d'Adorno, doncs, se suposa que l'aventura del drama modern arriba a un punt crític amb la dramatúrgia de Samuel Beckett (que el filòsof alemany defineix com a «terminal»). Les veus que arboren convençudes aquest «després de Beckett» defensen que el teatre ha accedit a l'extrem del silenci i, en conseqüència, ja no és possible la continuïtat de l'escriptura dramàtica.

Sarrazac discuteix a Lehmann que reculli aquesta mena de discurs sense complexos ni matisos: si resulta que després de Beckett el drama deixa d'existir, llavors lògicament és fàcil classificar com a *postdramàtiques* les obres d'autors posteriors com ara Peter Handke, Michel Deutsch o Bernard-Marie Koltès, sense fixar-se en la possible definició de *patrons a traduir* en les peces, tan sols interessant-se per la seva possible *materialitat*.

M'hi he referit unes pàgines més amunt... Sospito que tot plegat —que tot el debat— és degut a un petit o gran malentès

sobre què és o deixa de ser el «drama». La polèmica, certament, no té sentit si no s'arriba a un acord pel que fa a les categories utilitzades. Jean-Pierre Sarrazac usa la paraula «drama» (com jo mateix, vegeu nota 6) més enllà de la seva assimilació a una idea de «drama absolut» o, si es prefereix, de drama de l'era burgesa, com sembla que fa Lehmann (que així l'allunya de qualsevol noció de contemporaneïtat). Sarrazac estén la categoria a bona part de les construccions textuais del drama modern i postmodern. Alhora que rebutja la idea de la «mort del drama», especula sobre una «mutació lenta» o un «canvi de paradigma» que fa més de cent anys que dura. Hi ha recursos o ruptures que apareixen en l'època de Txékhov o Strindberg —com la fragmentació de la història, la deconstrucció del diàleg o la desintegració de l'acció i del personatge— i que seguim trobant en la producció de dramaturgs contemporanis com ara Kane, Churchill, Fosse o Crimp.

Des de la vella crisi del drama, la nova dramaturgia ha anat incorporant procediments i ha seguit mutant sense parar. Encara avui ho segueix fent! Si fa anys —explica encara Sarrazac— el drama (drama absolut) era un «*drame-dans-la-vie*» (amb canvi de fortuna, col·lisió dramàtica i desenvolupament ordenat de l'acció), des de la crisi del drama podem parlar de «*drame-de-la-vie*» (que vulnera les unitats de temps, espai i sobretot acció, i quan s'estén al llarg d'una vida ho fa gràcies a recursos d'ordre èpic, com ara una narració controladora del temps, o usant la tècnica del muntatge).

El nou drama és un drama «desdramatitzat». Però no per això deixa de ser drama. Simplement explora l'«infradramàtic». Amb aquesta última categoria, si bé s'explica la dimensió diguem-ne *reduïda* dels personatges, els esdeveniments i els conflictes, també es planteja la importància de la subjectivització i de la «relativització que marca aquests esdeveniments i microconflictes». Més: l'infradramàtic desplaça el centre del drama des de la relació interpersonal fins a l'home sol, «l'home

separat» o el «subjecte escindit», que dirien tant José Sanchis com Valentina Valentini (1991).

Parlem, en definitiva, d'un «nou paradigma» dramàtic que —repeteix— ha evolucionat lentament fins a l'actualitat, que ha anat incorporant aspectes intrasubjectius, que juga amb recursos de focalització o perspectiva (fins fa poc reservada únicament a la narració) i que estableix un principi bàsic de *relativitat* (dels pensaments, dels valors, de les accions o de la història). A partir d'aquí, el «nou paradigma» del drama juga —apunta Sarrazac— amb «*la forma més lliure, però no amb l'absència de forma*» (Sarrazac, 1981 i 2012). Una idea que és primordial per entendre el concepte de rapsòdia i que és en la base de la nostra noció de *partitura*.²⁶

La partitura²⁷

El postdramatisme, en paraules de Jean-Louis Besson, «reivindica l'escenari com a punt d'intervenció i no com a transcripció» d'una realitat que li és externa. És «una crida a l'autonomia real

26. En un dels seus darrers llibres, la *Poétique du drame moderne*, l'autor fa un pas més enllà a l'hora d'articular la defensa del drama contemporani: cal repensar en termes de coexistència i de tensió *necessàries* allò que Peter Szondi i Bertolt Brecht van considerar contradicció entre nous continguts i formes obsoletes. En aquest sentit, s'hauria de valorar positivament «un factor amb el qual ni Szondi, ni Lukács, ni Hegel mai haurien somniat: el *regne del desordre*. [...] Des d'Ibsen, Strindberg i Txékhov fins a Kane, Fosse, Lagarce o Danis, la dramaturgia moderna i contemporània mai no ha deixat d'acollir el desordre» (2012: 13).

27. És interessant de consultar el treball de l'equip de recerca «Manufacture. Partition(s)», dirigit per Julie Sermon (2016), que fa una recerca al voltant de les diverses accepcions del terme «partitura» en les arts escèniques, especialment les contemporànies. Curiosament, en cap cas no l'usen en el sentit en què jo el defineixo en aquestes pàgines. Vegeu <http://www.manufacture.ch/fr/1976/Partition-s>.

del teatre respecte al drama» (2009 [2005]: 146-147). Tot indica, doncs, que per als defensors d'una «textualitat postdramàtica» l'obra de teatre —en mots ara de Joseph Danan—, amb el seu «desenvolupament endreçat, la seva estructura dramàtica constrenyedora, la dramaturgia interna que la constitueix», és percebuda com «l'enemic a batre» (2013: 28).

La pregunta està servida: si volem seguir escrivint textos per al teatre, quina alternativa ens queda? «¿Quines escriptures dramàtiques —es pregunta el mateix Danan— poden revelar-se compatibles amb el valor performatiu que busca l'escena actual?» (2012: 91). Poden existir «textos sense dramaturgia» (textos-material),²⁸ «dramaturgia sense text» i «textos dramàtics sense paraules». Però em pregunto: hi pot haver *obres de teatre contemporànies*, textos dramàtics amb tots els ets i uts?, és a dir, textos amb dramaturgia (ja que els textos sense dramaturgia són *materials*)? Estan condemnades les obres de teatre, siguin antigues o contemporànies, a convertir-se en *materials* al servei d'un impuls creatiu postdramàtic?

El que molesta, sembla evident, és el vincle entre text i dramaturgia (deguda a l'escriptor), és a dir, l'establiment d'un patró

28. En un altre lloc, Danan fa una distinció entre dos tipus de *material*. N'hi ha que són «materials de partida» (que es poden dissoldre en la representació; per exemple, un fragment o una història completa d'un text important de la literatura universal) i n'hi ha que són «materials d'arribada», presents a la representació (2018: 29). Tot parlant de Rodrigo García, també matisa que hi ha a) materials textuals concebuts prèviament i que l'escenari ha de «teatralitzar» i b) materials resultants d'una «écriture de plateau», és a dir, produïts durant el procés de treball escènic (53).

La noció d'«écriture de plateau» és deguda a Bruno Tackels (2001) i, tal com la defineix Anne Monfort (2009: 2-3), consisteix en una escriptura no estrictament textual que «usa matrius que poden ser plàstiques, coreogràfiques o transdisciplinàries. L'escriptura, i eventualment la narració, hi són assumides per l'escenificació en un sentit ampli, és a dir, pel conjunt de *médias* que constitueixen l'espectacle. [...] L'écriture de plateau és hereva del teatre postdramàtic en el sentit que el text forma part del conjunt del procés teatral però no el precedeix pas».

i, per tant, d'alguna manera, el manteniment aproximat d'un valor axial o matricial del text. Com si la supervivència del drama exigís violentar la famosa emancipació de la representació... I no es tracta d'això, evidentment. Per trobar el desllorigador, val la pena, de manera provisional o en primera instància, aprofundir en una distinció fins ara inèdita: la diferència entre *partitura* i *model de representació*.

Veurem, per exemple, que Danan (2012: 106; reprenent Danan, 2002), entre altres, contraposa els textos que proposen un «model de representació» als «textos-material»: els primers estan concebuts «amb vista a l'escena», mentre que els segons estan «exempts de qualsevol preocupació en relació amb l'escena». Dins del primer grup però de manera més lliure circularien aquelles propostes —la referència és Beckett— que són capaces d'inventar «per a cada obra i per a totes les obres el seu propi model de representació». Per tant, si els textos *amb dramaturgia* (les *partitures*) s'oposen als «textos sense dramaturgia» («textos-material»), i els *materials* són allò que s'oposa als textos que contenen un «model de representació», semblaria lògic deduir que *partitures* i *models de representació* són expressions distintes per definir una mateixa cosa.

No obstant això, la dramaturgia afecta tant la composició textual com el trànsit del text a l'escena. Al cap i a la fi ho diu el mateix Danan en el seu excel·lent treball sobre la conceptualització de la dramaturgia (2012: 11-73), o José A. Sánchez, que considera que «la dramaturgia està més enllà o més ençà del text, es resol sempre en la trobada inestable dels elements que componen l'experiència escènica» (2010: 19). Gràcies a aquesta doble accepció del terme, la noció de *partitura* pot tenir un abast més ampli, més enllà del que li confereix la idea de *model*.

És cert que de vegades les *partitures* contemporànies reclamen respecte a l'esperit o a la literalitat d'algunes didascàlies, o que sovint inclouen indicacions que al·ludeixen al to, l'atmosfera o el ritme de l'espectacle. Aquestes orientacions, no cal dir-ho,

es vinculen a la proposta d'un *model*. Un model que, en l'actualitat, no acostuma a ser gaire estandarditzat: un «model singular», hem dit més amunt. Tanmateix, també és cert que hi ha *partitures* que tan sols defineixen l'organització d'una estratègia receptiva en la textualitat.

Repetim-ho: el DC defuig els models representacionals fixos o convencionals de la dramaturgia clàssica. Havent guanyat autonomia (emancipació del text), ha esdevingut una textualitat més incompleta, més foradada. En aquest sentit, les obres contemporànies delimiten «models de representació singulars» fonamentats en un principi bàsic d'obertura: el model és particular, exclusiu, i al mateix temps —i de manera aparentment paradoxal— permet tantes escenificacions com lectures possibles.

I tanmateix, que l'obra permeti plantejaments escènics diversificats, que el «model singular» sigui obert, que les pautes convencionals de representació hagin estat bandejades, no vol pas dir que el text no estigui determinant alguna mena de patró, o que no contingui —voldria que no sonés excessiu— algunes exigències més.

Les obres contemporànies poden especificar indicacions referides a la distribució de l'espai, a l'organització de la temporalitat, al tipus d'interpretació, etc. I ho poden fer, com hem dit, des d'un principi d'obertura fonamental. Aquestes indicacions constitueixen, en bona mesura, l'essència del seu «model singular», però no són els únics elements que constitueixen la seva *partitura*. *Sovint el que defineix l'eix matricial de la peça és una composició textual que no orienta ni prefigura opcions de representació de manera evident*. «Una obra de teatre —instrueix Lutz Hübner— és un objecte, una recepta, un manual d'ús, una *xuleta* [...] [I amb tot,] sempre és una obra d'art oberta, inacabada. És una *partitura* que, idealment, presenta infinites possibilitats» (2018 [2016]: 317).

Wolfgang Iser afirmava (1989: 149) que l'obra d'art «és la constitució del text en la consciència del lector». Ara bé: si bé és

evident que cal valorar les decisions produïdes pel lector o espectador en l'acte de recepció, també hem de considerar l'oferta anterior a aquestes decisions. És a dir: l'estratègia o disseny (o estructura d'efectes) que l'autor, conscientment o inconscientment, ha inscrit a l'interior del text al moment de crear (una hipòtesi de recepció inserida en la mateixa escriptura). Això és el que l'Estètica de la Recepció ha vingut a denominar «receptor implícit». El «receptor implícit» és la peça clau de la *partitura*.

Serà treball del director que s'hagi proposat escenificar una determinada obra decidir fins a quin punt el conjunt d'estratègies que defineixen el receptor implícit (l'ordre, la proposta d'una dosificació de les informacions —i de les expectatives que s'hi associen—, el ritme que generen els processos identificadors, l'ús de recursos compositius com ara l'atzar, el dilema o el malentès, i encara un llarg etcètera de tècniques i procediments) són requisits o elements a tenir en compte per a la *traducció* escènica de l'obra (ja que la pauten); o, al revés, fins a quin punt només són articulacions atzaroses d'un text la dramaturgia del qual es vol ignorar (és a dir, d'un *text-material*)²⁹ i que s'usa al servei d'una escenificació independent (no *traducció* o *representació de*).

29. Jean-Pierre Ryngaert l'encerta quan, més enllà de la materialitat (això és, fragments usats fora de la seva articulació discursiva original), identifica determinats usos en l'escenificació que interfereixen en el transvasament de la partitura: la *síntesi*, que té a veure amb el fet d'esporgar, simplificar, eliminar personatges, reduir els objectius i evitar les marrades (o *détours*, que diria Sarrazac); la *injecció* de textos i materials aliens (que té a veure amb la moda de la intertextualitat), i, finalment, la *reestructuració* (alteració de l'ordre establert per l'estratègia discursiva original). Tots tres procediments atempten directament contra la partitura (2016: 18-21). En el mateix sentit, Sanchis dona «a la paraula *partitura textual* el mateix rigor que li atribuïm quan parlem de música, i aquí és on plantejo el conflicte amb els directors manipuladors de textos, perquè repeteixo: gran part de les creacions, dels productes d'això que anomeno la nova textualitat, la nova dramaturgia, té el rigor d'una veritable partitura musical. Efectuar canvis, alteracions, talls, en un text de Beckett, per exemple, és literalment com mutilar, transformar i alterar l'ordre d'una sonata de Mozart» (2007: 17-18).

Hi insistim una última vegada: el «model singular» de representació —model obert— del DC és una part constitutiva de la *partitura*, però no necessàriament defineix la *partitura* sencera. Posem com a exemple aquesta mostra —llegiu la frase amb ironia— de «textualitat postdramàtica» perfecta que argumentava Lehmann: *Psicosi de les 4.48*, de Sarah Kane.

«I el meu pensament és el subjecte d'aquests fragments confusos» (traducció d'Anna Soler). Així s'expressa la —potser no hauríem d'usar aquesta paraula— *protagonista* de *Psicosi*. Podem parlar, doncs, d'un *subjecte escindit* la veu del qual (o les veus del qual) són l'expressió d'una consciència disseminada. La pràctica docent m'ha confirmat que, davant d'aquesta obra, el lector acostuma a imaginar un subjecte únic que relata la seva experiència anímica i mental (tant present com pretèrita). Aquesta percepció d'unipersonalitat sobreviu malgrat les contradiccions i els desdoblaments del discurs psicòtic. Fet i fet, el *fantasma* resulta familiar: la materialització difuminada d'un individu dissociat, l'aclaparadora exposició de símptomes de la gran malaltia contemporània de l'aniquilació de l'ésser.

La *psicosi*, com a flux de consciència en podríem dir defectuós, no permet que l'individu es reconegui a si mateix. Per tant, la forma del drama es descompon. Diu el text: «Com puc tornar a la forma / ara que el pensament formal ja no hi és?». I aleshores, la veu es fragmenta, es multiplica o es dissol. És una veu travessada d'altres veus. Un subjecte (o una subjectivitat) boicotejada. I malgrat això —insisteixo—, la convicció punyent per part del receptor que som davant d'un únic subjecte combat tota l'estona amb l'evidència constant —rítmica— de la seva desintegració.

Lògicament, les opcions d'escenificació es diversifiquen segons triem un nombre de locutors o un altre. Però tot i que els locutors es multipliquin, el miratge d'unitat, aquest intent desesperat de consciència, es manté. Encara que es jugui amb una perspectiva múltiple sobre la realitat, el receptor mai no abandona

la percepció d'una consciència focalitzadora única; fragmentada, escindida, contrastada, com es vulgui, però al cap i a la fi una. Al llarg de l'obra, ens submergim en una espiral de desmembrament que ens porta cap a un referent cada vegada més i més abstracte, més contradictori, més ambigu, més irreal...

L'obra avança i l'autora deixa caure dades puntuals que semblen apuntar cap a un temps cronològic concret —un temps biogràfic—, cap a experiències i traumes aïllables, cap a desenganys afectius ben definits, gens metafòrics (restes d'una existència que apareix —«fantasmal», diu algun crític— «segons una rítmica circular del retorn obsessionant de les mateixes restes de l'existència» (Lesage, 2002: 151)). I a mesura que rep les seves dosis, el receptor s'esforça a restituir una història, i aquests esforços s'aguditzen en la mateixa proporció amb què la consciència relatora es revela impotent per ordenar-la, per mostrar-la amb claredat. Tota la tensió es 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), confirmant i frustrant expectatives, i també tenint en compte la musicalitat de les paraules, el joc amb les enumeracions o els nombres.

Certament podríem, amb Lehmann, considerar l'obra com una suma desordenada de *materials* a disposició d'un esdeveniment escènic. Però no puc evitar de preguntar-me: de debò no hi ha cap *tàctica* en la seva disposició textual? I si aquesta *tàctica* hi és, quin sentit té descompondre-la (és a dir, descompondre allò que ja està (aparentment) descompost)? I si resultés més interessant analitzar i reconstruir i traduir les estratègies de recepció implícita que l'autora ens ha llegat?

Un altre exemple. Potser l'obra més coneguda d'Anja Hilling és *Animal, negre, tristesa* (2007), que mostra en la seva segona meitat una escriptura fragmentada, polifònica, narrativa, coral. Una escriptura que esquiva la linealitat o la facilitat de la recomposició de la faula alhora que accepta mil i una formes

d'expressió escènica. L'obra és oberta (foradada, doncs), cosa que no la converteix automàticament en un *text-material*. La distància fonamental entre la primera meitat, més dramàtica (s'hi explica una història més o menys convencional de manera més o menys convencional), i la segona meitat, més rapsòdica, està pautaada per l'autora en una diàfana dialèctica entre forma i contingut: el món (la història) s'interromp amb la catàstrofe (l'incendi del bosc); consegüentment, després del cataclisme, la vida —el drama— ja no pot ser representada. D'aquí prové l'alteració de la forma, el canvi d'estil, si es vol. La desarticulació de la forma dramàtica en la segona part reclama una articulació prèvia d'aquesta forma en la primera.

Imaginem ara una proposta que tractés tot el text de Hilling com a *text-material*. És a dir: que fes servir la textualitat com a element compositiu d'un esdeveniment escènic *de creació* (que diuen alguns) i que mantingués una actitud desacomplexada, lliure, pel que fa a l'ordre o al compliment del text. En aquest sentit, l'univers *dramàtic* de la primera part, posem per cas, podria rebre un tractament escènic fragmentat, desendreçat o incomplet. No cal dir que el contrast fonamental amb la rapsòdia de la segona part desapareixeria. I llavors, probablement sense ser-ne del tot conscients, els autors d'aquesta escenificació haurien obviat el joc bàsic de la peça, i amb ell, el sentit i la força de l'obra.

Algú em retraurà que la majoria de recursos que he enunciat a l'hora d'exemplificar els procediments de construcció del receptor implícit tenen a veure amb la supervivència de la falla: la creació d'expectatives vinculades a la història, l'oposició associada al dilema o al conflicte dramàtic, els recursos vinculats a la identificació, etc. Ja n'he parlat en capítols previs. La desarticulació absoluta —o gairebé absoluta— de la història és inqüestionable quan parlem de *textos-material*, però gairebé mai no ho és quan parlem d'*obres de teatre*, de *partitures*. El DC problematitza la història, sí, per descomptat, però això no vol

dir que no ens n'expliqui una —o, més ben dit, que no hi estigui jugant—: una història que pot ser unívoca o plural, restituïble o no, miratge o enigma, tant se val. Només cal pensar, a tall d'exemple, en *Atemptats contra la seva vida*: ¿qui no ha invertit temps, tot llegint-la o veient-la, a buscar i a proposar respostes per justificar la possibilitat d'una única Anna (amb el seu nom constantment modificat)?

Si tenim la percepció (la intuïció, o la sensació) d'una possible història, llavors resulta que l'engranatge fragmentat, híbrid, heterogeni i polifònic de l'escriptura que la vehicula passa a articular-se en la (in)consciència del receptor com una estratègia. És a dir, es defineix com a *lector implícit*: proposa estímuls, dilacions i sorpreses, gestiona informacions i expectatives, provoca identificacions a voluntat, pressuposa l'estat anímic i cognitiu del receptor al llarg de tot el consum de la peça.

En definitiva, obviar la *partitura* i tractar el text contemporani sempre com a *material* significa menystenir possibles tàctiques de tensió i atenció, punts d'inflexió i de gir en la recepció, elements de reconeixement gratificant, inquietuds exacerbades davant del dubte, l'omissió o la dilació, urgències a l'hora d'obtenir respostes i certeses... És a dir, prescindir dels moviments mentals i anímics que tendeixen inevitablement a plantejar-se la possibilitat o impossibilitat de restituir una història (per més minoritzada, problematitzada o, finalment, inviable que aquesta sigui).

Una qüestió d'autoria... i una solució

L'escriptura dramàtica d'avui s'ha desplaçat —apunta un cop més Joseph Danan— «cap a la creació de dispositius per a l'escena, dispositius que poden evidentment acollir el text, com acostuma a succeir». La noció de *dispositiu* es correspon força

amb el que he definit com a «model singular» i té la virtut de reunir *textos-material* i *partitures*. L'inconvenient del concepte és que suposa una renúncia definitiva a la vigència de *l'obra de teatre*: l'autoria passa de l'escriptor als autors escènics. Des del moment —apunta el crític— en què l'acte de «creació» es desplaça cap a l'escena «i aquest acte és el resultat de l'acció d'artistes que treballen en la implementació d'un dispositiu i en el seu funcionament al llarg de l'espectacle, és el dispositiu el que preval, debilitant així la distinció entre els dos tipus de text [text dramàtic i *text-material*], fins a abolir potser la pertinència de la distinció, o en tot cas, relativitzar-la» (2012: 107).

Jean-Pierre Sarrazac es queixa d'aquesta deriva: explica que en alguns països com ara Alemanya la noció de *text-material* «suplanta sovint la d'obra de teatre» i els directors prefereixen muntar textos no dramàtics (alguns es fan dir «escriptors d'escenari» i justifiquen aquesta gosadia en el seu muntatge amb citacions de novel·la, filosofia o documents de diversa índole). Paral·lelament, «el nom d'autor dramàtic ha perdut el seu prestigi entre els autors de les obres, els quals troben més noble o més exacte ser designats com a “escriptors de teatre”» (2012: 15).³⁰ Més enllà de la simplificació i del pessimisme de l'observació, cal recordar que el canvi de paradigma del drama —la seva reinvençió, si ho preferiu— viatja de bracet amb l'emancipació progressiva del teatre. La qüestió se centra en l'autoria. On és l'autoria quan parlem de nova textualitat i de nova escena?

La veritat és que encara hi ha qui s'aferra a velles idees sobre l'autoria del text i el control que aquest ha d'exercir sobre el procés teatral. A hores d'ara, això resulta d'una innocència colpidora. Ja hem parlat de la corresponsabilitat del receptor.

30. En la mateixa línia, és molt interessant l'article d'Ulf Schmidt (2014) tot justificant la renúncia de l'Stückemarkt de Berlín a la centralitat dels textos i el canvi del concepte d'autoria.

També de la vocació d'«obra foradada» del text contemporani. ¿Quin sentit té voler imposar, com a autors, els nostres «models singulars» (les nostres presumpcions de posada en escena) a un creador escènic? Probablement cap.

Mirem-ho des d'una altra perspectiva: i si ja no fos pertinent preguntar-nos si un determinat text és *material* o és *partitura*? Només evitant aquesta pregunta arribarem a una solució satisfactòria que permeti conciliar la perspectiva dels que reflexionen sobre la «mort del drama» i la dels que en defensen la pervivència. Ja no es tracta de decidir si els textos de Kane, de Crimp, de Klaus, de Schimmelpfennig, de Mayenburg, de Mayorga, de Cunillé, de Hilling, de Danan, de Lescot, de Lagarce, de Fosse o de tants d'altres són drama o no ho són. La pregunta correcta és una altra: ¿com són tractades aquestes obres en projectes escènics concrets?

Elfriede Jelinek explica —recorda Fischer-Lichte— que quan «escric una peça la dono al director i als actors i els deixo fer el que vulguin. És el seu material». I el mateix diria Heiner Müller. És l'emancipació total del text. Perfecte. Però aleshores cal admetre que aquest director i aquests actors s'han convertit en *autors* d'un espectacle que ja no *re-presenta* res. És a dir, aquests actors i aquest director no munten l'obra (de l'autor que sigui, ja no parlo només de la Jelinek), simplement la fan servir en el seu procés de treball. O dit d'una altra manera: o bé es poden muntar les obres (cosa que —espero que se'm permeti la frivolitat— s'especificarà en la publicitat de l'espectacle: *obra de tal dirigida per tal altre*) o bé es poden crear esdeveniments escènics inèdits tot usant materials d'un o més autors (*espectacle de tal a partir de textos de tal altre*). Tan lícita és una cosa com l'altra.

Així doncs, la consideració del *creador escènic* (espantosa etiqueta) com a autor de l'espectacle em sembla perfectament assumible i raonable segons quin ús es faci —i es declari— de la *partitura* del text de referència (en el cas que la contingui).

La composició textual defineix una autoria en primera instància quan s'opta per la possibilitat de muntar l'obra, és a dir, la possibilitat de traslladar, traduir o convertir l'estructura d'efectes del drama en una altra estructura d'efectes que tingui en compte la polifonia informacional de l'espectacle. Si ens permetem de reconèixer la importància de la *partitura* en el DC, si relativitzem l'entronització del *dispositiu* i l'assimilació fàcil entre *text-material* i escriptura dramàtica contemporània... només si fem això podrem tornar a parlar d'*obres de teatre* sense complexos. El drama es reinventa i sobreviu, i sobreviu perquè en el seu cor nia una *partitura*. I aquesta *partitura* pot ser o pot no ser traduïda a l'escena.

(CONCRECIONES)

—

VI. El drama relatiu

Sostracció

A la seva reputada *Teoria del conte* (1986), Ricardo Piglia explica que el bon conte s'ha d'entendre com «un relat que amaga un relat secret». La versió moderna d'aquesta idea, «que ve de Txékhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, i del Joyce de *Dublínesos*, [...] treballa la tensió entre les dues històries sense resoldre-la mai. La història secreta s'explica d'una manera cada cop més elusiva».

Un bon exemple d'aquesta tesi el proporciona la coneguda anècdota de l'iceberg de Hemingway. Segons explicava el novel·lista nord-americà, cal que el més important sigui omès. La *història secreta* es defineix en allò que no es diu, en les al·lusions i els sobreentesos: «L'iceberg —declarava l'autor d'*El vell i la mar*— conserva set octaves parts de la seva massa sota l'aigua per cada part que deixa veure. Podem eliminar qualsevol cosa que coneguem, i això tan sols enforteix l'iceberg (el relat)» (citat a Menéndez, 2013: 39). És important subratllar que l'*absència* ha de ser prou significativa perquè el lector la percebi. Des de la consciència d'aquesta mancança podrà imaginar, recrear alguna cosa.

Als anys que ens interessin, Baudrillard parla del poder de l'absència, que contraposa tant al simulacre postmodern com a la literalitat del real que s'instaura en algunes tendències coetànies (de les quals parlaré ben aviat). «La força —diu— ve de

la sostracció», «de l'absència neix la potència» (2006 [1997-2005]: 17).

A cavall del mil·lenni, el meu concepte de *drama relatiu* es defineix al voltant d'una idea fonamental: *l'elisió*. La crisi o pèrdua d'identitat és associada a una estratègia exacerbada de morositat informativa. Cal evitar de totes passades que el receptor confirmi, reconegui o se senti confortat; i què millor per aconseguir-ho que afavorir el joc amb «l'enigma, l'ambigüitat i la sostracció»? El resultat és una dramaturgia *perplexa*, «que s'articula discursivament en la incertesa, el dubte, l'angoixa i el no-dit» (Batlle, 1999: 21).

Interessa *obrir* el text al màxim.

L'afany intempestiu fa que l'autoria cerqui de responsabilitzar la recepció en la construcció del sentit, o en la definició d'una possible història. Els *espais buits* (Iser —1989— diu que cal *anar-los omplint* durant tot el procés de *lectura*) passen a ser més nombrosos i més densos del que és habitual. L'actitud del receptor esdevé menys passiva, i la seva activitat menys condicionada pel fil que dibuixa el *laberint* (és a dir, menys evident, menys previsible).

Això no obstant, tenint en compte que parlem de *partitures*, hem de suposar, paradoxalment, que tota aquesta cooperació textual és induïda —i, en certa mesura, controlada— pel text. Dit d'una altra manera: si bé hi ha infinites lectures d'una obra (i en el *drama relatiu* encara més), no qualsevol lectura és possible. No s'hi val a fer «l'ús que es vulgui» d'un text, assenyala Umberto Eco (1999 [1979]: 84). Les lectures, per bé que *infinites*, estan compreses en una estratègia definida per l'autor: el *receptor implícit*. Ja n'he dit alguna cosa més amunt. Ara com ara, només vull insistir en una idea: al *drama relatiu*, la *cooperació exacerbada* del receptor, tot i percebre's com (i permetre de fet) una llibertat creativa inèdita, no deixa d'estar mínimament anticipada dins una àmplia gamma de possibilitats. Per consegüent, que el text sigui *obert* no significa que l'autor renunciï a

organitzar i a concebre la *cooperació*, encara que sigui dins d'un marge generós d'opcions. I si convé, pot decidir «deixar que [la recepció] es converteixi en una aventura interpretativa lliure». És a dir, «ampliarà i restringirà el joc de la semiosi il·limitada segons li vingui de gust».

Comptat i debatut, no es tracta tan sols de traduir formalment la incertesa de les persones davant del món en un text també incert i atzarós, sinó sobretot d'un intent de fer intuir o percebre —més que no pas de certificar— alguna mena de sentit ocult (per al món i per a l'obra).

George Steiner (2013 [2012]: 10-11) ens recorda que la nostra existència «és una lectura incessant del món, un exercici de desxiframent i d'interpretació dins d'una cambra de ressonància». El volum de missatges, tanmateix, resulta incommensurable. Per aquest motiu, així com el llamp fa visible la nit o el so descriu el silenci, «poetes o filòsofs, com Keats o Wittgenstein, insisteixen que l'essència del seu propòsit rau en allò que no es diu», a xifrar el sentit «entre línies». Als «intersticis», que diria José Sanchis Sinisterra. Això, precisament, és el que fan els dramaturgs de la fi del mil·lenni.

Sanchis defineix aquesta poètica amb un títol sonor: «poètica de la sostracció». I ho fa en relació amb l'obra primerenca d'una jove i prometedora Lluïsa Cunillé. La llista de possibilitats és extensa: des de l'«oclusió total del referent i/o del context situacional» fins a procediments menys estrictes com ara la renúncia a revelar «els antecedents o la motivació dels personatges», «la connexió entre les diverses escenes», «el grau de realitat d'una situació», «el destinatari de la paraula», «la veracitat d'una informació o d'una confessió» i, sobretot, «la naturalesa dels vincles afectius i la intensitat subterrània de les emocions i sentiments». La qual cosa ens condueix fins als «límits de l'opacitat» (2002 [1996]: 142).

Són procediments i actituds que tenyeixen amb més o menys intensitat bona part de les obres dels autors d'aquest moment

(i, en certa manera, també la *ficció* intempestiva que es reivindica en l'actualitat). En són exemples *fundacionals* (a cavall dels dos segles i amb estils força diferenciats) peces com ara *Història d'amor. Últims capítols* (1990), de Jean-Luc Lagarce; *Desig* (1991), de Josep M. Benet i Jornet; *El criptograma* (1995), de David Mamet; *Cendres a les cendres* (1996), de Harold Pinter; *Algú ha de venir* (1996), de Jon Fosse; *Privado* (1998), de Lluïsa Cunillé; *El lector por horas* (1999), de José Sanchis Sinisterra; *Lluny* (2000), de Caryl Churchill; *El camp* (2000), de Martin Crimp; *Animales nocturnos* (2003), de Juan Mayorga, i un llarguíssim etcètera.

En resum: de resultes d'un plantejament sostractiu, s'aconseguia —i s'aconsegueix encara avui, insisteixo— defugir misatges, consignes i postures allisonadores per part de l'autoria. «Velar per revelar» —predica Sanchis—. Sostraura «perquè l'espectacle de la vida humana no sigui exhibit, ostentat des de l'escena sinó, al contrari, descobert gradualment des de la sala per l'òida atenta, la mirada aguda, per la consciència subtil que percep allò que vibra als intersticis» (143). Amb la qual cosa, s'afavoreix un treball més tens i compromès per part d'un auditori que reflexiona i decideix en comptes d'esperar que el creador, camuflat en les estratègies *laberíntiques* de l'obra, serveixi en safata les solucions als conflictes i als enigmes plantejats. Recordem els mots del Schimmelpfennig de «Mulholland Drive»: «Les bones obres no ho revelen tot».

Literaturització de l'experiència

Segons Paul Ricoeur —que teoritza sobre el concepte d'*identitat narrativa* en diversos escrits entre finals dels vuitanta i la fi de segle (1999 [1988])—, som tant lectors com escriptors de la pròpia vida. Ens relatem per reconèixer-nos. El relat és la dimensió

lingüística que proporcionem a la dimensió temporal de l'experiència humana (o a la història d'una vida). Ens escrivim, ens llegim i ens reconfigurem.

A partir d'aquesta idea, la dificultat d'autoconeixement (2n grau de separació) se soluciona mitjançant una construcció que neix d'un pacte amb nosaltres mateixos. Dit d'una altra manera: podem definir la nostra identitat en una *composició* narrativa en la qual ens emmirallem, ens reconeixem, ens avaluem i ens reorientem; esdevenim al mateix temps autors i consumidors d'un relat *identitari*. En aquest sentit, la ficció pot néixer d'un desig d'endregar-nos i de comprendre'ns, tant a nivell individual com col·lectiu. Judith Butler (2007) afegeix un matís a aquesta idea: si bé la narració que podem fer de nosaltres mateixos és una ficció destinada a l'autocomprensió, també és una ficció determinada per un *narratari* (el destinatari intradiegètic del relat, que diria el narratòleg Genette). La construcció d'un mateix, doncs, depèn sempre de l'altre.

Partint d'aquestes perspectives, podem posar un pedaç a l'angoixant problema de la memòria de què parlava més amunt (també 2n grau de separació): la memòria —deia— és fràgil (per culpa de la malaltia o del temps), incompleta (seleccions retalls), parcial (tendenciosa) i dinàmica (reconfigurem els records). En termes d'*identitat narrativa*, no ens ha de preocupar cap d'aquests extrems: ni la seva fragilitat, ni la seva incompletesa, ni la seva parcialitat, ni el seu dinamisme. Per contra, hem d'acceptar la possibilitat (i la legitimitat) de reelaborar el relat dels records una vegada i una altra, d'assumir l'alternativa de reinterpretar-los sense aturador. La cohesió d'una vida implica la seva mutabilitat, diu Ricoeur. Gràcies a aquest relat dinàmic, el cultiu de la memòria selecciona i recompon tot allò que cal recordar. I aquesta operació ens dona sentit i propòsit.

No cal dir que la composició del relat identitari tendeix a articular-se segons els paràmetres compositius de la *història*.

Aquesta és la raó per la qual els fets i les eleccions de la *nostra* vida tenen una completesa, una totalitat i una extensió aristotèliques en la nostra consciència: comencen i acaben, segueixen una lògica causal, contenen un punt de crisi i adquireixen un valor; fins i tot, s'entenen com a conseqüència moral, com a càstig o com a premi. «Allò que en la vida seria un simple succés que aparentment no podria vincular-se a cap necessitat, ni tan sols a cap probabilitat, contribueix en el relat a la progressió de la trama. La contingència, en certa manera, forma part de la necessitat o de la probabilitat del relat» (220). La ficció narrativa, en definitiva, «és una dimensió irreductible de l'autocomprensió» (Gabilondo i Aranzueque, 2009: 24).

Recordem les conclusions a què hem arribat en pàgines precedents: d'una banda, la necessitat d'un relat *històric*, però de l'altra, la necessitat de problematitzar-ne la restitució. ¿Com fer compatibles la vocació rapsòdica de l'escriptura contemporània i l'articulació històrica que dimana d'una pulsio *narrativa identitària*? És la mateixa pregunta (i la mateixa resposta) que ens hem fet (i ens hem donat) tota l'estona: si bé la *identitat narrativa* sembla una via útil per apaivagar els neguits que comporta la falta de perspectiva, la sobresaturació informativa, la pèrdua de valors fiables i la convicció que no som res que es pugui definir de manera fidedigna, també és cert, des d'una posició *intempestiva*, que cal fer conviure la definició *històrica* del relat que ens endreça amb una composició dramàtica (trama) que expressi dialècticament (forma/contingut) la dificultat de fixar aquesta mateixa definició, d'acordar-la (quan sigui compartida), d'interpretar-la o de comunicar-la de manera versemblant i comprensible.

En aquest apartat, però, no pretenc insistir tant en el neguit autoral per endreçar/desendreçar el relat de l'experiència com en la necessitat d'observar la manera com el *drama relatiu* estén aquest neguit fins a les *figures* del drama: dones i homes —de vegades *locutors* més o menys definits, més o menys dramàtics—

entestats a recrear (potser a mentir) i a explicar episodis de la seva vida pretèrita.

Ara fa més de quinze anys vaig teoritzar sobre aquesta mena de *literaturització de l'experiència* per part dels personatges de la dramaturgia catalana (relativa) dels anys noranta. Explicava que la seva perplexitat

ha acabat creant individus esquizofrènics que manipulen els records [...]; que transformen la crueltat de l'experiència del present en un joc de nens [...]; que s'inventen històries per sobreviure [...]; que substitueixen la seva memòria per la d'un altre, per així també sobreviure [...]; que neguen un esdeveniment cabdal del present i, a partir d'aquí, creen una realitat paral·lela. (Batlle, 2002)

Citava textos com ara *Àfrica 30* (1998), de Mercè Sarrias; *La dona incompleta* (2001), de David Plana; *Tractat de blanques* (2001), d'Enric Nolla; *L'habitació del nen* (2002), de Josep M. Benet i Jornet, o la meua *Suite* (1999). I ubicava el fenomen en un context més global. A tall d'exemple, les ja mencionades *Història d'amor. Últims capítols*, de Lagarce, o *Cendres a les cendres*, de Pinter. O fins i tot *Atemptats contra la seva vida*, de Crimp.

En aquell moment, la literaturització de l'experiència se cenyia formalment a determinats procediments: la confrontació de versions a l'hora d'acordar una història passada (*joc de versions*), els mecanismes de *repetició amb variació* aplicats al relat (cada cop que es repeteix es modifica), la visualització i la comunicació dels fets com si fossin percebuts en una pantalla (cinematització) o la simultaneïtat (i contrast) entre narració de fets i drama. I també, en aquest últim cas (és a dir, quan el relat *s'encarna*), a la instal·lació d'una ambigüïtat difusa a l'hora de valorar què és realitat i què ficció. La novel·la i el teatre es convertien d'aquesta manera —segons Ricoeur— «en veritables laboratoris on es

desenvolupen experiments mentals en els quals la identitat narrativa del personatge es troba sotmesa a un nombre il·limitat de variacions imaginatives». Encara que sembli paradoxal, al mateix temps que la «pèrdua d'identitat del personatge es vincula [...] a la configuració del relat», també «la descomposició de la forma narrativa [és] paral·lela a la pèrdua d'identitat del personatge» (1999 [1988]: 222-223).

Tot un conjunt de tècniques, que juguen alhora a relatar i a deconstruir el relat, han mantingut la vigència al llarg dels darrers vint anys. I cada cop amb més recursos. La progressiva desinhibició pel que fa a l'exploració formal en la fragmentació ha consolidat la primacia de *l'obra paisatge* vinaveriana. Parlo d'una evident pèrdua de complexos en l'explotació de la pulsio rapsòdica, que juga amb mecanismes de coralitat, polifonia, collage, hibridació o onirisme (vegeu Hersant i Naugrette, 2009 [2005]: 156-159). En aquest sentit, es pot afirmar que el drama intempestiu dels darrers lustres ha incrementat el catàleg dels seus instruments a l'hora d'exacerbar formalment la dificultat (en la constatació de l'absència) de la composició històrica i de la fixació d'un relat unívoc i consensuat.

Un exemple. El procediment d'allò que inicialment a França es va definir a finals del segle xx com a «relat de vida» (Heulot i Losco, 2009 [2005]: 162-163, o Ryngaert, 1993) s'ha transformat gradualment en tota una altra cosa al llarg dels anys. El *vell* «relat de vida» recomponia «per mitjà de la narració pura, i no d'un encadenament orgànic d'accions, la vida d'un personatge». La qual cosa ja forçava els límits de la dramaturgia tradicional i posava en evidència la subjectivització moderna del drama (la realitat és filtrada per la subjectivitat del personatge). Quan parlem de dramaturgia intempestiva, però, aquest projecte de reconstrucció de vida sovint es confronta amb «l'emergència d'un desordre narratiu, d'una divisió de la paraula i d'una fragmentació del relat». I llavors la «unitat és introbable». Els referents de Ryngaert eren autors com ara Michel Azama, Eugène Durif

o Noëlle Renaude, però ben aviat obriran la porta dramaturgs com ara Sarah Kane o Martin Crimp.

Ja hem vist en un parell d'ocasions com a *Psicosi de les 4.48*, per exemple, Kane, tot aplicant tècniques de muntatge i de collage, compon metafòricament la psicosi com un intent frustrat —patològic— de recomposició d'un relat identitari. Didi-Huberman (2009a) explica, a propòsit de Brecht, com el collage i el muntatge es poden interpretar com a temptatives de «recollir» i endreçar un món en ruïnes i tornar-lo a posar en moviment (citada a Barbéris, 2010: 72). És el mateix intent que duen a terme tant les *figura(es)* (Ryngaert i Sermon, 2006) com els espectadors de l'obra, que cerquen infructuosament la coherència i el fil conductor de tot plegat (de la història, de l'acció, del *personatge*). L'escriptura que resulta d'aquesta idea és essencialment híbrida i polifònica. El text s'organitza en múltiples veus, amb materials heterogenis i en diversos nivells de realitat. I tanmateix, encara podem parlar de *literaturització de l'experiència*. L'escriptura *psicòtica* (en relació amb altres propostes també rapsòdiques) duu fins al paroxisme el problema de la restitució de la història per part del receptor.

Un altre cas. A *Après moi, le déluge* (2007), Lluïsa Cunillé treballa la *transparència* de l'individu contemporani amb un original procediment de *mise en abîme*: a l'Àfrica, tancada a l'hotel, una dona que ha anat esborrant els seus records *tradueix* (fa d'intèrpret) d'un *home invisible* (un ancià del Congo que se suposa que és a la cambra, però que no veiem); aquest ancià narra la vida del seu fill (que no hi és, que se suposa que l'espera al carrer), fins que al final es fa evident que aquesta vida mai no ha tingut lloc: el fill va morir de petit, víctima d'un any de mala collita i de la malària. La literaturització d'una experiència inexistente i la seva acceptació per part de l'oient (tant l'intern —un home de negocis— com l'extern) són el que permeten que la vida *dels que no són* (del nen que va morir, de l'ancià invisible i, al capdavall, del continent africà, o dels que són més enllà de la

frontera de la Història, que diria Hegel) adquireixi sentit. La veu que relata és «una veu que reclama la seva existència» (Subirós, 2007).

Al *desenllaç* de l'obra, la intèrpret, que en el passat havia intervingut en una pel·lícula (de la qual, curiosament, no recorda el títol), tanca el cercle de la invisibilitat: les seqüències en què apareixia van ser eliminades en l'edició final de la cinta («Havien tallat el meu personatge», diu). I llavors canta una cançó... I s'oblida de la lletra a la meitat...

Amnèsia i Alzheimer

L'escriptura fragmentada, polifònica, repetitiva i inconnexa, que —repeteix— expressa o bé la pèrdua o bé els intents de recomposició de la identitat (i de la història), té a veure, evidentment, amb la fragilitat de la memòria de què parlava no fa gaire. Trobem dramaturgies relatives que juguen de manera central o lateral amb l'amnèsia (sostracció en la literaturització) entesa com a gran metàfora de la desorientació i de la impossibilitat de reconeixement de l'individu contemporani. El cinema dels darrers decennis ha proporcionat referents incontestables en aquest àmbit: *Memento* (2000), de Christopher Nolan; *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch, o *Olvídate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) (2004), del tàndem Charlie Kaufman i Michel Gondry, entre altres. També n'han sortit alguns experiments dramaturgics que, sempre conscients de la necessària dependència entre forma i contingut, han investigat amb mecanismes de desordre temporal, de repetició amb variació (jocs de contradicció i d'absurd), d'onirisme i de substracció. Alguns exemples teatrals de mostra: *Flechas del ángel del olvido* (2014), de José Sanchis Sinisterra, que juga amb procediments de deconstrucció i de repetició sistèmica (Falotico, 2013) per dotar el personatge amnèsic

d'una identitat narrativa (d'un passat renovat, d'un nou ordre). O també *Ex, que rebentin els actors* (2016), de l'autor uruguaià Gabriel Calderón, que en un vertiginós joc de pseudociència (o de ciència-ficció *pulp*) intenta bussejar en la memòria col·lectiva del país gràcies a una màquina del temps: el problema vindrà quan els personatges descobreixin que, entre altres efectes, els viatges intertemporals provoquen oblit... Una bella metàfora a l'hora de debatre sobre la dificultat de la reconstrucció i la interpretació de la Història.

L'Alzheimer, com l'amnèsia, també s'articula dramàticament pel seu valor metafòric, tot i que, de vegades, també interessa com a temàtica pura. És el cas, per exemple, i amb anys de diferència, de «Memòria», dins *La reunificació de les dues Corees* (2013), de Joël Pommerat, i d'*Olores* (2000), de Josep M. Benet i Jornet (que també havia tractat la qüestió amb anterioritat a *Ai, carai*, 1989).

Tal com passa a l'obra de Calderón, però, en la majoria de casos la malaltia proporciona una excel·lent imatge per reflexionar sobre l'oposició entre la memòria i l'oblit. Cosa que és especialment pertinent en aquests temps de debat sobre la *memòria històrica* i, més encara, en contextos geogràfics en què s'han superat (o no) períodes turbulents o traumàtics de guerres, dictadures o revoltes. Val la pena recuperar la veu d'un dels personatges d'*Històries d'Istanbul, a contrapeu*, de l'autora turca Yeşim Özsoy:

Hem viscut tres cops d'estat, perdó, tres i mig, i mirem d'oblidar-los tots. En realitat és bo oblidar-se de les coses. Serveix per curar ferides. L'altre dia vaig llegir un reportatge d'una de les nostres famoses escriptores d'esquerres. Parlava dels avantatges de l'oblit. Sortia cuinant amb tota naturalitat a les fotos de la revista, es passejava entre els arbres, feia una migdiada... Exactament això. Oblidar és bo. Un bon antídote contra el perill. Però per fer-ho bé, cal

saber la dosi correcta d'oblit; si us excediu, encara que només sigui una mica, llavors només podreu constatar que us heu oblidat de tot. (2004-2017)

L'ús metafòric de l'Alzheimer traeix la voluntat d'expressar, més enllà de les dificultats d'una memòria sana per endreçar la identitat (que també), l'aniquilació inapel·lable de qualsevol capacitat de retenir i de fixar els records, la història. O la vida.

Potser una de les obres més interessants en aquesta línia sigui *Variacions sobre el model de Kraepelin* (2008), de Davide Carnevali. Com que s'hi parla de memòria fràgil, de perspectiva múltiple i de construcció fluctuant i dinàmica de la identitat, el text es munta com una mena de *patchwork*, amb reiteracions i seriacions que amaguen una lògica difícil d'abraçar, de comprendre. Ens fa l'efecte que reconeixem el dibuix i, al mateix temps, no en podem delimitar els contorns. Comptat i debatut, com diu l'autor, «passem de la percepció exterior que observa el *malalt* a la mateixa percepció del malalt», i llavors ens movem en una estranya barreja entre somni (o distorsió del real) i realitat que resulta del tot desconcertant.

A partir de la peripècia individual d'un home sobtadament infantilitzat, poruc i dèspota, els receptors entenen alguna cosa de la història europea del segle xx, de la seva indefinició, dels seus enigmes i secrets, de les fronteres fantasmagòriques que la configuren. I passen de la dificultat individual per reconstruir la memòria a la dificultat col·lectiva de fer el mateix. Més encara: la insinuació d'un passat probablement fosc del protagonista ens trasbalsa, ens debatem entre l'afecte natural cap al malalt i la repulsió instintiva que ens desperta la possibilitat de l'horror. D'aquesta manera, la contradicció i el dilema s'estenen als processos d'interpretació històrica. El mateix que passa a la meua obra *Trànsits* (2007): «No recordo on vaig néixer. No recordo la meua llengua. [...] No recordo res més» —diu el personatge central de la peça. Això desperta les simpaties del receptor:

l'home és víctima d'una disfunció mental. Immediatament, però, el mateix receptor comença a sospitar que aquest individu pot haver abusat de la seva filla... I llavors ja no sap què creure. Ni què pensar. Ni com posicionar-se.

Comptat i debatut, hi ha força obres que prenen aquesta direcció. En destaco tres a tall de mostra: *El paradís oblidat* (2002), de David Plana; *Et recordaràs de mi* (2014), de l'autor quebequès François Archambault i, si em permeteu afegir un magnífic exemple de dramaturgia del còmic, *Ardalén* (2012), del gal·lec Miguelanxo Prado.

Multiversos

En plena guerra mundial, Jorge Luis Borges, en un dels seus contes més coneguts, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, es va avançar de manera sorprenent al paradigma científic del seu temps:

En totes les ficcions, cada vegada que un home s'enfronta amb diverses alternatives, opta per una i elimina les altres; en la del gairebé inextricable Ts'ui Pên, opta —simultàniament— per totes elles. Crea, així, diversos futurs, diversos temps, que també proliferen i es bifurquen. D'aquí les contradiccions de la novel·la. Fang, diguem, té un secret, un desconegut truca a la seva porta; Fang decideix matar-lo. Naturalment, hi ha diversos desenllaços possibles: Fang pot matar l'intrús, l'intrús pot matar Fang, tots dos poden salvar-se, tots dos poden morir, etcètera. En l'obra de Ts'ui Pên, tots els desenllaços tenen lloc, cadascun és el punt de partida d'altres bifurcacions. De vegades, els senders d'aquest laberint convergeixen; per exemple, vostè arriba a aquesta casa, però en un dels passats possibles vostè és el

meu enemic, en un altre el meu amic. [...] L'explicació és òbvia: *El jardí dels senders que es bifurquen* és una imatge incompleta, però no falsa, de l'univers tal com el concebia Ts'ui Pên. A diferència de Newton i de Schopenhauer, el seu avantpassat no creia en un temps uniforme, absolut. Creia en infinites sèries de temps, en una xarxa creixent i vertiginosa de temps divergents, convergents i paral·lels. Aquesta trama de temps que s'aproximen, es bifurquen, es tallen o que secularment s'ignoren, abasta totes les possibilitats. No existim en la majoria d'aquests temps; en alguns existeix vostè i no jo; en d'altres, jo, no vostè; en altres, tots dos. En aquest, que un favorable atzar em depara, vostè ha arribat a casa meva; en un altre, vostè, quan ha travessat el jardí, m'ha trobat mort; en un altre, jo dic aquestes mateixes paraules, però soc un error, un fantasma. (1941)

Vet aquí que, en l'actualitat, aquelles velles especulacions borgianes han esdevingut irrefutables teories cosmològiques. Per a l'autor de la teoria del multivers, Alexander Vilenkin, no hi ha només un únic univers, n'hi ha infinits. Aquesta *acumulació infinita*, anomenada *multivers*, està en expansió constant, ocasionant big bangs que, al seu torn, creen altres universos. D'aquí es dedueix que «el que passa tornarà a succeir. Infinitat de vegades: igual i amb variacions. [...] Vostè podrà cometre els mateixos errors infinitat de vegades i corregir-los altres tantes» (2008).

Aquesta convicció —no cal dir-ho— afecta les ficcions contemporànies. Sobretot, aquelles que aborden el motiu del *viatge en el temps*.

De fa temps que havíem anat arraconant el vell somni de desplaçar-nos al passat per modificar el futur. El desencís, probablement, havia començat poc després de l'exitosa pel·lícula de Robert Zemeckis *Retorn al futur* (1985). Una nova noció científica s'anava imposant de manera evident: el temps no és

una línia *progressiva* o *en circulació*; no avança, simplement *és*. Si totes les èpoques són simultànies, sembla descartada la possibilitat de modificar el passat. Aleshores, a què treu cap crear ficcions sobre *viatges al passat* insistint en el perill que aquests mateixos viatges poden suposar per a la integritat del present tal com el coneixem? Segons que explica el premi Nobel Frank A. Wilczek (2012), la mort i l'angoixa tenen tot un altre sentit (i el tenen també en la ficció) si acceptem que el temps no transcorre, que tots els éssers estem incrustats en l'espai-temps. O repetim-ho amb altres paraules: que si algú viatja al passat, això significa que aquest passat el conté, que sempre ha estat allí, en aquell moment, en aquella data; el *viatge* no canvia res.

Tanmateix, arran de la divulgació de la teoria del multivers les aventures cinematogràfiques sobre salts temporals han rebrotat amb alegria. Ja no hi ha res que impedeixi justificar les *correccions* (modificacions) del passat en la ficció. Es tracta d'adquirir que durant el *viatge*, no tan sols s'ha produït un salt temporal, sinó també un altre d'espacial, un salt a un univers paral·lel. I dit això, no cal donar gaires més explicacions, tot s'hi val: *X-Men*, *Star Trek*, *Herois*, *Looper*, *Time Less*, *Time Line*, *Outlander*, *El Ministerio del Tiempo*... La llista de títols de llargmetratges i sèries sobre el tema, als darrers deu anys, ocuparia més d'una i més de dues planes.

L'afany és comprensible: quan s'ha perdut la fe en la capacitat de l'home per salvar la vida del planeta i per donar continuïtat a la Història de la humanitat, quan s'ha perdut la competència per fer que les condicions del present garanteixin la possibilitat d'un futur, quan ja no hi ha futur..., llavors l'única opció que queda per salvar el món és recular als temps pretèrits, corregir els errors comesos (dels quals hem pres consciència en la distància) i assegurar un avenir digne, just i feliç. Encara que sigui en una altra diguem-ne *dimensió*.

Més enllà del fantàstic dels viatges temporals, que poca repercussió han tingut en l'univers teatral, allò que Borges hauria

titllat de «drama caòtic» (defineix *El jardín de los senderos que se bifurcan* com a «novel·la caòtica») emergeix sobretot en l'intent d'investigar la convivència dramàtica —la simultaneïtat— de tota aquesta xarxa de «temps divergents, convergents i paral·lels», tant en un nivell formal com en un altre de filosòfic. No cal dir que la història d'aquest drama caòtic en cinema també ha estat i és llarga: des de les ja llunyanes *La doble vida de Verònica* (1991), de Krzysztof Kieslowski; *Atrapat en el temps* (1993), de Harold Ramis, o *Dues vides en un instant* (1998), de Peter Howitt, a *Les vides possibles de Mr. Nobody* (2010), de Jaco Van Dormael; *Codi font* (2011), de Duncan Jones, o *Edge of Tomorrow* (2014), de Doug Liman, entre moltes d'altres. El que ens interessa ara, però, és destacar com la idea dels universos paral·lels ha fet forat al teatre. Així, figures crucials per a la forma dramàtica com poden ser el dilema, l'atzar o la catàstrofe han esdevingut irrellevants, o si més no d'una importància relativa, davant la constància d'una xarxa de temporalitats que es bifurquen o s'estronegen. O que repeteixen els esdeveniments que les componen amb totes les variacions imaginables. Tot un repte —i una temptació— per als dramaturgs.

Amb la mateixa capacitat precursora que Borges, l'any 1937 J. B. Priestley a *Això ja ho he viscut* teoritzava també sobre la possibilitat d'una existència repetitiva:

Dr. Görtler: Ens movem a través d'un camí en espiral. El viatge des del bressol fins a la tomba no és mai el mateix. De vegades les diferències són insignificants, de vegades són molt importants. I cada vegada sortim del mateix punt de partida, però al llarg d'aquell camí ens esperen aventures molt diverses. [...] El que ja ha passat abans, probablement moltes vegades, és molt possible que torni a passar. Per això hi ha gent que pot profetitzar el que passarà. No veuen el futur, com es pensen, sinó el passat, allò que ja ha passat abans. Però pot ser que passi alguna cosa nova.

És molt probable que vostè hagi portat aquí la seva dona de vacances una vegada i una altra. És molt probable que ella i Farrant s'hagin conegut una vegada i una altra. Però vostè i jo no havíem parlat mai aquí abans. Això és nou. Aquest pot ser que sigui un dels grans moments de la nostra vida.

Ormund: Quins moments?

Dr. Görtler: Quan a una persona li toca prendre una decisió transcendental. Sé que aquest és un d'aquests moments per a vostè, Ormund. Pot decidir tornar una altra vegada a la foscor que li proporciona el mateix cercle d'existència, morint eternes morts, o pot trencar el malefici i fer un tomb cap a una vida nova. (Traducció de Martí Gallén)

L'obra focalitza l'atenció en temàtiques i possibilitats pròpies de l'època d'entreguerres: les noves oportunitats (i la viabilitat, doncs, de l'emancipació històrica gràcies a la suma d'assajos —prova i error—), la reivindicació de la capacitat de decidir (negada pels deterministes), la possibilitat o no de predir el futur (de fet, el passat)... Als anys trenta, Priestley no va pensar en gaires experiments formals. La seva obra és una peça ben feta amb els seus tres actes de rigor i amb la seva pauta habitual de punts de tensió.

En l'actualitat, especulant sobre idees i motius emparentats però no idèntics dels que neguitejaven Priestley, buscant —ara sí— una concordança entre forma i contingut, sorgeixen possibilitats dramaturgiques inèdites. Originals no tant pel que fa als procediments —sobretot, la ja testada repetició amb variació—, sinó per l'ús a què són destinats quan se'ls associa a noves inquietuds (diguem-ne *nous continguts*): quin valor real tenen els meus actes? Si tot és variable i repetitiu, res no és important? Ens hem de sumar al corrent desfermat de la desesperança (relativisme postmodern)? ¿L'atzar és important (una línia oberta arran de les especulacions sobre la *teoria del caos* i l'*efecte*

papallona), o, al contrari, és irrellevant (atesa la multiplicació dels possibles)?

En aquesta línia, destaca un autor com ara Nick Payne, que, en la seva reconeguda *Constel·lacions* (2012), troba un equilibri interessant entre plantejaments canònics i contemporanis. Alhora que exacerba els jocs de repetició amb variació per desenvolupar la multiplicació de possibles (obertura de línies argumentals), no deixa de *fer progressar una història*, amb començament, nus i desenllaç... Sota la disfressa d'una formalització rapsòdica, descobrim una comèdia romàntica amb un punt agredolç: d'una banda, s'anuncia un fet luctuós; de l'altra, se'n relativitza la importància gràcies a la constància formal que l'univers —el multivers— permet llegir la vida com una successió cíclica i repetitiva d'esdeveniments. Perquè tot plegat s'entengui millor, Payne fa que un dels personatges, una dona científica, expliqui la teoria a l'interior de la ficció:

Marianne: Una conseqüència de totes dues teories —quasi totalment per accident— és la possibilitat que formem part d'un multivers. [...] En el multivers quàntic, cada opció, cada decisió que has pres i no has pres mai, existeix en un conjunt inimaginablement immens d'universos paral·lels. [...]

Roland (*xiuxiueja*): Però si tot el que he d'arribar a fer ja existeix, aleshores quin sentit té que jo-

[...]

Marianne: Bé-

Roland: Entens el que vull dir?

Marianne: No, sí, completament, però— diguem que el nostre és realment l'únic univers que existeix. Només existeix un únic jo i un únic tu. Si això fos veritat, aleshores en el fons només hi podria haver una sola opció. Però si tots els futurs possibles ja existeixen, aleshores les decisions que prenem i no prenem determinaran quin d'aquests futurs

acabarem experimentant. Imagina llançar un dau sis mil vegades. (Traducció de Mònica Bofill).

En una línia semblant, Sergi Belbel, tot i també plantejar una comèdia romàntica a *Si no t'hagués conegut* (2018), tot i plantejar una excusa dramàtica inicial per als canvis d'univers (els personatges somnien), tot i buscar un final feliç o jugar amb situacions pròpies del gènere (com ara la predestinació en l'amor), investiga en una formalització força agosarada. Es tracta de desdibuixar progressivament —com ja havia fet a *A la Toscana* (2007)— la suposada línia dramàtica (i línia temporal) principal per endinsar sense complexos l'angoixat receptor en la madeixa insondable de les possibilitats múltiples. En aquest sentit, si bé les temàtiques són parangonables, els plantejaments dramàtics de Payne i de Belbel són completament diferents. Tant l'un com l'altre experimenten en la dicotomia intempes-tiva que ens ha guiat tota l'estona: «contar o no contar», que diria Sanchis. I amb tot, les dues obres fan camins inversos: la primera (Payne) usa una forma d'aparença rapsòdica per vehicular —i camuflar— una línia històrica convencional; la segona (Belbel) parteix d'una aparent convencionalitat dramàtica, s'endinsa en una treballada ambigüitat entre somni i realitat i acaba abandonant el receptor en el magma vertiginós d'un multivers fragmentat.

No llocs, heterotopies i geopatologia

Més amunt he comentat com els vells espais antropològics que generaven identitat, relació, experiència i consciència històrica, de mica en mica han estat substituïts a les nostres vides pels anomenats «no llocs» (Augé, 2008 [1992]). Això és, espais efímers o de trànsit que tendeixen a la uniformitat (similitud) i a

l'aïllament (solitud). Espais que es refugien en la nostàlgia, el pastitx historicista i la simulació, que fomenten el consum i, en definitiva, que no generen ni autèntiques experiències compartides ni Història (s'esgoten en la sincronia, no generen diacronia). Heus ací per què les obres *relatives* han proposat localitzacions d'aquesta mena per ubicar-hi els seus espais dramàtics: aeroports, benzineres, hotels, motels, trens o centres comercials.

Al drama relatiu, l'espai adquireix una significació augmentada. Sense aquesta mena de (no) llocs l'escena no s'esdevindria, o si ho fes, el seu valor seria radicalment distint: d'una banda, l'espai és el *detonant* del conflicte o, com a mínim, de la situació (dimensió funcional); de l'altra, n'és el *mirall* (dimensió metafòrica). El fet que l'atzar o la causalitat situï els personatges en un determinat indret és precisament allò que provoca els conflictes, les tensions, les revelacions o les ruptures. Així mateix, la disposició i les característiques físiques d'aquest lloc (dimensió, entrades i sortides, ús social, relació amb el temps), o la seva connexió amb tot allò *que hi ha més enllà*, articulen la dimensió metafòrica de la història i també la dificultat de la seva restitució.

En un sentit proper, les característiques estrictament formals del drama relatiu sovint troben ressò o correspondència amb els atributs estructurals d'aquests «no llocs»: la seva fragmentació, la seva acumulació heterotòpica de temporalitats (Foucault, 1967), l'elisió enigmàtica d'algunes parts o la superposició de perspectives.

A *Abans/Després* (2002), Roland Schimmelpfennig presenta una successió d'escenes rapsòdiques. Mig dramàtica mig narrativa, l'obra fragmenta diverses situacions o línies argumentals que poden transcórrer en (o estar vinculades amb) les habitacions —potser una de sola— d'un mateix hotel. Aquestes situacions s'alternen, avancen i reculen en el temps. Progressen més *rizomàticament* que no pas linealment, i tot fent-ho, obren possibilitats i fils argumentals a cada passa. És així com, alhora

que creen la sensació d'una progressió temporal lògica, també activen el miratge d'una circularitat enigmàtica (l'ordre de les primeres escenes, amb els seus continguts, es repeteix invertit al final; això genera l'efecte que l'obra ha estat funcionant de manera simètrica). Més encara: les escenes produeixen suggestives ressonàncies entre elles, permeten jocs de perspectives contrastades i violenten constantment la representació. Tot això és possible gràcies al caràcter heterotòpic (i heterocrònic) del «no lloc» triat: l'hotel.³¹

L'obra de Schimmelpfennig expandeix les seves possibilitats en la fragmentació i l'acumulació heterotòpica. L'heterotopia es defineix per l'acumulació o *superposició de temporalitats i d'experiències*, pel seu caràcter de *representació invertida* i pel seu *qüestionament* de l'ordre social exterior. Gràcies al caràcter de síntesi i a la seva disposició invertida, l'heterotopia adjudica un caràcter *exemplar* o parabòlic a les històries *relatives* que explica l'obra. Històries que, d'altra banda, vinculades a l'ètica i l'estètica del «no lloc», se centren gairebé sempre en la solitud, la incomunicació, la provisionalitat, la consciència de finitud, el caràcter polièdric del subjecte contemporani o la marginació.

Vegem ara un exemple força contrastat amb l'anterior. Ara fa uns anys, les cendres d'un volcà a Islàndia van aturar els avions d'Europa. Una noia turca queda atrapada a l'aeroport de Barcelona: ha passat el control de passaports, té el visat caducat, no pot tornar enrere, li han robat la cartera, no té diners. La noia, doncs, espera en un espai irreal, inexistent (ha passat la frontera

31. Hi ha heterotopies de crisi (llocs privilegiats, sagrats o prohibits reservats per a individus en un estadi —o estat— crític; per exemple, el servei militar, l'interinat o el viatge de bodes), heterotopies de desviació (habitades per individus que surten de la norma, com ara presons, cases de repòs, manicomis o geriàtriques) i, finalment, heterotopies temporals o heterocronies (en què se superposen temporalitats diverses; per exemple, cementiris, museus o biblioteques, però també fires, ciutats d'estiu i creuers) (Foucault, 1967).

però no n'ha traspassat cap altra; viu en un «no man's land» sense res on agafar-se ni ningú a qui recórrer). I tanmateix, viu en un lloc físic evident... Això sí: és un espai de trànsit —idèntic a tants i tants altres a tots els aeroports del món—, que no cultiva la relació social i que no genera Història. En definitiva, un «no lloc». La superposició de vides i experiències aïllades —incomunicades— garanteix també el caràcter heterotòpic de l'indret.

A la bossa, la noia duu una màquina d'enregistrar amb la veu de la seva àvia morta. És una artista: ha vingut a Barcelona a fer una exposició, una combinació entre fotografies antigues i pistes sonores. Decideix —potser per passar l'estona, potser per un estrany anhel que la sacseja— enregistrar la seva pròpia veu damunt (o a continuació) de la de la seva àvia... Ho escolta: sembla ben bé que les dues dones enraonin. Cada cop que la noia decideix intervenir, però, hi ha un fragment de la veu de l'àvia (del passat) que s'esborra. És un diàleg estrany i terrible. I es produeix en un espai i en un temps eteris, impossibles.

Aquest és el punt d'arrencada de la peça breu *M'estava allà, esperant, al pont dels qui no passen* (2010), de Ceren Ercan, autora d'Istanbul. La metàfora és bella: la joventut turca, impel·lida cap a la recerca identitària, resta atrapada en una suspensió que és alhora temporal (*no temps*, no és el temps pretèrit ni tampoc el present estricte) i espacial (*no lloc*). En aquesta suspensió es produeix un diàleg inassolible entre tradició i modernitat.

En la seva introducció a la reconeguda *Històries d'Istanbul* (2004-2017), la dramaturga Yeşim Özsoy també defineix la seva producció com una «oposició neta entre vell/jove, conservador/renovador, laic/religiós, tradicional/modern»... Si agafem totes dues obres com a representatives d'un conjunt, podem arribar a afirmar que la dramaturgia contemporània a Turquia es construeix temàticament i formalment en l'expressió d'una conciliació difícil de contraris: autoritat i llibertat, pares i fills, societat laica i societat religiosa, Orient i Occident, Europa i Àsia... Ben

mirat, quan parlem de Turquia, també parlem d'un «no lloc», un espai indefinit entre allò que culturalment s'ha batejat com a «Pròxim Orient» i Europa, és a dir, un país extraeuropeu i extraoriental al mateix temps.

Tenim, doncs, una dramaturgia fronterera les figures de la qual, escindides entre dos mons o dues perspectives, manifesten la seva impotència a l'hora d'ordenar el seu passat, el seu present i el seu futur en una experiència coherent. Un tret familiar a l'individu contemporani en general.

Per descomptat, tot aquest debat identitari vinculat al territori i la pertinença no és exclusiu de Turquia. Durant aquests anys, força sovint, la dramaturgia europea ha tematitzat espacialment el conflicte identitari del vell continent. Un parell d'exemples a tall de mostra: amb deu anys de diferència, *Sweet Home Europa* (2010), de Davide Carnevali, i *El be i la balena* (2001), d'Ahmed Ghazali.

També ens serveix, a l'hora de comprendre l'espacialitat del drama relatiu, el concepte de «geopatologia» definit per Una Chaudhuri (1995) a les acaballes del segle passat. Segons que diu, els personatges es relacionen patològicament amb un espai, i aquesta és la causa de les pròpies crisis. Chaudhuri reprèn les conegudes idees de Gaston Bachelard pel que fa a la poètica de l'espai domèstic (1993 [1957]: 33-106) —l'autor parla dels valors de la intimitat en l'«espai interior» de la casa, que considera el «primer cosmos» referencial de l'individu, per explicar que la crisi del subjecte es representa metafòricament per una relació problemàtica amb *la casa* i amb tot allò que aquesta casa conté (habitants inclosos)—. En contraposició a la visió positiva i optimista de l'espai de la llar que trobem als drames dels segles XVIII i XIX, la producció d'autors com ara Ibsen, Strindberg, Txékhov o O'Neill tracta la casa com una mena de sepulcre, un lloc del qual cal fugir. La Nora d'Ibsen tanca la porta de cop i abandona la llar i els fills, el Caixer de Kaiser surt de la casa trepitjant el cos de la mare, les tres germanes de Txékhov se

sepulten en vida entre els murs de la possessió familiar... En l'esclat de la dramaturgia moderna, la relació patològica amb l'espai familiar reproduceix la crisi profunda d'un individu que està escindit o *separat*, que diria Sarrazac; un individu que ha perdut valors i referents i que no se sap reconèixer. Si l'escissió del subjecte modern s'estén i s'incrementa fins a l'actualitat (Chaudhuri parla d'un llarg camí entre el naturalisme i el multiculturalisme), llavors la confrontació geopatològica amb la casa pot ser un element a detectar i a observar en el nou drama. La casa entesa com a lloc del qual l'individu és expulsat, o bé, tot al contrari, com un espai on és reclòs o empresonat. Esclar que també pot constituir un indret de resignació, fins i tot un temps-espai a enyorar... Els personatges de Jean-Luc Lagarce, per exemple, fugen de la casa, però hi tornen sempre al moment de morir, quan ja no queda cap més lloc on anar (*Just a la fi del món*, 1990; *M'estava a casa esperant que la pluja vingués*, 1994). Els de Jon Fosse o bé hi viuen empresonats pel passat (*Dia d'estiu*, 1999) o bé intenten infructuosament atorgar-se l'oportunitat d'un futur (*Algú ha de venir*, 1996).

No cal dir que els conflictes sobre la llar són una peça clau del debat identitari: el sentiment de pertinença es confronta amb el desig de llibertat, el lligam amb la tradició s'oposa a la temptació per la diferència (per l'Altre), l'instint d'arrelament s'erigeix contra l'impuls del nomadisme... Tot plegat ens apropa a continguts i motius culturals com ara la nostàlgia per un passat idealitzat, la crisi de parella, la revolta davant la invasió de l'espai propi, l'exili (el desplaçament, forçat o voluntari) o el retorn als orígens. Un parell d'obres que, en representació d'un extens catàleg de títols, recullen molt bé tota aquesta llista de conflictes són *Matrimoni* (2002), de David Lescot, o *Aquest món de fosca atracció* (2006), de Händl Klaus.

Sharon G. Feldman, en diversos papers (2002, 2005 i 2011 [2009]) i tot analitzant el teatre català als anys de la dramaturgia relativa, parteix de Chaudhuri i parla d'un diàleg incessant entre

la pertinença i l'exili, la casa i la manca de casa. Hi ha exemples ben concrets per documentar la seva apreciació. Des de *Forasters* (2004), de Sergi Belbel, a *Olors* (2000) o *L'habitació del nen* (2003), de Josep M. Benet i Jornet, tot passant per obres com ara *Oasi* (2003) i *Temptació* (2004), de qui signa aquestes línies. Però Feldman té l'encert d'anar més enllà i d'estendre la dimensió i el valor de la casa cap al *territori*. I llavors, ja no són tant (o només) les quatre parets de la llar allò que provoca resistència o dolor com la mansió que representa metafòricament tot un país.³²

Superats els primers anys del mil·lenni, tanmateix, la «Catalunya invisible» (Feldman) de la dècada *relativa* es concreta i es visibilitza. És el moment de la recuperació de les *temàtiques de*

32. L'impuls de tota una generació de dramaturgs d'ocultar o d'«invisibilitzar» el seu país s'explica, en part, per unes circumstàncies històriques —un cop superat el franquisme— que arrossegueu i barregen l'autoodi, el complex d'inferioritat i un desig evident d'universalitat: «Un grup nombrós d'escriptors teatrals contemporanis —diu Feldman—, com ara Carles Batlle, Sergi Belbel, Toni Cabré, Lluïsa Cunillé, Jordi Galceran, David Plana, Josep-Pere Peyró, Mercè Sarrias i fins i tot Josep Maria Benet i Jornet, van començar a jugar amb un territori espacial buit i indefinit, situant les seves obres en buits psíquics interns i indeterminats o paisatges urbans genèrics. Com un pas cap a la universalitat i, potser, un desig de transcendir, un anhel cosmopolita de projectar-se ells mateixos i la seva obra més enllà de les fronteres locals, els dramaturgs de Barcelona pràcticament van esborrar la ciutat de l'escenari, girant-li l'esquena amb un peculiar gest de modèstia o reticència, com si el fet de pronunciar el seu lloc d'origen impliqués, en certa manera, un exercici de realisme local excessivament pecaminós o un acte de provincialisme estret de mires palesament injustificat».

D'altra banda, però, també troba raó de ser en una voluntat d'inscriure la identitat cultural catalana precisament «a través de la seva negació o desplaçament, i no tant de la seva ubicació, perquè en aquesta manca d'espai geogràfic, o en l'evasió geopatològica dels signes d'identitat, podríem veure com la catalanitat s'establiria de manera el·líptica o fins i tot aporèticament, de manera que la seva no-presència flagrant adquiriria una intensa força connotativa. Aquesta inscripció el·líptica de la identitat es pot considerar un reflex de les implicacions estètiques i ontològiques de la nostra existència dins d'una cultura contemporània de fronteres que es desintegren, de desplaçaments transnacionals i migracions» (Feldman, 2005).

context (que comento en propers apartats). Aleshores, els temes canvien una mica: els debats de família s'articulen al voltant de motius més tangibles que no pas afectius, es manifesta explícitament la necessitat d'estabilitat, hi ha una queixa recurrent a causa de la *gentrificació* de les ciutats (ben concretes), es parla de desnonaments, de sensesostre i, fugint de subtilitats introspectives, de desplaçaments i xoc de cultures. El *teatre del real* —encara que no exclusivament— tindrà molt a veure amb tot això.

Altres temes relatius

A banda de —o d'acord amb— les qüestions de fons o de forma acabades de tractar, a cavall del mil·lenni podem trobar temàtiques directament relacionades amb la crisi o el sentiment de pèrdua d'identitat. No m'hi estendré, en faig només una breu repassada.

Trobem, des del motiu en estat pur (la dificultat *identitària* és explícitament el tema) en els textos ja citats de Crimp o Kane, fins al mateix motiu tractat en clau metafòrica. Cito algunes peces a tall de mostra: el desclassament a *El lleig* (2008), de Marius von Mayenburg; la pèrdua de feina a *L'home en fallida* (2007), de David Lescot, i a *La ciutat* (2008), del mateix Crimp; la desubicació espacial i la dissolució en l'altre a *Salvatges. Home d'ulls tristos* (2007), de Händl Klaus; la incompatibilitat entre passat/present i tradició/modernitat a la ja mencionada *Històries d'Istanbul, a contrapeu* (2004-2017), de Yeşim Özsoy; la ruptura de parella —o les dificultats de mantenir una relació de parella— entesa com una pèrdua d'identitat (pèrdua de la mirada de l'altre) a *Algú ha de venir* (1996), de Jon Fosse, o a *A la Toscana* (2008), de Sergi Belbel. I també trobaríem obres, tal com dèiem, que parlen sobre desplaçament i exili: *Bashir*

Lazhar (2002), d'Évelyne de la Chenelière, o *Animales nocturnos* (2003), de Juan Mayorga, entre molts d'altres.

En un altre sentit, la dramatització de la mateixa recerca identitària es pot trobar en peces com ara *Litoral* (1999) o *Incidis* (2003), de Wajdi Mouawad, o a *Salamandra* (2005), de Josep M. Benet i Jornet, per posar-ne alguns exemples. Són obres que empren una estructura odisseica per relatar un camí costerut i ple d'interrogants que mena els personatges des de la ignorància i el menfotisme fins al reconeixement identitari final. Reconeixement que, en tots tres casos i assimilant la peça a la tragèdia, s'esdevé de manera efectiva: un esdeveniment inesperat —normalment la mort d'un progenitor— provoca un viatge físic i mental, un viatge dolorós, cap als orígens, és a dir, cap a l'autocomprensió. Es tracta d'un tipus d'obra amb escenes encadenades que transporten els personatges, a través dels oceans, per diversos paratges i situacions. La rapsòdia s'hi dilueix a favor d'una composició tràgica, però amb la lliçó apresada del *drama d'estacions* d'arrel strindbergiana i expressionista (sense la *deformació* inherent a aquests models).

VII. Dramatúrgies del real?

El *real* mitjançant la *història* (Lascaux)

Les cultures antigues d'arreu del món van concebre una densa xarxa de figuracions culturals (arquetips) per confegir un relat i atorgar un sentit als misteris de l'existència: el funcionament repetitiu de les estacions, la mort i el més enllà, l'origen de les tempestes, la relació entre la nit i el dia o l'aparició sobtada de plagues i malures. L'estudi d'aquestes cultures ens ha permès comprovar que pràcticament totes les figuracions mítiques, amb poques excepcions, s'organitzen com a històries. Això és evident en el cas de la cosmovisió judeocristiana del món, però també ho és en l'articulació episòdica d'altres cosmogonies *cíclicques*, és a dir, no progressives (vegeu, més amunt, p. 107-108); totes elles amb els seus conflictes, amb els seus herois (i amb els seus objectius a atènyer), amb les seves peripècies, els seus reconeixements, els seus punts catastròfics i els seus desenllaços.

Vaig tenir l'oportunitat de visitar les coves de Lascaux, amb les increïbles pintures que us he descrit en la introducció d'aquest assaig, pocs mesos abans d'acabar la redacció del llibre. Em va sorprendre —us deia— que aquells artistes primitius no hi haguessin pintat cap *escena*. Les bèsties dibuixades amb tot detall a les parets només apareixen com a reproducció totèmica d'un valor, d'una creença, d'un ordre universal. També us explicava que, al fons de la cova, en un pou inaccessible, vaig trobar finalment una escena: un bisó que envesteix un home. L'únic

individu reproduït en tota la caverna. Més encara: l'única figura estilitzada en tota la cavitat (un ninot de pal amb un cap d'ocell). Per què ocultar al fons d'un pou tan extraordinària creació?

Slavoj Žižek (2005 [2002]) ens recorda que sovint cal una calamitat per arrencar-nos del miratge que constitueixen les creences, els hàbits, els costums i els prejudicis i fer-nos accedir a la nuesa i a la cruesa del *real*. Vet aquí l'«extrema violència» que cal «pagar per pelar les decebedores capes de la realitat» (Žižek, 2005 [2002]: 11).

A Lascaux, al fons del pou, s'oculta una mostra d'aquesta pulsio irrefrenable: un intent de representació d'un *real* pertorbador. Profanada la pàtina gruixuda de l'estatisme, la invocació o la creença cega, les figures del petit pou revelen la pulsio i la gosadia de mirar la vida cara a cara. S'hi veu un heroi, s'hi percep un propòsit, s'hi contempla un accident (o un desenllaç). Una mort. Una catàstrofe. Una història.

Però «podem parlar del real? —s'interroga Michel Vinaver—. El real, és la tasca que l'escriptura s'imposa. [...] No estem del tot segurs que el real es pugui copsar. Tanmateix, no podem deixar d'intentar-ho». El real, més enllà de la *construcció* de percepcions i representacions que suposa la realitat, és «la «nostra part maleïda» (Bataille), un «forat, objecte d'angoixes per excel·lència» i irreductible a qualsevol simbolització, i que mai no acaba de *no escriure's* (Lacan)³³ (tots tres autors citats a Boudier, 2015: 85).

33. Segons Lacan —explica altrament Slavoj Žižek—, «la *realitat* és la realitat social de les persones concretes implicades en la interacció i en els processos productius, mentre que el *real* és la lògica espectral, inexorable i *abstracta* del capital que determina el que succeeix en la realitat social» (2009 [2008]: 23-24). A tall d'exemple i parlant de la Revolució Francesa, diu el següent: «Traduït al llenguatge lacanià, l'esdeveniment real, l'autèntica dimensió del *real*, no estava en la immediata realitat dels esdeveniments violents de París, sinó en què semblava aquesta realitat als observadors i en les esperances despertades en ells. La realitat d'allò que havia succeït a París pertany a la dimensió temporal de la història empírica; la imatge sublim que va generar aquell entusiasme pertany a l'eternitat...» (70).

La filosofia i l'art contemporanis s'han enfrontat repetidament al simulacre que emmascara el *real*, una mena d'al·luciniació col·lectiva conformada per l'acumulació d'una hegeliana capa d'històries. D'aquí que hagi calgut posar la història en crisi i se n'hagin explorat mecanismes artístics de ruptura. Al pou de Lascaux, el procés és invers: la concepció i l'estructura històriques irrompen precisament per desemascarar de manera crua l'immobilisme d'un sistema de valors que és fix (és a dir, tot el que es reproduïx i s'afirma a la resta de parets de la cova). A Lascaux, la història —i la seva catàstrofe— són el que permet l'accés al *real*.

En l'acte de retratar l'investida del búfal detectem ocultació, transgressió de la norma, una reproducció inèdita de la violència, també l'impuls inevitable d'expressar la por o el dolor. La persona que va executar aquesta pintura va dur a terme un acte irreverent, segurament prohibit; en qualsevol cas, incòmode, carregat de veritat i de cruïsa. Una acció, doncs, intempestiva. I per fer-ho, va fer irrompre la història al seu *paradís* (vegeu l'exemple edènic en la introducció) de cérvols, búfals i cavalls.

He repetit la pregunta al llarg de tot el llibre: i si, en estricta coherència amb el que s'ha anat argumentant en apartats previs, trobéssim avui, com en l'era de Lascaux, la manera de ser contemporanis (intempestius) —i per tant, de tenir accés al *real*— tot insistint en les històries?

Real i ficció

Al tombant de mil·lenni, és fàcil detectar una embranzida artística (que s'aguditzava arran de la guerra de Kuwait i dels atemptats de l'onze de setembre) que pretén posar en evidència algunes conformacions, idees i tendències arrelades als anys precedents: l'espectre del *simulacre* que travessa el món postmodern i se

n'ensenyoreix, la pulsio *relativista* esdevinguda credo (i excusa) o *l'espectacularització* impúdica que conforma l'art i la realitat presents... Els pastitxos, les deconstruccions i les simulacions postmodernes perden les propietats revulsives amb què s'havien conformat (lluitant contra els realismes il·lusionistes, però també contra la reificació de les abstraccions modernes) i es transformen en el monstre espectral d'una realitat hipermediatitzada.

Aleshores, el punt de partida és clar: «Si tot, sense excepció, ja no és res més que una construcció, codi, espectacle o simulacre, ¿des de quina posició d'exterioritat es podria situar el crític —diguem-ne també l'autor— per denunciar una il·lusió que es confon amb la totalitat d'allò que és existent?» (Boltanski i Chiapello, 2002: 576).

És en aquest sentit que Hal Foster (2001 [1996]) observa, a finals del segle, un retorn de l'art cap a les anomenades *poètiques del real*. Unes poètiques que, mentre les inèrcies postmodernes dominants continuen predicant «una *agonia del real* com a domini de les aparences, la il·lusió i la falsedat», miren d'establir-se «en els cossos reals i en els llocs socials» (Urraco, 2011).

L'impuls de *recuperació del real* neix amb el propòsit d'atacar la conformació d'una cultura entesa com una fàbrica d'imatges. Imatges amb les quals ja sembla impossible entendre i representar la realitat. «L'espectacularització del món real per la televisió, el vídeo, la circulació de les imatges per internet —constata Jean-Marie Piemme— no és aliena probablement a aquest desig de *veritat més veritat* que s'enregistra amb una agudes creixent als escenaris de teatre» (2011: 9).

En la desgastada confrontació entre el modern i el postmodern, el *retorn al real* al teatre suposa reintroduir sense complexos el que és extraestètic en les obres; «establir nous vincles amb el món en els seus contextos històrics i socials, deixar-se contaminar per la vida i la història; barrejar-se en la prosa i el fang del quotidià o, exonerat ja de qualsevol il·lusió metafísica,

capbussar-se en la immediatesa de l'existència» (Marchán, 2006: 34). Seguint aquest impuls, diversos projectes exploren camins alternatius als del drama relatiu, amb la càrrega minimalista i experimental (formalista) que sovint s'hi associa. Així mateix, es qüestiona el tractament que el drama relatiu (un cop superades les urgències polítiques, en una era de bonança aparent) fa d'algunes temàtiques vinculades a l'exploració aparentment egòlatra de *l'íntim*: la incomunicació insalvable entre les persones, la dificultat d'entesa en les relacions afectives, el neguit davant l'absurd de l'existència o el pànic a la solitud i al pas del temps. És en aquesta direcció —això sí, sense abandonar el camí de la recerca d'una identitat perduda— que emergeixen les *dramatúrgies del real*.

La recuperació del real —insisteixo— lluita contra la *fàbrica d'imatges* i el pastitx historicista postmoderns. A canvi, però, proposa una experiència artística que permeti retornar a una consciència fidedigna del món. Comporta la reivindicació del present, de l'ara, de la immediatesa, d'una altra mena d'exposició —més impúdica potser— de l'íntim... I pel camí, defuig l'abstracció, estableix ponts amb els *contextos* socials i històrics del món i ens apropa a tot allò que és proper i quotidià.³⁴

Parlo, en definitiva, d'un afany exacerbant d'*autenticitat*. Un anhel que va molt més enllà de la dramatúrgia o de l'especificitat d'un *gènere* teatral i que abraça el conjunt del pensament i de l'expressió artística contemporanis: des de la literatura

34. Un apunt al marge: si bé és cert que als anys setanta un cert teatre ja va incorporar «fragments crus del real, en forma de documents, ruptures o provocacions» (Sánchez, 2007: 11), també ho és que aquells documents només van servir «per recolzar composicions i narracions d'intencionalitat no realista». No hi havia un programa estès i definit de *reconquesta del real*. Cal evitar, doncs, la identificació fàcil entre el «teatre de testimoniatge» contemporani —que tot seguit tractaré— i el «teatre document» d'aleshores (més èpic, més didàctic; en la línia, per entendre'ns, que va d'Erwin Piscator fins a Peter Weiss).

*verbatim*³⁵ a la renovació del cinema documental, des del conreu de l'autoficció performativa a la literatura del jo, des de l'ús de fotografies en el còmic a la recuperació del document i el testimoniatge a l'escena.

I tanmateix...

Tanmateix, la passió per aquest *real* fet de maons d'autenticitat —suposadament sense filtres ni mediacions, directe i immediat— acostuma a culminar, en l'àmbit que ens ocupa, en una mena de contradicció fonamental: un espectacle. Un espectacle que, fora del teatre, també abraça —elucubra Žižek— «des dels judicis de Stalin fins als actes terroristes espectaculars». De manera que, així com «la passió *postmoderna* per l'aparença acaba en un retorn violent a la passió pel Real», «la passió pel Real acaba en la pura aparença d'un espectacular *efecte del Real*» (2005 [2002]: 14). I el peix es mossega la cua.

Ben mirat, l'ambigüitat entre ficció i no ficció, la confusió i el joc entre el real i el ficcional, ja va ser assenyalada per artistes i crítics del segle xx com un dels eixos més fèrtils de la creació contemporània. Com diria Fischer-Lichte: «Siguin els que siguin els llocs i els moments per on passa el teatre, es caracteritza per una tensió entre realitat i ficció, entre el real i el fictici» (2007: 7; citat també a Danan, 2016). Anne Monfort, d'altra banda, opina que, en aquestes formes de «teatre documental», normalment s'hi troba «un estrany ressò del *storytelling* periòdic», la qual cosa no implica que el real sigui ficcionalitzat a consciència; simplement cal entendre que aquest real «forma part integrant d'una estratègia narrativa que penja tradicionalment del ficcional» (2009: 3). En un sentit pròxim (però no idèntic), Sergio Blanco (2017), tot parlant d'*autoficció*, destaca

35. Concretament, el *teatre verbatim*, d'origen anglosaxó —no tant «un estil teatral com una tècnica» (Vilaró, 2018: 186)—, és una ramificació del «teatre document» dels setanta que postula la transcripció/presentació fidedigna, mot a mot, de determinats documents (vegeu també Hammond i Steward, 2008).

el seu interès a barrejar els plànols de la realitat i la ficció en el teatre. El mateix sistema teatral és això —diu—, «és una barreja. És conjugar en un mateix cos, en un mateix espai, en un mateix temps, l'irreal i el real, el possible i l'impossible, el que és i el que no és».

Les *poètiques del real* d'avui no s'escapen d'aquesta dialèctica ni d'aquesta ambigüitat, ni d'aquesta abundància. Esdevenen en gran mesura mostres involuntàries del mateix aiguabarreig: els seus productes són derelictes d'un anhel que gairebé mai no s'acompleix; romanen empantanegats en una frontera permeable entre dues pulsions aparentment antagoniques. «La veritat —diu Lacan— posseeix l'estructura de la ficció» (citat per Žižek, 2015 [2014]: 50). L'imaginari simbòlic es construeix avui en un terreny mediàtic que no és ni real ni ficcional, sinó reconeixible i versemblant, emocional i espectacular. «Tips de ficcions», els ciutadans s'han delit durant força temps per les produccions «directament vinculades amb *la realitat*», però això no ha pogut evitar que la cultura comunicativa s'hagi instal·lat «en una mena de *postficció*», «una nova realitat més real, construïda paradoxalment amb els codis i la convenció de la ficció» (Vidal, 2012). O, si us estimeu més dir-ho a la inversa, una mena de *postrealitat*.

Ho recordava en un article d'ara fa uns anys (Batlle, 2011): la tensa relació entre realitat i ficció que vam poder percebre davant la retransmissió en directe de l'esfondrament de les Torres Bessones de Manhattan va suposar un sotrac dolorós per a la consciència. Vam entendre que la comunicació, associada a les noves tecnologies i als hàbits adquirits en el consum de la ficció audiovisual, tendeix a produir un flux accelerat d'imatges que barregen en la nostra percepció l'esdeveniment i el miratge de l'esdeveniment. I ja no sabem si les imatges que ens arriben del món, com foguerades, rebenten l'espectacle o, per contra, el defineixen.

I el debat no s'atura.

Els uns dubten de les bondats de l'anomenat *real* en escena i perceben que les seves poètiques —en la seva contradicció fonamental— s'han posat al servei del sistema. Alain Badiou (2016 [2013]), per posar-ne un exemple, ataca amb vehemència el tipus d'art escènic que nega taxativament la representació (a favor de la «mostració»), l'art escènic que organitza «una indistinció entre el teatre i la presència directa de la vida», que fa «del teatre una espècie de cerimònia violenta consagrada a l'existència dels cosos» o que desconfia de les partitures textuais (que «els postdramàtics» titllen de «convencionals»). Aquest teatre exclou la fantasia com a fonament d'un posicionament crític indispensable. I això —diu— és un gran error... En la mateixa línia, però amb un posicionament ben contrastat, val la pena llegir, més endavant, les pàgines en què parlo de *teatre postespectacular*, de *nou realisme* o de *teatre impossible*.

A l'altre extrem, els defensors de les *dramatúrgies del real* insisteixen en els seus arguments: si, pel que sembla, ni tan sols la catàstrofe ens assegura l'accés *al desert del real*, si tot sense excepció participa del simulacre, ¿per què mantenir la ficció —suprema simulació— com a fonament de l'activitat artística? De debò ens podem refiar de la representació com a instrument fiable de coneixement? La realitat *cara a cara* no és perfecta, però almenys —venen a dir— ens dona una oportunitat: per aquest motiu, la realitat *autèntica* s'ha d'introduir en l'art i en la vida i ha de dinamitar la seva construcció/constitució espectral. Quan això passi, només restarà dempeus el *real*.

Hi aniré insistint als propers apartats, però val la pena remarcar-ho: durant tots aquests anys del nou segle, el camí que porta des de la pulsio pel real a la reivindicacio actual de la ficcio en el drama transita per un cable prim tibat damunt d'un abisme. En aquest punt de fragilitat es concentren la majoria de propostes, és a dir, de projectes artístics que, al principi a desgrat i més tard voluntàriament, fan equilibris entre dues concepcions que no són tan antagòniques com sembla.

No fa gaire, en una lúcida conferència, Joseph Danan (2016: 29) ha posat el dit a la nafra amb una pregunta aparentment innocent: «És necessària la ficció?». D'entrada, el crític i autor constata que el fet de ficcionalitzar és consubstancial a l'espècie humana. Per exemple, «la incapacitat de construir trames alternatives a les actualitzades en el curs de la vida» està lligada a desordres físics i psíquics greus. Les *dramatúrgies del real*, les «noves formes de teatre documental» qüestionen aquest impuls necessari. El conflicte no és greu —assegura—, ja que s'hi troba una «resolució dramàtica en la noció d'autoficció, que permet mantenir el drama, o cert drama, davant l'exhibició escènica de si mateix i el propi cos» (un dels fonaments de la idea de *drama-de-la-vida* de Jean-Pierre Sarrazac (2012)).

Jean-Marie Piemme afegeix un apunt interessant: sense dir que cal refugiar-se en la ficció per ignorar o emmascarar el real, ens proposa de reconèixer que hi ha «fiction toujours» (2011a: 88). Sempre hi ha una «mise en fiction», encara que en un determinat teatre això es vulgui dissimular. La ficció —diu— és allí, sempre, «una versió renovada de la mentida naturalista» (2011b: 92). O en un altre paràgraf: «El teatre referencial extreu la seva legitimitat d'una submissió proclamada al real, però el seu gest fonamental consisteix a transformar el real en relat, per tant en ficció» (91). La imatge del cadàver del petit Aylan, ofegat en una platja de Turquia, és autèntica i, tanmateix, no és veritat, només ens arriba com un *efecte de real*.

Confirmant la idea precedent, la dramaturga argentina Lola Arias, un dels exponents més reconeguts del nou teatre documental, admet que el seu treball amb individus *reals* és un intent de transformar l'experiència d'aquestes persones en una *història* (d'aquesta història —diu— «se'n fa ficció per convertir-la en art»). I assegura: això que «anomenem *real* no existeix quan anem a veure teatre documental». És cert que aquesta «cosa estranya que és l'autenticitat» és present als espectacles, però només hi és —diu literalment— com un «efecte de realitat» (Romo, 2018).

Com si hagués llegit els mots de Piemme i d'Arias, Danan no pot evitar de puntualitzar: «Em sembla massa simple afirmar que quan s'entra en un procés de dramatització o, simplement, d'escriptura, o sigui, d'elaboració artística, s'entra al mateix temps a la ficció» (31). L'alternativa que proposa és interessant: «La relació amb la ficció no es pot pensar únicament en termes binaris, sinó més aviat com una gradació entre dos pols, un dels quals seria la ficció pura i l'altre, la no-ficció pura». I així, a mig camí d'aquesta línia, trobaríem —tal com apunta ara Joël Pommerat— un teatre en què no es deixa que la ficció es desenvolupi —o es noti— gaire aviat.

Efectivament, sense renunciar a la història, a l'acció o als personatges, el teatre de Pommerat sempre està travessat per un «estat d'esperit performatiu». Es tracta, evidentment, de «re-presentació i no de performance en el sentit de *happening* —explica Marion Boudier—, però el treball sobre la presència realitzat per l'autor-director amb els seus actors tendeix a la presentació, a un *efecte real* o pura experiència del present» (2015: 96). Pommerat —com Lescot (2008), a partir de les idees del fotògraf canadenc Jeff Wall (Kempf i Moguilevskaia, 2014: 128)— ens remet a un «teatre quasi documental». Un teatre en què sembli que es produeix —recupero mots de Danan— la «menor *mimesi* possible» (39).

Personalment, m'agrada l'etiqueta, ja que em forneix d'una categoria veïna a allò que al darrer capítol anomenaré *dramatúrgies de l'ambigüïtat*. Si bé el «teatre quasi documental» tendeix a dissimular o ocultar el seu ineludible caràcter ficcional i a servir l'espectacle com a *veritat*, les *dramatúrgies de l'ambigüïtat* tendeixen a subratllar el fràgil equilibri entre real i ficcional tot fomentant un interrogant constant sobre la naturalesa dels materials que conformen l'espectacle... Hi aprofundiré aviat. El més interessant a subratllar, de moment, és que, en qualsevol cas, es pot parlar d'un treball interessant sobre *el límit*: «Jugar sobre aquest límit, igual com sobre el límit entre

ficció i realitat, és també un plaer, intel·lectual, sensible, desencadenador d'emocions, singularment pròxim al que podria molt ben ser el teatre mateix» (Danan, 2016: 41).³⁶

Dramatúrgies del real

Repetim-ho: cap al tombant de mil·lenni es detecta una pulsio creativa àmpliament compartida que consisteix a bombardejar les creacions artístiques amb elements extrets directament de la realitat. Tot plegat amb l'objectiu d'aconseguir que el *real* emergeixi i inhabiliti la construcció-màscara amb què aquesta mateixa realitat es mostra i es vehicula.

Sembla evident que la ja vella «dissolució del real» que, en l'entusiasme deconstruccionista i postmodern, s'havia celebrat com a camí d'alliberament i de ruptura, entrats al nou mil·lenni passa a ser viscuda com a mancança, o també com a *trauma* (García Canclini, 2006: 169). Tal com diu José A. Sánchez:

Si el fracàs previsible del seixanta-vuit va ser el detonant per a l'inici de l'època del desencantament i la desrealització, la caiguda del mur de Berlín el 1989 va ser el detonant

36. Finalment, Danan també té l'encert de desvincular —encara que no en sigui del tot conscient ni usi aquests mots— ficció *emesa* (mimètica) i ficció *percebuda*. Malgrat que el que veigi en escena no representi res, «si el que veig només és el que veig —per exemple, en un espectacle de dansa contemporània—, [sempre] hi ha via lliure per al meu imaginari». És a dir, «per a una producció de ficció(ons) no prèviament escrita(es) o premeditada(es)» (36). I el mateix passa en un espectacle documental. Així funciona la ment humana. Construir històries per defecte. Com a molt, podem intentar curtcircuitar *mínimament* aquest impuls natural quan l'espectacle defuig l'evocació i ens submergeix en l'*experiència* present. I millor encara: en l'*experiència compartida*. L'espectador, aleshores, se situa en el centre de l'espectacle i la consciència ficcional es dilueix una mica.

per a l'inici d'un nou període, els trets del qual van començar a definir-se alguns anys després. La primera guerra de l'Iraq i, sobretot, la guerra dels Balcans van constituir la dramàtica constatació del canvi de paradigma geopolític, i d'una nova concepció de la realitat, que es va fer també visible en altres dimensions de l'experiència i que es va veure confirmat pels brutals atemptats de l'11 de setembre a Nova York i l'11 de març a Madrid. Quan novament es va fer evident que ni la calma ideològica, ni els avenços tecnològics ni la bonança financera la garantien, el retrobament amb la realitat va tornar a aparèixer com un projecte urgent. (2007: 14)

És important deixar clar que no parlem de realisme. El realisme —com també diu Sánchez— procura aconseguir una «coherència entre allò real i la seva representació» amb l'objectiu de demostrar que la realitat objectiva és «l'únic criteri de veritat acceptable» (Sánchez, 2007: 21). L'anomenada «reconquesta del real» a l'escena, en canvi, tendeix a esquivar la il·lusió: la realitat *pura* és aquí, ara, confrontada amb els espectadors (de vegades, esdevinguts actors). I cal evitar, de totes passades, que aquesta puresa es dissolgui rere el constructe de la realitat *no pura* que la *representació* imposa. Si s'ateny la puresa, *el real* s'evidencia.

Per descomptat, la pulsio pel *real* participa del concepte de *postdramaticitat* al qual he dedicat diverses pàgines. Fet i fet, el teatre postdramàtic ha de *presentar* i no *representar*, i també ha de perseguir la immediatesa i la presència efectiva de les coses. Ho explica Hans-Thies Lehmann:

Si es parteix de la idea que el teatre dramàtic és un teatre de representació que imita la realitat, que està subordinat a la supremacia del text i que planteja un conflicte entre personatges; el teatre postdramàtic és un teatre de presentació,

ja que esborra les fronteres entre el real i el ficcional, i per descomptat, no es postula com a doble o mirall, sinó com a equivalent de la vida mateixa. (2012)

Les *dramatúrgies del real*, en aquest sentit, es definiran escènicament pel seu «caràcter viu, performàtic, territorial, físic, de cossos presents» i pel seu «caràcter social d'encontre real, oposant-se al caràcter definitiu de la intermediació tècnica». Aquestes pràctiques pregonen allunyar-se del món de l'art i de la representació per «apropar-se al món real, a l'espectador real», a «allò proper» a «la presència real» (Urraco, 2011). No cal dir que, en aquest context, la immediatesa i la presència del cos de l'intèrpret —sovint autor i *figura* al mateix temps— adquireixen un major protagonisme en escena: ens referim a l'exposició física del *performer*, a la dissolució dels límits entre ell i la idea de personatge, a la irrupció de la violència i de la sexualitat explícites o a la mostració d'allò que és abjecte —escatològic—; tot plegat a la recerca d'una nova confrontació amb els espectadors: l'exacerbació de la percepció (la sensació) d'una experiència present. «En aquests anys crítics del canvi de mil·lenni —explica José A. Sánchez—, la simple experiència del cos pot resultar tan demolidora com la memòria d'una bomba atòmica o la revisió d'un genocidi» (2000: 38).

Extimitat, testimoniatge, memòria i document

Jacques Lacan introdueix el terme *extimitat* (2008 [1969]) per definir la paradoxa d'allò íntim que només es pot reconèixer des de fora: «El més íntim justament és el que estic obligat a no poder reconèixer si no és des de fora» (246). L'externalització del que és íntim és consubstancial a la societat de l'espectacle. Resulta inquietant que les grans corporacions, els governs i la policia busquin i acumulin dades i més dades dels ciutadans.

I no pensem que potser és més inquietant que aquests mateixos ciutadans mirin de dissenyar i de difondre la seva identitat (la seva intimitat) tot compartint constantment aquestes dades amb una audiència inconcreta, difusa i intangible. El *narcisisme públic* —«exposició pública del jo interior», que diria Bauman— converteix la intimitat en espectacle (la qual cosa participa de l'expansió del simulacre postmodern).

Simultàniament, però, una intimitat comunicable i vinculada a una experiència de vida concreta és presentada com a via d'accés al «realment real» (Urraco). L'exhibició de l'íntim, en aquest sentit, facilita la definició d'un nou teatre de la memòria. Un teatre que supera l'embriaguesa de la incertesa *relativa*. Una teatralitat que posa en bany maria les metàfores de l'amnèsia, de l'Alzheimer o de la psicosi tot proporcionant la possibilitat d'una dimensió col·lectiva —contrastable i compartida— a l'existència entotsolada de l'individu perplex.

La contradicció està servida. El fil estès sobre l'abisme. Que n'és de difícil eludir la subjectivitat extrema, l'engany, a l'hora de difondre un relat íntim que s'empari en la memòria! Certament, el relat del record en les *dramatúrgies del real* no aconsegueix defugir (potser ni tan sols ho pretén) el constructe de la «identitat narrativa», amb la seva ineluctable articulació *històrica* en la recepció. I així, l'autenticitat, si bé és declarada (i percebuda), difícilment pot evitar de produir-se com a *postficció*. «L'experiència que tenim de les nostres vides des del nostre interior —aclareix Žižek—, la història que ens narrem a propòsit de nosaltres mateixos per poder retre comptes del que fem, és fonamentalment una mentida» (2009 [2008]: 64).

En aquest sentit, Žižek reflexiona sobre la veracitat dels relats i sobre el punt de distància necessari per entendre'ls. Posa en qüestió, per exemple, l'empatia per defecte que establim amb les víctimes d'actes horribles i violents. Aquest sentiment —denúncia— «funciona sense excepció com un esquer que ens impedeix pensar» (12). I aleshores, com assolir una posició

crítica *de sospita bàsica* davant de qualsevol relat elaborat per una víctima?

En un interessant assaig de Daniele Giglioli (2017) es desenvolupa en profunditat la mateixa idea. S'hi descriu com el fet de ser víctima no deixa de comportar uns determinats privilegis: prestigi, identitat, reconeixement, garantia d'innocència, no necessitat de justificació... Establir qui és més víctima, posem per cas, és el pretext de moltes guerres o de moltes conteses electorals (i també el fonament de molts populismes). Un victimisme sense acció, sense un autèntic lligam amb el present, perpetua i deixa en herència el dol i el ressentiment: esdevé un «paradigma paralitzant» que ens impedeix arribar a una majoria d'edat. Per consegüent, malgrat l'instint natural de compassió i solidaritat, si no establim una certa distància —apunta altre cop Žižek— mai no serem capaços de sospitar de la veracitat del relat. Sobre tot en els casos en què la víctima té la capacitat de descriure de manera endreçada la seva experiència traumàtica. Aquells testimonis que poden articular amb claredat la narració de l'horror d'un fet viscut es desqualifiquen precisament per aquesta mateixa claredat. Per contra, «les deficiències factuais de l'informe del subjecte traumatitzat confirmen la veracitat del testimoni». No és la poesia allò que és impossible després d'Auschwitz, «sinó més aviat la *prosa*» (2008: 13).

No obstant tot això, en aquestes últimes dècades hem presentat sovint propostes escèniques que, partint de testimonis i de materials documentals, han decidit conformar *la prosa* del passat conflictiu d'una determinada comunitat i pujar-la a l'escenari amb un afany diguem-ne terapèutic. Sense complexos. Prescindint de la contradicció que acabo d'apuntar. La pregunta està servida: es pot *articular* la representació d'una experiència traumàtica tot implicant-hi les víctimes?

Després d'una vivència dolorosa, per evitar l'*estrès post-traumàtic*, els psicòlegs s'afanyen a fer parlar els individus. De primer, és difícil: la verbalització del fet els dona carta de

naturalesa i els reedita. Els fa insuportables. Quins llocs, quins pensaments —es demana Shaday Larios (2010)—, quines dramàtiques provisionals «es construeixen per a la recuperació, si en qui sobreviu al *dia després* d'una catàstrofe operen la visió i la consciència de viure dins d'un possible *dia abans* d'una altra devastació?» (5). Tanmateix, de mica en mica, l'articulació d'un *relat organitzador* aconsegueix ubicar l'experiència dins el format coherent d'una consciència. Aleshores, la guarició és a l'abast. Gràcies a la representació teatral (la forma i el contingut de la qual és definida i habitualment executada pels mateixos implicats), la comunitat reconeix, endreça, comprèn i es redimeix. O dit en altres mots: el relat teatral permet gestionar una interpretació coherent, consensuada i compartida; una interpretació que pot vehicular la reconciliació (amb un mateix i amb els altres). La nova percepció dels esdeveniments apropa els performers d'aquesta experiència al *real*. A tot allò que per a ells és autèntic. I aquesta *autenticitat-miratge* esborra tots els miratges precedents.

És el que ha fet a Perú, per exemple, una companyia teatral com Yuyachkani (vegeu Luque, 2009), que, tot confrontant-se a traumes col·lectius com ara el conflicte amb Sendero Luminoso, «tendeix a estructurar l'imaginari del país com una nació possible, dins de la construcció d'una utopia en què el grup es reconeix com a expressió d'un subjecte social» (Soberón, 2010: 17). *Contrael viento* (1989) és un muntatge emblemàtic en aquesta línia.

També podem definir la intimitat com l'espai en què som amb l'altre (la intimitat és allò que acabem vivint amb l'altre en un espai compartit). Intimitat, doncs, com a complicitat (d'aquí, per exemple, la importància i la consistència de les amistats de joventut, els *íntims*: amb ells hem compartit les experiències més disperss, més exòtiques, més extremes de la nostra existència). Quan arriba l'hora del relat, no interessa tant la veracitat dels fets com la supervivència de la *memòria afectiva compartida* amb què l'individu consensua l'experiència.

En una direcció similar, l'escena contemporània sovint proposa situacions en què l'exposició d'una intimitat privada busca de crear una nova experiència compartida amb el públic. Així, la intensitat de la vivència passada s'actualitza en les complicitats del present. L'accent, però, es desplaça subtilment des de la intimitat dels esdeveniments evocats pel relat (o viscuts en directe) a la connivència de les emocions còmplices (que es deriven d'una acció performativa en el present). La mirada dels altres multiplica l'individu i el disgrega, el converteix en un constructe discursiu polifònic. En el context de *les dramaturgies del real*, podem percebre l'espai de relació amb l'altre (immediat i ineludible en tant que *lloc real*) com una oportunitat: un espai adequat perquè el jo dividit, difuminat, multiplicat, perplex, tingui l'opció de *perfilar-se* millor.

L'exhibició de l'íntim no sempre parteix de la impúdica ostentació de la privacitat pròpia, sigui física o verbal. Segons Jean-Pierre Sarrazac (2010), hi ha dues menes (combinables) de testimoniatge al teatre: l'íntim i el polític. «L'un i l'altre, en qualsevol cas, es distingeixen per una mena de desconexió respecte a l'acció, per la seva funció de mirada sobre els esdeveniments que constitueixen la falla.» En el primer, el personatge (i és important recordar que no diem un *personatge* «actuant en el sentit aristotèlic») és testimoni de si mateix. El recorregut per l'íntim, en aquest cas, es pot rastrejar, ben abans de les actuals *dramaturgies del real*, en els drames modern i contemporani, des de Strindberg —que ofereix la pròpia vida en espectacle— a Jean-Luc Lagarce o a Sarah Kane. En el segon, cal que el personatge sigui testimoni d'un(s) esdeveniment(s) fora de si mateix.

Per no barrejar aspectes polítics en la categorització, proposaré una altra divisió utilitària. Si l'experiència que es comparteix en escena és una vivència pròpia («soc l'únic testimoni de mi mateix» —proclamava Artaud—), aleshores parlem de *testimoniatge directe*. Si el performer no explica —amb el cos o amb les paraules— la seva vivència (pretèrita o present), llavors

té l'opció d'usar retalls documentats d'altres vides, que exposa davant l'auditori. L'experiència, llavors, és aliena. I en aquest cas, parlem de *testimoniatge indirecte*.

Testimoniatge directe

Val la pena, per saber de què parlem, glossar la definició de *document* que proposa Jean-Marie Piemme (2011): *documents* són tots aquells elements que dins d'un text teatral (textual o escènic) poden ser qualificats de «referencials». Per exemple, individus reals que representen el seu propi rol en escena, o referències a personatges que existeixen o han existit, o evocació d'esdeveniments històrics, citacions textuais (sonores o icòniques) de fonts exteriors a l'escriptura teatral (receptes, cartes, discursos, articles, etc.). En definitiva, tots els elements que surten en un text teatral o escena i que tenen una existència també a l'exterior del lloc teatral i independentment d'ell.

Piemme atorga un lloc preferent, en tot l'espectre de possibilitats documentals, al fet que el *performer* i/o l'autor (que de vegades coincideixen) tingui un vincle directe amb l'experiència narrada o representada. *Live theatre, nou teatre document, théâtre du témoignage*, etc. Les etiquetes són diverses per parlar d'un fenomen que, de l'any 2000 ençà, cada cop ha estat més i més freqüent. Les experiències biogràfiques puguen als escenaris. L'íntim és exposat (o tal com hem dit, ficcionalitzat; o, si ho preferiu, *endregat* i estructurat) sense complexos. D'altra banda, com més proper sigui el testimoniatge al *camp semàntic* referencial del públic, més el seu valor es confrontarà amb l'experiència particular, també íntima, dels espectadors.

Abunden, doncs, els espectacles en què els intèrprets són els mateixos protagonistes dels fets referits. Actors de si mateixos. Dels escrits d'Agamben —argumenta Sarrazac (2010)— es desprèn que quan algú testimonia sobre alguna cosa que ell mateix ha viscut, es converteix en emissor i receptor de la mateixa experiència (transformada pel relat). S'esforça, en una mena de

desdoblament estrany, a donar la paraula a un altre que no és ell mateix (o que és en ell mateix). En mots de Piemme: «No és només aquell o aquella a qui li ha passat alguna cosa en el real; en escena, el relator es converteix en l'actor de la seva història. Extret de la cadena dels esdeveniments quotidians, promogut a l'escenari, el seu cos s'inscriu en una nova cadena significant, en un dispositiu observador/observat, que en fa un home en representació per a la mirada i l'escolta d'algú» (2011b: 89).

Ens apropem, doncs, a una inevitable espectacularització d'allò que és autèntic. Cosa que no invalida ni nega el contingut documental, ni tan sols l'omple d'irrealitat o de distància. Més aviat al contrari: «La ficcionalització del real [...] sovint desapareix en el testimoniatge». La representació d'un «fait divers» (Barthes, 1983 [1964]: 225-236), quan és duta a terme pels seus mateixos protagonistes, provoca en l'audiència una sensació de *veritat*. O recordant Bertolt Brecht: «No es tracta tant de mostrar les coses de debò, sinó de mostrar com són de debò les coses». *L'engany* està servit. El públic se sent testimoni d'un esdeveniment real *tout cru*. Com si el real s'expressés sense mediació.

Peter Weiss assegurava, tot definint l'impuls documental dels anys seixanta i setanta, que «el teatre document nega qualsevol mena d'invenció». La pregunta, ara, està servida: «És possible conciliar al teatre una aproximació documental i una estètica de la marrada, de la paràbola, properes a Jean-Pierre Sarrazac?» (Lescot, 2008: 48). La resposta —no cal dir-ho— és afirmativa.³⁷

Vegem, per exemple, un espectacle iniciàtic pel que fa a la tendència: l'impactant relat de Yolande Mukagasana dins *Rwanda 94* (2000), del col·lectiu Groupov (Piemme hi operava com a dramaturg). Mukagasana hi contava, sessió rere sessió,

37. Com bé destaca David Lescot, la forma d'oratori o d'òpera amb què Weiss reproduceix els minuts del procés de Nuremberg a *La instrucció*, ja són una mena d'invenció.

la mort cruenta de la seva família durant l'holocaust tutsi: «Quan, a *Rwanda 94*, Yolande Mukagasana explica en cinquanta minuts³⁸ la seva història real de diverses setmanes —diu el director de l'espectacle—, selecciona necessàriament, resumeix, enganxa, i no diu només el que li ha passat, sinó que testimonia també, partint d'una certa idea d'ella mateixa i de la seva funció simbòlica» (Delcuvellerie, 2011: 139-140).

O en un altre lloc:

Encara que no sigui actriu, Yolande és dins d'un procés de representació, fent el paper d'ella mateixa. Si bé amb aquest testimoniatge ens situem més enllà o més ençà del teatre, tampoc no ens situem completament en la importació de la vida sense feina, sense elaboració simbòlica en escena. Yolande és en la dialèctica del reinventar o del reproduir, com un actor que es pren el seu ofici seriosament. En la mesura que explica coses veritables, que ha viscut, comença de mica en mica a fixar unes formes de narració. (Delcuvellerie, 2000)

El públic de *Rwanda 94* s'acarava amb un fet autèntic i amb un subjecte autèntic. I al mateix temps, amb la construcció d'ambdós. Dalt de l'escenari, Mukagasana —ahora persona, actriu i personatge— explicava una història que, per més personal i viscuda que fos, havia estat fixada per un dramaturg, apresada segons aquesta fixació, assajada escènica i exposada d'idèntica manera en cada funció. L'esdeveniment, doncs, no s'*evocava*

38. L'obra supera la part de Mukagasana amb altres configuracions dramaturgiques: una conferència sobre la història de Rwanda, parts corals, projeccions de les massacres, la ficció d'una presentadora de televisió que cerca informació se superposa a una veritable i minuciosa recerca de la veritat... L'obra va ser escrita per Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme i Mathias Simons, dirigida pel segon i estrenada, en una primera versió, al Festival d'Avinyó de l'any 1999.

cada nit, sinó que s'*actualitzava* en una nova experiència performativa que connectava el *jo íntim* amb l'*altre*.

En termes propers a la narratologia (per la part de l'estudi de la veu i del punt de vista), entenem que la *figura* ha viscut uns fets com a *jo experimentant* en el passat però que, en l'acte de narrar-los, transmet aquesta experiència com a *jo experimentat* en el present. La interpretació de les situacions i les emocions viscudes està condicionada pel filtre del temps transcorregut entre l'esdeveniment viscut i l'esdeveniment narrat, i també per les condicions específiques del present del relat i de la seva enunciació. N'he parlat més amunt: la *figura* fixa el seu testimoniatge tot reestructurant la memòria. En aquesta dualitat entre veritat i *construcció*, la *figura* —manllevo el mot a José Sanchis— necessàriament «s'escindeix».

Dins la categoria dels testimoniatsges directes, també podem considerar el treball de determinades companyies que compten sovint amb la presència d'«experts» o «especialistes» (és a dir, persones no professionals de les arts escèniques que, sorgides —per dir-ho d'alguna manera— del *món real*, relaten o representen la seva vida/experiència davant del —o en complicitat amb el— públic). Es tracta de veure el món com un gran teatre, que diria Shakespeare, però veure'l «sense el filtre dels missatgers, sense actors que portin textos d'autors i que actuïn com a comporta de seguretat davant el món» (Barranco, 2011). En aquesta línia, entre altres, destaquen les produccions del grup Rimini Protokoll, que ha implicat als seus muntatges des d'empleats d'una companyia aèria a treballadors d'un *call center* de Calcuta, passant per trasplantats de cor (interessats per les cites amoroses) o la junta general d'una empresa. I també camioners, prostitutes o policies. «La meva feina —explica Stephan Kaegi— és el contrari dels *reality shows*, en els quals veus alguna cosa de molt a prop però en realitat ets molt lluny: pots fer zàping, riure't d'ells... A les meves obres, aquesta gent és en el teu mateix espai, no hi ha zàping; si rius, et senten. Així els fas interessants, els dones poder.»

En un punt intermedi, en la línia que va des de la representació pura —il·lusionista— d'un *fait divers* a la presentació (ocurrència) real del fet en escena, tenim també el que podríem anomenar *dramatúrgies biogràfiques*. Però no en el mateix sentit que acabo d'exposar. La identificació personatge/intèrpret, en aquest cas, és bescanviada per l'ambigüitat identitària entre autor i *figura*. Així, la sensació de veritat que experimenta el receptor davant la ja tan citada *Psicosi de les 4.48*, de Sarah Kane, o d'un text una mica anterior com ara *Història d'amor. Últims capítols*, de Jean-Luc Lagarce (1983), es produeix davant del dubte de saber si *les figures* són o no són els mateixos autors (a Catalunya, em ve a la memòria el cas d'una peça com ara *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010), de Victoria Szpunberg). Tant en el cas de Kane com en el de Lagarce, tots dos textos es produeixen com una construcció fragmentada —rapsòdica—, a la recerca declarada, però impossible, *d'una història*. A la recerca d'una identitat. El subjecte escindit que duu a terme aquesta recerca és un *individu dissociat* que traspasa el nivell intern (ficcional) de l'obra i s'apropa perillosament al seu nivell extern (extradiegètic).

Amb un cert parentiu amb aquesta última possibilitat, dins encara del que anomenaríem *testimoniatge directe*, trobarem les propostes de reactualització³⁹ de l'*autoficció* narrativa⁴⁰ que

39. Dic «reactualització» perquè el terme *autoficció*, de vegades, ha estat usat en un sentit ben diferent, molt més proper al que seria un «testimoniatge directe» pur. Monfort, per posar-ne un cas, l'usa per parlar de l'obra de Falk Richter: «Richter treballa actualment en un text sobre l'autoficció, l'escriptora Christine Angot i la coreògrafa Mathilde Monnier han col·laborat en una peça titulada *La Place du Singe*, en què s'interpreten elles mateixes. A *Foucault 71*, les cinc intèrprets recreen elles mateixes les entrevistes que han fet als protagonistes històrics. [...] El concepte d'autoficció passa de l'autor a l'actor: així com l'autor de novel·la ficcionalitza la seva vida al text, l'actor es col·loca ell mateix en escena com a personatge» (2009: 5).

40. Tal com he aclarit en la introducció del llibre, no al·ludeixo a experiments teatrals que no parteixin de la textualitat com a partitura. En aquest sentit, tot i

fan dramaturgs com ara l'uruguaià Sergio Blanco. L'autoficció —explica l'autor de *Tebas Land* (2013) o de *La ira de Narciso* (2015)— «és la barreja de relats reals amb relats ficticis. És partir d'un esdeveniment viscut, partir d'alguna cosa que és veritat, però ficcionalitzar-la, transformar-la, poetitzar-la» (2017). Recuperaré aquesta qüestió en l'últim capítol del llibre, a propòsit del que he anomenat *dramatúrgies de l'ambigüitat*.

Un darrer apunt per concloure aquest apartat. Un cop assumit que la implicació directa dels performers en els esdeveniments escenificats no sempre és contrastable ni evident, cal convenir que existeix un ampli marge de propostes que és difícil considerar com a *testimoniatge directe*. Posem com a exemple un altre muntatge sobre el genocidi ruandès. A *Hate Radio* (2013), Milo Rau, amb el seu International Institute of Political Murder, sense renunciar a la *representació* produeix un dels seus «documents escènics»⁴¹ (a partir de les retransmissions reals de la Radio-Télévision Libre des Mille Collines, que tant va contribuir, amb els seus missatges d'odi, a l'extermini dels tutsis). Rau acostuma a dur a terme minucioses investigacions, enraona amb testimonis, consulta arxius, però sempre amb l'objectiu de presentar «reconstruccions estèticament elaborades» (programa del Festival d'Avinyó de 2013).

L'escenari reproduceix un estudi radiofònic; els personatges que hi treballen (que hi actuen) són històrics (van viure de debò), però els representen actors, no són ells mateixos. Tot el que diuen, tot el que retransmeten és autèntic, no hi ha cap línia de text inventada («els tres locutors —diu Quim Noguero

que ens movem en una frontera una mica imprecisa, no tinc en compte en aquest apartat les propostes d'autoficcionalitat performativa d'artistes com ara Rodrigo García o Angélica Liddell.

41. Entre altres, *Les últimes hores d'Elena i Nicolae Ceausescu* (2009), *La declaració de Breivik* (2012), a partir de la massacre noruega d'Utøya, o *Els judicis de Moscou* (2013), sobre les integrants del grup Pussy Riot.

arran de l'estrena de l'obra a Barcelona (2013)— alternen el divertiment més trivial amb l'apologia directa de l'assassinat i de la tortura»); això sí, les paraules que s'escolten no van ser dites el mateix dia, ni retallades ni endreçades de la manera que proposa la dramaturgia de l'espectacle. Tot és real i alhora tot és simulacre. «És teatre, però és cent per cent real», anunciava el programa del Festival Grec. Potser ens podem acostumar amb el fet que els intèrprets són d'origen ruandès i que, pràcticament tots, van viure més o menys directament els fets luctuosos o, si més no, les seves conseqüències. ¿Podem, llavors, definir aquesta peça com a *testimoniatge directe*? Segurament no... Però tampoc és exactament un *testimoniatge indirecte*. Les classificacions, doncs, tenen els seus límits... Esclar que, ben mirat, això no té cap mena d'importància. Tal com diria el mateix Rau: «No crec que el meu teatre sigui un teatre documental. He usat, efectivament, documents existents, però he condensat tots aquests materials en una sola emissió. Cosa que no es correspon amb la realitat» (Rau, 2013).

Testimoniatge indirecte

El protagonisme efectiu no és un requisit indispensable per catalogar algunes propostes dramàtiques dins del sac de les *dramatúrgies del testimoniatge*. Aparentment, només cal que una història *real* —exterior— *reconquereixi* l'escena, que la faula o els esdeveniments de base, per bé que recreats, no siguin inventats. Si el testimoni no és directe, probablement hi haurà materials *reals* que el fonamentin: premsa, cartes, interrogatoris, escrits memorialístics, informes de la policia, actes de reunions, imatges, documents gràfics i audiovisuals, etc.

A tall de mostra, existeixen força propostes basades en transcripcions d'entrevistes o judicis. Muntatges que, tot recorrent al document, acaben bastint una representació dramàtica amb tots els ets i uts, sense pràcticament cap concessió al distanciament. Així, partint del precedent i de l'èxit de

Nixon/Frost (2006), de Peter Morgan (sobre la sèrie d'entrevistes televisades que David Frost, l'any 1977, va fer a Richard Nixon arran del cas Watergate), autors com Jordi Casanovas han conreat el gènere *verbatim* en diverses peces: *Port Arthur* (2016), sobre un interrogatori a la presó de Risdon, a Tasmània, a finals del segle passat, o un muntatge com *Ruz-Bárceñas* (2014), que presenta les declaracions a l'Audiència Nacional de l'extresorer del Partit Popular d'Espanya. Poc abans de la desafortunada sentència del cas de violació col·lectiva perpetrada a Pamplona pels membres de l'anomenada «Manada», Jordi Casanovas va acabar d'escriure *Jauría* (2018). L'obra, evidentment, es basa en les transcripcions del judici i no inventa cap paraula, no afegeix res. Casanovas és un cas entre molts pel que fa a aquesta tendència; en l'àmbit del teatre català, hi podem afegir Llätzer Garcia, Ferran Joanmiquel o Marc Angelet, entre altres.

Pot existir una *dramatúrgia del testimoniatge* sense *objectes* documentals estrictes? Em refereixo a textos que reelaborin un *fait divers* i el converteixin en una intriga parcialment inventada i servida com a *representació*. Si bé, a *20 de novembre* (2007), Lars Norén escriu a partir del testimoniatge a internet d'un jove que va disparar contra un grup d'estudiants abans de suïcidar-se; o, a *Diari d'una miliciana* (2013), Jaume Miró reconstrueix dramàticament, però a partir de dietaris i de documentació històrica, «la peripècia tràgica de cinc milicianes anarquistes que van participar com a infermeres en el desembarcament republicà del capità Bayo a l'illa de Mallorca l'estiu de 1936» (Foguet, 2018: 206), la veritat és que el pes del document reula en obres com ara *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga, basada en un conegut cas de pederàstia al barri del Raval de Barcelona. I encara més a *Plastilina* (2009), de Marta Buchaca (inspirada en la mort, cremada viva, d'una captaire a Barcelona), o a *Submergir-se en l'aigua* (2007), d'Helena Tornero (basada en la mort d'un immigrant en una piscina pública catalana).

Parentes d'aquestes propostes de difícil classificació, però amb un impuls rapsòdic més viu, també podem considerar obres com ara *Gènova 01* (2006), de Fausto Paravidino, o *La décennie rouge* (2007), de Michel Deutsch, que, tot recuperant l'impuls polític i una certa «militància teatral» (Lescot, 2008: 48), fan compatibles la reflexió històrica i una composició força allunyada dels paràmetres dramàtics, amb projeccions de vídeo, narració, presència d'elements corals o desarticulació del personatge. Paravidino presenta els esdeveniments que van tenir lloc a Gènova l'any 2001, al voltant de la cimera del G8 i de la seva corresponent contracimera, que va desembocar en una confrontació violenta amb les forces de l'ordre públic i va provocar la mort del jove activista Carlo Giuliani. Michel Deutsch, al seu torn, repassa la trajectòria del grup Baader-Meinhof a l'Alemanya dels «anys de plom».

A mig camí entre aquestes peces i els exemples de paràgrafs anteriors, trobem casos en què la mateixa recerca documental s'acaba convertint en un dels eixos de la ficció: els materials documentals —més o menys recreats— i el procés de la seva investigació són ficcionalitzats i s'integren o s'alternen amb escenes dramàtiques no necessàriament vinculades als fets investigats. És el cas d'*hISTÒRIA* (2016), de Jan Vilanova, sobre l'assassinat de l'historiador Marc Bloch a mans de la Gestapo durant la Segona Guerra Mundial.

Com més primmirats volem ser, més es compliquen les distincions i classificacions: ¿com hem de considerar aquells textos en què, si bé el document és imperceptible (potser entre línies), el fet és verídic i la disposició formal de la peça s'atorga l'aval —la pàtina— dels productes associats al document (com ara la declaració, el judici, l'entrevista o el documental)? Tan important és aquest clixé compositiu? Més encara: com hem de valorar els textos que inventen documents a partir del teló de fons d'uns fets històrics reals? Són o no són *dramatúrgia del testimoniatge*? Ho és *Rock'n'Roll* (2006), de Tom Stoppard? Ho

és la *Trilogia de Belgrad* (1997), de Biljana Srbljanovic? Probablement no.

I el més difícil de tot: ¿pot existir una *dramatúrgia del testimoni* sobre fets no reals? D'entrada, tendiríem a dir que no. Però, un cop produïda la inevitable ficcionalització, no hi ha res que ens pugui assegurar que allò que veiem i escoltem sigui o no sigui autèntic. Per consegüent, és imaginable una dramatúrgia que s'atreveixi a explicar *comme du vrai* (Piemme) allò que mai no s'ha esdevingut... De fet, ho trobem sovint a les pantalles en el gènere dels falsos documentals.

En aquesta línia, un estudi d'ara fa una quinzena d'anys sobre dramatúrgia contemporània al Quebec usava el terme «dramatúrgia del testimoni» per parlar d'obres seduïdes per la «confession, aveu, récit de vie, déposition» (Jubinville, 2004: 52). Curiosament, ningú no hi reclamava que aquests relats haguessin de ser necessàriament verídics. La idea és suggeridora: l'ús d'estructures *clixé* genera una *dramatúrgia del testimoni* que no cal que ens connecti amb el real (només és important que ho sembli). Els casos citats, en aquesta direcció, són *Dragonfly de Chicoutimi* (1995), de Larry Tremblay, i, sobretot, la reconeguda peça —escrita ja fa més de trenta anys— de Normand Chaurette *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs* (1986). Cap dels dos textos no es basa en esdeveniments autèntics. El fet que siguin considerats com a obres de «testimoni» respon, únicament, a una determinada articulació formal. En el text de Chaurette, per exemple, parlem d'una disposició judicial, amb tribunal o comissió de recerca i relats contraposats sobre una mateixa història. Al mateix temps que apareix el testimoni, els personatges —o una part d'ells— intenten aclarir/reconstruir què va succeir realment. No sembla rellevant que els esdeveniments en qüestió siguin o no siguin autèntics.

De tot plegat es desprèn que la idea de *testimoni* té tant a veure amb l'ús de documents autèntics, que són *mostrats* en

escena (independentment de la forma que s'utilitzi), com amb l'ús de determinades *estructures dramàtiques de realitat* (independentment de l'*autenticitat* dels continguts que vehiculin).

Una consideració al marge. En l'exemple precedent —l'obra de Chauréte—, l'acte de reconstrucció dels fets (la comissió d'investigació) i els materials documentals inventats (els fragments de la carta), si bé condicionen l'estructura de la peça, apareixen bàsicament com a objectes de la falla. Quan la història és verídica, en canvi, el document *tendeix* a articular l'aspecte formal del text —a desgrat o al marge de la falla que pugui contenir— en una composició *rapsòdica*, amb la corresponent heterogeneïtat de materials, amb la seva inevitable fragmentació, amb l'ús de tècniques com ara el *collage* i el *muntatge*... Fet i fet, com explica Sarrazac (2011), per accedir al testimoniatge —testimoniar un «estat de coses» (Benjamin) o testimoniar sobre un mateix (Artaud)—, el teatre modern i contemporani ha de jugar tant amb la *mimesi* com amb la *diegesi*. Un lloc còmode per al rapsode, que Sarrazac defineix com algú vinculat a l'àmbit «dels cants i la narració homèrics, així com a procediments d'escriptura com el muntatge, la hibridació, la recomposició i la coralitat» (Hersant i Naugrette, 2009 [2005]: 157).

Així, els documents *autèntics* acostumen a defugir el nivell ficcional en tant que objectes i s'instal·len al primer nivell de la construcció dramàtica. És el cas, esmentat més amunt, de l'«oratori» o «cantata» amb què Michel Vinaver construeix *11 de setembre de 2001* (2001), a partir de fragments de documentació real (converses telefòniques, discursos, premsa, etc.) sorgits en el context dels atemptats a les Torres Bessones de Nova York. Tal com diria Piscator (que es referia a la seva idea de «teatre document»), es tractaria de «trossejar el món per reorganitzar-ne els fragments en escena» (Kuntz, 2011: 64).

Comptat i debatut, i assumint la complexitat i les limitacions d'una categorització excessivament reduccionista, proposo una llista de qüestions que val la pena tenir en compte a l'hora

d'analitzar qualsevol proposta escènica definida a priori com a *testimoniatge*:

- De quina mena de testimoniatge es tracta? Directe o indirecte? Polític o íntim (Sarrazac)?
- L'estructura dels testimoniatges, comporta una dimensió rapsòdica de la peça? Per què?
- Si, per contra, els esdeveniments relatats malden per organitzar-se com a faula (sigui una història *centrada*, aristotèlicament parlant, o sigui una història difícilment restituïble), aleshores, la faula en qüestió, es basa en fets inventats o en fets reals? Això amb el benentès que la frontera entre fets reals i fets inventats és molt fràgil. Ja ho hem dit: qualsevol recreació de fets històrics (col·lectius o particulars) implica relectura, reapropiació i composició d'un relat, és a dir, un cert nivell de fabulació.
- Si els fets són reals (com en la majoria dels casos), hi ha implicació directa per part d'un (o més d'un) intèrpret o dramaturg?
- O bé la implicació per part de l'autoria o els intèrprets en aquests esdeveniments és tangencial (semidirecta)? Pot ser que l'equip no tingui cap mena de vincle personal amb els fets?
- Els esdeveniments reals, pertanyen a la història individual, particular, dels performers o són escenes reconegudes de la Història (en totes les seves lectures i variants possibles)?
- En tots dos casos, ¿els esdeveniments són només el teló de fons d'una determinada intriga (ficcional) o bé conformen l'eix mateix d'una diguem-ne acció dramàtica? (Hi ha, per exemple, una llarga tradició d'obres teatrals que inventen històries particulars amb elements verídics de la Història com a teló de fons —amb o sense ús de documents—; aquestes obres no tenen gaire a veure amb l'impuls del real de què parlem.)

- Els materials que configuren —en major o menor grau— la textualitat de l'obra o la materialitat de l'espectacle, tenen un origen documental? Quin vincle tenen els intèrprets amb aquests materials?
- La formalització de l'obra, segueix el patró d'una estructura clixé *de veritat contrastada* (judici, documental, entrevista...)? En cas afirmatiu, l'estructura compta amb un referent històric que la legitima o és un pretext per validar fets no documentats o inventats?
- La formalització de l'obra, respon a una *arquitràma* convencional?
- Quin pes té la *representació* (drama) en la peça?
- Quin pes tenen les estructures de la *ficció* (els components *històrics*) en la peça?
- El muntatge, és dut a terme per intèrprets o per «experts»?

Contraposo, tot seguit, dos exemples de *dramatúrgia del real* en el còmic que crec que poden ajudar-nos a comprendre l'interès d'algun d'aquests interrogants.

A *La guerra d'Alan* (2004), d'Emmanuel Guibert, es descabdella una història «a partir dels records d'Alan Ingram Cope». Hi ha una fotografia de Cope al final del llibre. La fotografia és el document que certifica (o ens predispesa a reconèixer) l'autenticitat dels fets. Els records narrats per l'antic soldat Cope, des de la seva preparació per intervenir en el Desembarcament de Normandia fins a l'ocupació d'Alemanya, són recollits i organitzats com a materials de novel·la gràfica per Guibert. Malgrat els filtres del temps, tot i la distància entre l'experiència i la narració, a desgrat de la dramatúrgia —selecció, ordenació i jerarquització— d'un autor que no és la persona que està recordant (com en el famós cas de *Maus*, d'Art Spiegelman, en què l'autor «parteix d'un dispositiu autobiogràfic per presentar-se a si mateix anotant el relat que el seu pare, Vladek, fa de l'Holocaust» (Pintor, 2014)), el

còmic manté la seva aparença verídica, ja que s'organitza en una estricta juxtaposició cronològica d'esdeveniments. Amb això vull dir que el dramaturg violenta la nostra configuració cerebral de tipus *històric*. Totes les expectatives que creem («ara aquell tornarà», «ara l'enxamparan», «ara s'enamorarà», etc.) es revelen irrellevants davant la concatenació inclement, ineluctable —*real*—, de les situacions, disposades com a la vida mateixa. Sense cap justícia poètica, sense cap concessió a la intriga, sense cedir al crescendo emotiu o al reconeixement climàtic. I acabem legitimant l'obra com a *dramatúrgia del real* gràcies a una estudiada estratègia de composició (aparentment absent), tan artificial com qualsevol altra.

A l'altre extrem, el mateix autor participa en un àlbum col·lectiu, *El fotògraf* (2005), treballat a sis mans (amb les imatges fotogràfiques de Didier Lefèvre). L'obra recull, com en el cas precedent, el relat de les aventures del fotògraf Didier (real, ja que signa el llibre) durant una missió encoberta de l'ONG Metges Sense Fronteres a l'Afganistan dels vuitanta, en plena guerra entre soviètics i mujahidins. En aquesta ocasió, a diferència de la història d'Alan, el còmic s'estructura com un relat de ficció amb tots els ets i uts, amb la història organitzada en una trama per garantir un ritme trepidant. L'estructura del guió és clàssica: introducció, accident, conflicte, peripècies, clímax, reconeixement i desenllaç. La particularitat del llibre en l'univers de *les dramatúrgies del real* és que conté fotografies —moltes fotografies i negatius— al costat dels dibuixos. Aquestes imatges ens recorden cada dos per tres que tot el que llegim i veiem és de debò. Com més ficats estem en l'aventura, com més convençuts estem, per exemple, que el *protagonista* està a punt de morir abandonat damunt la neu, llavors trobem sempre una fotografia que ens certifica l'autenticitat del perill i de la situació («això va passar de veritat»). I el contrast ens descol·loca. I sense ser-ne conscients, recalibrem i engrandim l'impacte emocional del document.

Si a la història d'Alan, la consciència de realitat apareixia en la confrontació entre els nostres hàbits receptius i la disposició aparentment incongruent d'una (no) aventura, aquí tenim que la disposició de l'aventura va de bracet amb aquests hàbits (la construcció d'expectatives que organitza la nostra ment submergida en una determinada cultura de la ficció). La incongruència és tota una altra: aquí, les imatges fotogràfiques apareixen per arrencar-nos de la nostra tensa bombolla ficcional, per recordar-nos que, si el ritme de l'àlbum és frenètic, això no és degut a la perícia del guionista, sinó a la contundència dels fets viscuts.

I altre cop ens movem en aquell fil tensat a l'abisme entre el simulacre i *el real*, entre l'autenticitat certificada i la construcció, entre la composició *històrica* i l'enyorança de la composició *històrica*, entre la implicació directa i la funció de mitjancer, entre la Història i la invenció...

El més important, doncs —i tornem a la llista de més amunt— no és donar respostes a totes les preguntes, sinó simplement plantejar-se-les per entendre com funciona l'eficàcia dels productes, per comprendre el propòsit dels creadors escènics i els dramaturgs, per prendre consciència de les eleccions preses...

Catàstrofe

En la dramaturgia clàssica —en la tragèdia— la catàstrofe es defineix com una mena de desenllaç on conviuen «un capgirament i un efecte violent (pathos)». Per aquest motiu, «la catàstrofe constitueix el lloc per excel·lència de la producció de les emocions tràgiques [catarsi]» (Kuntz, Naugrette i Rivière, 2009 [2005]: 37-39).

En un article fonamental sobre la qüestió, Diana González (2006: 31) recorda les reflexions d'Arthur Miller sobre el gènere tràgic: la tragèdia —apunta el dramaturg nord-americà—

sorgeix quan som en presència d'un home «que ha fracassat en l'intent d'aconseguir la felicitat. Però la felicitat ha de ser allí, la promesa d'una forma justa de viure ha de ser allí. Si no, el patetisme es fa fort i es crea una imatge humana impotent, sense sentit i, en essència, falsa». Perquè la tragèdia pugui tenir carta de naturalesa —reclama Miller— és indispensable que *les accions guiades per un propòsit tinguin conseqüències*. I més encara: que tant els herois com els receptors puguin tenir expectatives sobre aquestes conseqüències. Són necessaris, doncs, els antecedents, els objectius, les promeses, els dilemes, les decisions, les errades i les repercussions per poder acceptar la dimensió tràgica de la catàstrofe. Per contra, l'absència dels components que acabo de llistar —això és: l'absència de causalitat i, per tant, de lògica aparent dels fets i del desenllaç— només provoca estupefacció i fàstic. Gratuïtat. Manca de sentit.

Malgrat aquesta suposada evidència —tornem-ho a repetir—, al DC l'acció —la seva linealitat, el seu propòsit, la seva progressió causal— es desdibuixa, la trama es fragmenta, l'escriptura s'hibrida, i, per consegüent, la catàstrofe, entesa com a punt culminant, esdevé supèrflua i tendeix a desaparèixer. Què ha succeït?... No cal donar-hi gaires voltes: sense déus, sense *grans relats* fonamentadors, sense referents i sense certeses, al drama intempestiu «el protagonista cobra rellevància en detriment del destí» (36). Impotent, sense fites clares, s'atura i adquireix dimensió al marge del camí a recórrer.

En la dramaturgia clàssica —tragèdia o no—, el moment catastròfic podia ser feliç o funest. A partir de la segona meitat del segle XVIII, però, «el significat de la catàstrofe —possiblement arran del terratrèmol de Lisboa— queda restringit als esdeveniments amb conseqüències funestes» (Marí, 2010: 4). Per això, quan al drama intempestiu d'avui la catàstrofe sobreviu, ho fa com «una ressurgència citacional», imatge de «pura desgràcia», «imatge de mort». El rostre emmirallat del món contemporani... I si no sobreviu, llavors roman com a remembrança d'una

desgràcia que ja ha tingut lloc: una catàstrofe prèvia, com la que ja van intuir generacions passades d'altres dramaturgs *perplexos* (com Maurice Maeterlinck a *Interior*, Samuel Beckett a *Fi de partida* o encara alguns precursors del drama intempestiu com Edward Bond, Heiner Müller, Jon Fosse⁴² o Sarah Kane). De la mateixa manera que avui dia és habitual parlar d'un cinema postapocalíptic, també es podria especular a propòsit d'una extensa *dramatúrgia de després de la catàstrofe*.

Lògicament, l'evolució de la noció catastròfica en el DC afecta tant la concepció de la falla com la projecció d'aquesta en una trama que, com ja és sabut, li és un espill —o un calc— del tot fidel. Insisteixo un cop més: si es posen en qüestió la concatenació i el progrés causal, s'impedeix directament la viabilitat d'un clímax catastròfic (entès com a corollari d'una hipotètica acció dramàtica). Així mateix, la presència sobtada —no *causal*, sinó *casual*— del que és calamitós, per una estricta dialèctica entre forma i contingut, dinamita la disposició arquitràmica del drama.

Sense anar més lluny, en un dels capítols precedents (p. 163), he dedicat algunes línies al cas d'*Animal, negre, tristesa*, d'Anja Hilling. Amb la irrupció inesperada de la catàstrofe —un incendi—, l'autora no només fa irrellevant la continuïtat de la història (o de *les històries*, desenvolupades dramàticament fins al moment del foc), sinó que dibuixa un esvoranc insalvable en l'estructura de la peça. L'articulació convencional d'episodis i continguts, que en primera instància era usada per servir una acció de tipus

42. Fosse és un dels autors més destacats del que he anomenat «drama relatiu»: la solitud, l'existència perduda, el mal que fem als altres sense poder-ho evitar, els afectes silenciats, el no-dit... són l'eix de la seva dramatúrgia. Marie Vandenburg (2004: 72-77), en relació amb el tema que ens ocupa, destaca *Dia d'estiu* (1999), presidida per un tema recurrent tant en l'obra de Fosse com en la imatgeria simbolista: la barca buida. La peça comença amb la *catàstrofe* acomplerta i amb la idea maeterlinckiana que el dolor lligat al coneixement tràgic augmenta amb el pas del temps.

aristotèlic-hegelià, esdevé supèrflua per culpa de la calamitat. Resultat: la forma dramàtica es desarticula i, de sobte, esdevé rapsòdica. O un altre cas: el pes enorme de la catàstrofe en una peça com *Set segons* (2003), de Falk Richter, es basteix i consolida en la seva *mostració* rapsòdica. És gràcies a ella que el receptor aconsegueix dubtar de (i patir per) si el fet luctuós és pretèrit o futur, evitable o inevitable, cert o inventat, aliè o personal.

Què té a veure tot això amb les poètiques del *real*?

Rafael Spregelburd, tot reflexionant sobre la viabilitat d'una tragèdia contemporània (José A. Sánchez —2000— parla directament de la catàstrofe com a substitutiu de la tragèdia), argumenta el funcionament caòtic de la realitat en la seva escriptura. Parla explícitament de la «teoria del caos» i reclama «indagar en la naturalesa complexa del real» (2006: 24). Per fer-ho —elucubra—, cal qüestionar la naturalesa del temps i buscar un *nou realisme* (idea que, com veurem al darrer capítol, no es correspon amb el concepte del mateix nom definit per Bernd Stegemann). Un realisme que, tot assumint els experiments històrics del desmantellament de la il·lusió (l'atzar dadaista, el subconscient surrealista o l'absurd), proposi una representació més orgànica del món: «Intents de captura d'*alguna cosa* del real desempallegant-nos del vell vel del real com a construcció moral de la burgesia» (27).

D'aquesta teorització es desprèn encara la vigència d'un cert teatre mimètic i ficcional. Tanmateix, Spregelburd també defineix una teatralitat que pretén violentar l'articulació dramàtica i la presentació escènica convencionals —i també la concepció *històrica* de la realitat— fent compatibles l'ordre aparent i el caos. Un teatre que prescindeixi de «la còpia reduccionista dels suposats artífexs de la vida» (30). En aquest sentit, l'autor reivindica el trencament de la vella causalitat —ruptura que poden perpetrar elements incontrolats o atzarosos— i el relaciona amb el funcionament propi del *real*. És a dir: ja no reclama una acció centrada ni completa, ni tan sols espera que els esdeveniments

siguin *necessaris*. L'efecte d'un(s) atemptat(s) d'arbitrarietat sobre la lògica de la ficció passa a ser valorat com a manifestació impúdica d'allò que hi ha fora de la *matriu*. D'aquesta manera, el fet absurd, casual, introduït perquè sí, «perquè l'atzar irromp constantment en la nostra quotidianitat, [...] és interpretat com a fatalitat. La casualitat es converteix en causalitat» (González: 38). Diria que *L'habitació del nen* (2003), de Josep M. Benet i Jornet, és un bon exemple d'aquesta filosofia.

Afegim-hi un matís més. A la seva *Tesis sobre la filosofia de la història*, Benjamin explica com la idea de progrés ha estat substituïda per la idea de catàstrofe: «On a nosaltres se'ns manifesta una cadena de dades, [l'àngel de la història] veu una catàstrofe única que amuntega incansablement ruïna sobre ruïna». La perspectiva de Benjamin afegeix un nou punt de vista sobre la proposta spregelburdiana: de vegades, la irrupció catastròfica no consisteix tant en l'aparició d'una calamitat evident com en una modificació de la nostra mirada; cal deixar d'entendre les baules de la cadena com a *conseqüents* i passar a comprendre-les com a disruptores.

En aquest mateix sentit, Žižek glossa una teoria segons la qual esdeveniments crucials de l'era moderna poden ser valorats com a desenvolupaments dependents d'atzars impredecibles i fins i tot improbables. Es tracta d'entendre la realitat, no tant com a resultat d'un encadenament de fets —ni com un *desenllaç* possible—, sinó com la manifestació d'una arbitrarietat fonamental. Una situació *oberta*. El fet que les altres *ocurrències* potencials no quedin simplement cancel·lades, «sinó que segueixin rondant la realitat *veritable* com a espectres del que hauria pogut ocórrer», imbueix la realitat que vivim i percebem d'un «aire d'extrema contingència i fragilitat», un aire que «xoca implícitament amb les formes narratives *lineals* que dominen tant al cine com a la literatura» (2006 [2005]: 102).

Resumint: sovint al drama intempestiu la desgràcia —la catàstrofe— apareix abans o irromp inesperadament durant el

desenvolupament de la trama. Però no com a corol·lari d'una dinàmica causal impulsada per un *error* o *falta greu* del subjecte, sinó de manera completament atzarosa. La catàstrofe arriba quan menys se l'espera. És important que se n'«emfasitzin els efectes» i no «se'n rastregin les causes» (Sprengelburd). El resultat és un determinat *efecte de realitat*, ja que el component inesperat de la calamitat és percebut com un indici de la lògica del *real* (per damunt de la lògica *construïda* de la història). La ficció es manté, però deixa de dependre del llast causal de la convenció dramàtica per associar-se a l'arbitrarietat atzarosa de tot allò que és autèntic.

Finalment, en una altra accepció, la noció catastròfica es pot relacionar amb la idea de *calamitat duradora*, proposada per Patrice Pavis a l'hora de definir un context comú per a les obres presentades, entre altres, per Castellucci, Fabre o Van-dekeybus al Festival d'Avinyó del 2005:

La catàstrofe tràgica, sobtada i puntual, ha estat reemplaçada per la calamitat endèmica, previsible i duradora. Molts espectacles i molts espectadors semblen estar afligits per una profunda i permanent depressió, per una negra visió de la història. La calamitat, en aquests espectacles, és més una metàfora o una al·legoria que una realitat tangible, que una plaga enviada per Déu o que una potència del mal. Es presenta com un mal endèmic, una situació sense sortida, un desastre social o religiós que s'eternitza i contra el qual no hi ha defensa. (2006: 16)

No cal dir que, passats els anys, la idea té més vigència que mai. Ja en parlava Sánchez (2000: 27) abans de l'esfondrament de les Torres Bessones de Manhattan (tot citant la idea de «catàstrofe programada» anunciada per Juan Goytisolo en un debat). Davant d'aquesta consciència fatídica de catàstrofe immensa, global, el crític predica el conreu d'una dramaturgia de la memòria. Està prohibit l'oblit —diu (o declama) tot glossant les

idees que es desprenen de *L'expòsit*, de Heiner Müller: «Per això cal que els morts retornin i una vegada i una altra i destrueixin les imatges caduques per deixar rere seu el paisatge de cendres, cadàvers i deixalles sobre el qual novament siguin possibles els projectes» (29).

Vivim en un món ple d'incerteses, depredació, violacions, caducitats anunciades, amenaces, involucions i intoleràncies. Al seu raport, Pavis relaciona la consciència depressiva d'aquesta calamitat aparentment inexhaurible i inevitable amb la constatació de la mort de les ideologies, la consciència de la fi de la història, la perplexitat inherent al relativisme postmodern, l'absència d'anàlisis polítiques capaces de produir acció i, en darrer terme, la destrucció del pensament crític. I encara podríem afegir la voracitat dels mercats, la devaluació de la democràcia, la pèrdua de poder dels ciutadans (i dels seus representants)... i tota una llarga llista de conceptes relacionats amb els «sis graus de separació» exposats en línies precedents. Segons Pavis, doncs, la violència i el dolor, que són a l'ordre del dia en les nostres vides, esdevenen «metàfora o al·legoria» del desconcert, de l'escissió i de la manca de referents. Mitjançant l'articulació d'aquesta violència i aquest dolor en escena, els individus poden percebre besllums de la seva ànima perduda, extraviada. De la seva identitat.⁴³

43. Un apunt paral·lel: lligada a la idea pavisiana de calamitat, podem estudiar també la metàfora de la *pandèmia*, entesa com una calamitat irreversible —substitutòria del pànic nuclear o, fins i tot, de la catàstrofe ambiental— en una era que ja ningú no dubta que és la de *l'extinció*. La trobem amb freqüència al cinema apocalíptic (a tall d'exemple i entre molts altres casos, la darrera trilogia d'*El planeta dels simis*, produïda per la 20th Century Fox) i també en alguns textos teatrals. És especialment interessant el referent o la influència d'*Àngels a Amèrica*, de Tony Kushner (1991-1992, amb el tema de la sida de fons), sobre textos com ara *Marburg* (2010), de Guillem Clua, que desenvolupa dramàticament diverses plagues simultànies, durant el darrer traspàs de mil·lenni, en diferents indrets del món (vegeu Rollet, 2014).

Context

Les dramaturgies actuals —la majoria dels casos exposats a les entradetes precedents— flirtegen sovint amb la recuperació de temàtiques de *context*. Això succeeix després d'anys d'abstracció, d'entotsolament, de sostracció i de formalisme. ¿Podem entendre aquesta pulsio d'*accès a la proximitat* com una força que conforma una part de l'onada de recuperació del *real*?

Quan dic «context» em refereixo a un marc de referències que pot ser o bé històric —coincideix amb l'impuls de recuperació de la memòria històrica— o bé present —amb conflictes vinculats a problemes socials d'actualitat i a la quotidianitat (gairebé sempre partint d'una geografia i d'una temporalitat ben definides).

Cal precisar que el procés de *recontextualització* no sempre ve associat a un tipus de propostes diguem-ne *figuratives*⁴⁴ o il·lusionistes. Incideix igualment en projectes de factura clarament rapsòdica, amb importància també d'elements èpics i lírics. En l'àmbit barceloní, per posar un exemple contrastat de cadascun dels casos, trobem en un mateix any (2013) *Barcelona*, de Pere Riera, i *No parlis amb estranys*, d'Helena Tornero.

La voluntat de rearmament crític d'aquesta tendència sembla evident. La qual cosa no vol pas dir que amb l'abstracció, la

44. Una bona part de l'autoria actual tendeix a recuperar allò que en arts plàstiques en diríem el *figuratiu*. Dit perquè s'entengui, obres que tendeixen a recuperar les formes canòniques del drama. No parlo tant de la *pièce bien faite*, sinó d'una forma dramàtica abastable o popular, adreçada a un públic ampli, que ha sabut incorporar totes aquelles troballes del DC que, un cop superat l'estadi de l'experimentació, han aportat una rendibilitat receptiva (emotiva) contrastada (aspectes, per exemple, vinculats a la fragmentació i a l'estudi del punt de vista). Aquest «figuratiu», curiosament, per més representacional i il·lusionista que sigui, ha estat valorat per bona part de la crítica com a «reconquesta de la realitat» (potser d'un cert realisme) davant les abstraccions i els excessos de la formes dislocades del DC. Si el món s'ha representat sempre dramàticament, recuperar la forma del drama suposa també *recuperar el món* mateix.

sostracció i el minimalisme el *drama relatiu* hagués renunciat completament al posicionament ideològic abduït per un relativisme forassenyat. No m'hi estendré. Només cal pensar en la producció tardana de Harold Pinter —un text sobre la «memòria», per exemple, com ara *Cendres a les cendres* (1996)—, o en *Lluny* (2000), de Caryl Churchill, o en la metàfora existencialista de la sistèmica minimal de José Sanchis Sinisterra⁴⁵.

*

En resum: parlem d'unes *dramatúrgies del real* que 1) amb freqüència exposen la intimitat (extimitat) —sovint en fan un relat, sigui confessió, confidència o declaració; 2) aquest relat gairebé sempre implica un testimoniatge (directe o indirecte, polític o íntim)—; que 3) potencien la presència i la materialitat del cos; que 4) no renunciïn a investigar en la dificultat de la reconstrucció de la memòria (personal o col·lectiva), però ho fan amb l'ajuda de la *veracitat* que proporciona el document; i que 5) tenen una certa fixació pels aspectes calamitosos de l'existència i 6) també per les temàtiques concretes o de proximitat.

Passada (i ja qüestionada) la novetat, en la distància curta, podem reflexionar sobre la confusió de certes idees en el marc

45. La diferència bàsica entre unes propostes i les altres és la concreció dels referents. Poso un exemple proper que em sembla diàfan: amb l'operació «L'acció té lloc a Barcelona», la Sala Beckett de Barcelona, l'any 2005 (Casares, 2005), va aconseguir en un temps reduïdíssim que les obres catalanes abandonessin els espais indefinits («una ciutat qualsevol a Europa...») i les identitats elusives de les figures (Home, Dona, Ell, Ella, A, B, X, Y...). Gràcies a l'explicitació del referent, aquests textos van accedir a tota una altra dimensió de significats i emocions. El cas més emblemàtic en aquest procés és el de Lluïsa Cunillé: només cal comparar peces com ara *Privado* (1998) o *Apocalipsi* (1998) amb d'altres com *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) o *Après moi, le déluge* (2007). I també podem citar *Plou a Barcelona* (2005), de Pau Miró, o *Forasters* (2005), de Sergi Belbel, entre molts altres exemples.

d'aquesta *tendència*. Si, tal com he apuntat, el *real* es revela *pellant les capes de ceba* que conformen el miratge (la construcció) de la realitat, aleshores sí que sembla raonable pensar que un accés directe a la realitat crua, pelada, present o pretèrita, sense cap filtre de ficció, ens pot ajudar a emergir de la *matriu*.

¿Podria ser, però, que les *capes de ceba* a bandejar no fossin tant *històries superposades de ficció* com el lloc, la forma i el valor amb què aquestes històries han estat situades i vestides per la tradició? O enfocat d'una altra manera: podem encara recuperar l'esperit del pou de la cova de Lascaux?

Al capdavall, sembla que som incapaços de separar *la sensació de real* de l'autèntic *accés al real*; si és cert que el simulacre ja ha incorporat les estratègies de les poètiques del real al sistema, llavors quin ha de ser el següent pas?

VIII. Dramatúrgies de l'ambigüitat (recuperant la ficció?)

Postespectacularitat, teatre impossible, nou realisme, autoficció...

L'autora de la premiada novel·la *Haru*, Flàvia Company, feia unes interessants declaracions no fa pas gaire en què defensava una idea provocadora: fer «literatura del jo» suposa sempre adular «la percepció de tu mateixa, per a tu, però també per als altres».

El que em desespera —afegia— és quan les coses es declaren basades en casos reals. Allà on no arriba la ficció ho solucionen dient que és un cas real, perquè així la versemblança ja no és necessària. Això és terrible! Al nostre món necessitem agafar-nos a les coses tangibles, i la ficció, que és una proposta d'abstracció absoluta —catàrtica i de pensament— espanta, perquè lògicament et porta a un altre lloc. Estem tan adherits al material que la gent prefereix casos reals. I jo et diré una cosa: «*Haru* no és real, és veritat». De cap a peus. És més veritat que moltes coses reals. Aquesta és la màgia de la literatura, que pots tocar moments de veritat sense necessitat que les coses siguin reals. La realitat no té mèrit. (2016)

En un sentit similar i pel que fa al teatre, en una recent conversa l'autor de *La nit àrab* (2001) feia una ardorosa defensa de

la ficció tot atacant les *velles* formulacions de les *dramatúrgies del real*. La cita —que Schimmelpfennig engega tot qüestionant la famosa sentència adorniana sobre la impossibilitat de la poesia després d'Auschwitz— és llarga però val la pena:

Davant del pensament bàsic: «És possible escriure poesia després d'Auschwitz (o d'Hiroshima i tot això)?», la resposta és «sí». Hem de fer-ho. L'ésser humà és capaç de jugar, de canviar papers. L'ésser humà juga i entén les coses jugant, encara que el nostre joc sigui diferent del d'un cadell, que juga també. Nosaltres podem inventar coses, buscar solucions, podem donar expressió a les coses que ens mouen, i això és una cosa molt bella. És una cosa que cal defensar. [...] El docuteatre, per a mi, és en realitat pornografia. És obscè. No sé si la paraula en castellà funciona, en cubà és actuar com un «sapingo» [insult cubà: algú que parla de qualsevol cosa sense respecte i sense saber-ne res], un descerebrat. «Sí, és molt intel·ligent, però jo sé fer-ho millor... Editaré el testimoni de dones violades a Rwanda i amb això munto l'obra, i plas!, em faig famosos.» Això em fa ràbia. Però, gràcies a Déu, és veritat que tenim una discreta «marxa enrere», que es produeix lentament. Si més no en els diaris alemanys s'observa un debat al voltant de tornar a començar, a recuperar la història, el narratiu... Al cap i a la fi, el joc. (2017)

«Tornar a començar», «recuperar la història», «recuperar el joc»... No es tracta tant de tornar a la ficció en un dispositiu dramàtic convencional (certament, pot resultar frívol *inventar* i fer *mimesi* sobre fets reals, més o menys propers, més o menys terribles, com pot ser la mort quotidiana dels refugiats a la Mediterrània) com *d'articular ficcions* que —ho diré un cop més— *puguin problematitzar des de dins la constitució i el funcionament de les històries* (i dels principis que les fonamenten).

A tall d'exemple, interpel·lat no fa pas gaire sobre les organitzacions d'ajuda humanitària al tercer món, l'autor es va negar a inventar sobre una temàtica —donada— ubicada en un terreny distant (Àfrica) pel perill de caure en el tòpic, el prejudici i la banalització. En comptes de recórrer al document, va confegir una ficció *rapsòdica* (*La Peggy Pickit veu la cara de Déu*, 2016) que pogués dramatitzar les contradiccions de la seva pròpia posició com a autor i com a ciutadà occidental. Els personatges de l'obra no són a la *terra ignota*, sinó a Europa: són dues parelles que interactuen en un sopar de retrobament (després de la llarga estada d'una d'elles a l'Àfrica). L'autor els fa col·lidir i —gràcies als efectes derivats d'una estructura fragmentada, que juga amb un temps narratiu i un altre de dramàtic, que potencia els efectes de repetició amb variació, la corallitat o el ritme musical— ens confronta amb l'emoció dels seus (nostres) traumes profunds, dilemes i culpes.

Propostes com aquestes són possibles en un context de trànsit i de noves sensibilitats. Veiem, per exemple, l'actitud desacomplexada amb què algú com Joël Pommerat, gens suspecte de fer *dramatúrgies del real*, usa el terme en qüestió («real») per descriure la seva dramatúrgia intempestiva de ficció: «El teatre és la meva possibilitat de captar el real, i de tornar al real un alt grau d'intensitat i de força. Jo busco el real. No la veritat. Diuen que les meves obres són estranyes. Però jo passo el meu temps a buscar el real» (2007: 10).

En aquesta direcció, els darrers anys ens han aportat discursos, posicionaments dramatúrgics i teories teatrals del tot inèdites. Vegem-ne algunes.

Teatre postespectacular

El teatròleg André Eiermann (2009) defineix la noció de «teatre postespectacular» tot justificant els motius pels quals el model postdramàtic ha fet crisi. Curiosament, la seva nova categoria ve a qüestionar alguns dels grans pilars de l'univers postdramàtic

sense deixar d'adscriure-s'hi; conceptes com ara la idea d'*immediatesa*, la de *participació*, la necessitat de *presentació* (i no de *representació*) o el valor d'una irrenunciable *espontaneïtat*. En comptes de destacar la presència conjunta d'actors i espectadors (pròpia d'una «estètica del performatiu») com a característica essencial de la *performance*, o «l'anul·lació de la separació de l'escenari de la sala» o «la inclusió del públic a través de la interacció física», la nova visió discuteix «la possibilitat implícita de percepció mútua d'actors i espectadors» (2012: 3). Tal com destaca Óscar Cornago, «el context social i econòmic de les democràcies ha situat el fenomen de la participació a les antípodes del lloc que ocupava quan se'n parlava en època de dictadures. [...] Ja no es tracta de participar o no participar, com tampoc de representar o no representar, sinó de les maneres de fer-ho» (2015: 46).

Segons Eiermann, el postdramàtic ha perdut la seva capacitat de revulsió i ha acabat produint espectacles *assimilats*. La resposta a l'hiperespectacle de la societat ja no pot ser la immediatesa que reclamava Debord. «En realitat —diu Slavoj Žižek—, avui fa l'efecte que ens trobem en el punt oposat de les ideologies dels anys 60: els lemes d'espontaneïtat, de l'expressió creativa de la pròpia personalitat, etc., són assimilats pel sistema [...] L'espontaneïtat no estranyada, la manifestació de la pròpia personalitat, la realització personal, tot plegat serveix immediatament al sistema» (2005a; també citat per Eiermann, 2012: 8).

El veritable gest de resistència —la posició crítica i la intempestivitat inherents a l'origen del postdramàtic— sobreviu avui en actituds i procediments que semblen haver estat concebuts a les antípodes dels plantejaments fundacionals del concepte lehmannià. En una societat que promet i al mateix temps exigeix una «*presència permanent*» —Eiermann cita encara Žižek—; en una societat en què «els artistes performatius i la resta es veuen forçats a presentar en escena i sense mediació les fantasies privades més secretes en la seva nuesa dessublimada [...],

abandonar-se a la passivitat es converteix en una primera passa crítica». Avui, en plena consolidació de la societat de l'espectacle, la immediatesa, la presència o l'espontaneïtat, que s'havien erigit contra el reialme de la representació, han esdevingut «les formes habituals de legitimar la representació» (Cornago, 2015: 47). Diu encara el filòsof eslovè: «La posada en escena de l'absència i la interrupció de la presumpta immediatesa del cara a cara entre actors i espectadors és, en realitat, el veritable gest de resistència».

El que cal, en definitiva, és suspendre la «crítica antiespectacular», inherent al discurs del teatre d'avui, «en el punt en què es vincula amb la demanda de major immediatesa en el context artístic» (Eiermann, 2012: 8) i abandonar-se a la *passivitat* en escena. També cal escenificar l'*absència* (o jugar a l'ambigüïtat entre presència i absència). O interrompre la *immediatesa* del cara a cara entre actors i espectadors (tornar a fer visible, a diferenciar, l'espai del públic)... En conclusió —i parafrasejant la llista que proposa Christina Schmutz (2016)—, si bé les estratègies del teatre postespectacular es fonamenten en el conreu de l'absència i la passivitat, en la no immediatesa, en la interrupció de la percepció mútua d'actors i espectadors, també se sustenten en la generació de pauses, la vacil·lació, la distància, el silenci, el buit, la negació i la retirada. D'altra banda, també cal replantejar de nou l'estratègia pel que fa al disseny d'expectatives; és a dir, recuperar la construcció d'un *receptor implícit*, que sovint el postdramatisme havia considerat erròniament com a eina exclusiva de la ficció. En aquest sentit, Eiermann parla de «tercer agent»: es tracta de col·locar-se en el lloc del públic —identificar-s'hi— i de problematitzar tot allò que el públic *espera* (incloses les convencions que originen aquesta espera). Quan no es produeix la realització mínima de les expectatives —els desitjos que desperta la representació—, llavors aquestes expectatives —i la seva raó de ser— es fan perceptibles. És l'absència de l'esdeveniment, la negació de les accions, el que deixa

clar que els espectadors i els actors mai no es vinculen entre si, sinó que sempre ho fan en relació amb un *tercer* (que Eiermann defineix com a mediador entre actors i espectadors). Em fa l'efecte que és evident que aquesta postura parteix del supòsit no declarat que els espectadors occidentals activen sempre per defecte un procés mental i emocional de *recepció històrica*.

Eiermann esmenta alguns espectacles a tall de mostra: entre altres, alguns dels de la companyia Gob Squad (cita també Brice Leroux, Mette Ingvarstsen, Lone Twin, Mårten Spångberg o David Weber-Krebs), en què els performers s'amaguen rere miralls, juguen a les fosques, dins de caixes, d'esquena al públic o amb disfresses que entorpeixen la percepció del cos i de la identitat... O també algun muntatge de la Societas Raffaello Sanzio (com ara *M.# 10 Marseille*) en què la cantant no apareix en escena fins que no ha transcorregut ben bé la meitat de l'obra. Més exemples: Gerald Siegmund parla d'«escenificació de l'absència en la dansa contemporània». El seu referent és William Forsythe (Fratini i Polo, 2018). També Heiner Goebbels situa el seu treball en el marc d'una «estètica de l'absència» (2012). Tant Siegmund com Goebbels han format part del professorat dels estudis de ciències del teatre aplicades a Gießen, on va estudiar Eiermann. L'autor els cita com a mentors i inspiradors.

Val la pena, fent una mirada cap a Catalunya, afegir a tots aquests noms el treball de l'Agrupación Señor Serrano, amb obres com ara *Birdie*, *Brickman Brando Bubble Boom*, *Katastrophe*, *A House in Asia* o *Kingdom*. En totes elles, la companyia juga a reduir o a negar el rol dels performers-intèrprets, que s'esborren al llarg de l'espectacle per esdevenir discrets manipuladors al servei d'objectes que són filmats en directe, projeccions, miniatures, ombres o efectes de llum i de so. En el millor dels casos, s'activen com a titelles enormes, monstres imprevistos o ombres fantasmàtiques. En paraules de Pablo Gisbert, un dels factòtums d'El Conde de Torrefiel (una altra de les companyies que també podem ubicar dins la tendència): «Sempre intentem

que l'actor no parli o que parli d'esquena o que parli en off o que el text es projecti. Per això [els actors] porten màscares sentai. Volem que l'actor no sigui actor» (Gomila, 2018: 13).

Pel que fa a la història, els dispositius d'aquestes companyies articulen ficcions múltiples —fragmentades i desballestades, algunes inspirades en casos reals— que mai no s'acaben d'articular en tota la seva completesa: es difuminen en el punt conclusori; progressen de manera estranya, no sempre causal; ressonen les unes en les altres per contrast o juxtaposició, o perquè s'inclouen les unes dins les altres com en un joc de nines russes... En un espectacle com ara *A House in Asia*, dels Serrano, conviuen sense solució de continuïtat Bin Laden, Gerónimo, un xèrif obsessionat per una balena blanca, els nois de Take That o una munió d'indis i cowboys: alta i baixa cultura, relats d'aventures i somnis adolescents flirtejant amb el periodisme i el document; la transcendència de les idees associada a la banalitat enganyosa d'emboïcals pulp... Tot plegat, una via d'aproximació als límits. Un dels camins cap a una *dramatúrgia de l'ambigüïtat*.

Teatre impossible

Més en la línia de les paraules amb què Schimmelpfennig introdueix aquest capítol, sorgeixen iniciatives de clara defensa de la ficció. És el cas del «teatre impossible», una categoria defensada per tota una munió de joves dramaturgs liderats per Wolfram Lotz i Hannes Becker en un provocatiu manifest al Theater-treffen de Berlín de l'any 2015. El punt de partida és similar a l'anterior però amb resultats força diferents: «Un text de teatre impossible —diu Lotz— no ha de poder-se escenificar amb senzillesa en un escenari; ha d'introduir, per contra, de manera perceptible, una dificultat, una mancança, en la posada en escena. El que s'ha de veure a l'escenari no és un acompliment, sinó una enyorança» (2017).

Les dramatúrgies postdramàtiques —opinen els autors— han acabat convertint la seva *presentació* en un simulacre més

o menys estandarditzat, en un artifici, en una convenció que constreny la creativitat dels artistes i s'assimila al sistema. Per lluitar en contra d'això, es reclama que la realitat (o la recerca d'una realitat més enllà de la realitat) no determini la construcció de la ficció ni l'impuls de l'imaginari. Ben mirat, la ficció és allò que hauria de modificar la realitat. Cal autonomia davant del món; no copiar el món, sinó esbossar propostes, canvis i demandes, presentar la realitat no com és sinó com podria ser. I per fer això, cal reivindicar i propagar la ficció.

Reproduceixo alguns fragments de la proclama que crec que són prou clars:

Què són les obres de teatre sinó instruccions per a la realitat?

El teatre és el lloc on la ficció és transformada en realitat. [...] Però si ho estem fent!!, exclamen els salsitxaires del real. Però això, germans i germanes, és una mentida, i us demano que la reconegueu com a tal. Perquè la ficció que dibuixen aquests pixafredes per al teatre no té autonomia. Com que saben que la ficció aterrarà sobre la pista d'ateratge de la realitat, l'adaptin ja abans a la realitat. D'aquesta manera, sacrifiquen la ficció en l'aiguabarreig de la realitat. I això que la realitat no hauria de determinar la ficció, sinó que la ficció hauria de canviar la realitat! De debò desitgem morir? Que potser és perfecta la realitat? Quina pregunta més estúpida: no, esclar que no, és imperfecta, la realitat és una sabata foradada que no ens posarem! (Lotz i Becker, 2015; traducció de Thomas Sauerteig)

Nou realisme

Al mateix any d'aquest manifest, Bernd Stegemann (2015), professor a la prestigiosa escola teatral Ernst Busch i dramaturgista en teatres com el Deutsches Theater o la Schaubühne de Berlín, insisteix en una idea semblant. Assegura que el teatre contemporani de vocació *performativa* ha assumit una mena

de derrotisme postmodern i, sense voler-ho i sense ser-ne conscient, s'ha acomodat al nou capitalisme imperant. Ha esdevingut innocu, incapaç de plantejar una crítica sòlida i eficaç del sistema. «Mentre el teatre es negui a reflectir la connexió entre estètica postmoderna, neoliberalisme i producció de subjectivitat egoista —assegura—, serà incapaç d'establir una relació crítica amb el present» (Stegemann, 2013; citat a Wagner-Lippok, 2018; traducció de Pere Bramon).

Per combatre aquesta situació, l'autor propugna un retorn a la mimesi i al realisme (que ell anomena «dialèctica del teatre»). Segons això, recuperar la mimesi —que als anys postdramàtics va ser negada en l'enaltiment d'una veritat immediata (la *presència*)— és l'única manera d'accedir avui a la veritat fugint de l'assimilació al sistema. En el mateix sentit, Thomas Ostermeier es queixa d'una mena de consens enquistat d'anys als sectors de la cultura d'Alemanya (jo diria d'Europa) que, a l'empara de les herències del postdramatisme, renega de qualsevol «narració lineal i realista» tot titllant-la de «realisme televisiu»; prefereixen, en canvi, consagrar-se al «mainstream d'un teatre postdramàtic des de fa molt de temps en mans d'epígons» (Jörder, 2015 [2014]: 15). Així mateix, en el seu discurs amb motiu de la distinció del Premi dels Autors alemanys de 2016, Lutz Hübner (2018 [2016]: 318) reivindica l'ús de «material realista»: el fet que el teatre sempre sigui condensació, el fet que la realitat escènica sempre sigui artificiosa (una construcció, diu), invalida la pulsio d'oferir autenticitat sobre l'escenari (admetent —això sí— que, en alguns casos, «l'autenticitat ha desenvolupat els seus propis formats teatrals»; formats que, de tant en tant, han ofert «resultats grandiosos»).

La postmodernitat assumeix la impossibilitat de copsar la veritat (la complexitat de la qual li ha impedit prendre decisions). Aquesta assumpció l'ha fet caure, sense voler-ho, en mans del neoliberalisme, declara encara Stegemann. I té raó. Si el *vell liberalisme* defensava que els individus havien

d'empaitar el seu interès (i alhora esperar que el mercat garantís que l'interès personal acabés convergint amb el dels altres), el *nou liberalisme* passa a concebre subjectes del tot manipulables, és a dir, persones *programades* per respondre amb predicibilitat a diverses alteracions introduïdes al medi econòmic, polític i social. La insistència en un art de l'*incomprensible* i del *relatiu* —amb procediments estandarditzats, però— només aconsegueix desarmar l'art i deixar-lo en mans de les polítiques del mercat.

Les dramaturgies del real, amb els seus *testimoniatsges*, la seva *extimitat* o els seus *experts*, no han superat tampoc aquest estadi. Si els intèrprets es deixen seduir per la temptació fàcil d'eludir la representació amb l'excusa de connectar-se a la vida, el seu art s'acaba convertint en una celebració narcisista del subjecte.

Finalment, Stegemann acaba proposant «un art intemporal i dialèctic» que, contrarestant tant el «realisme comercial» (còpia vergonyosament simplificada de la realitat, fàcil de desxifrar) com el «realisme postmodern» (que conrea dispositius formals performatius amb la pretensió de traduir complexos conflictes del present, del *real*), pugui «provocar una experiència compartida de la realitat» (2015: 12). Un realisme, en definitiva, que mostri «el món d'una manera diferent de com pensem que el coneixem» (Wagner-Lippok, 2018). Un realisme, doncs, intempestiu. Una aposta decidida per una dramaturgia del punt de vista: «El paper del realisme és fer visibles els fils de les dependències en la realitat que l'envolta, dels quals l'individu penja i en els quals es recargola».

Rere les teories de Stegemann em sembla reconèixer les propostes del creador suís Milo Rau, que participa del debat en un llibre col·lectiu (Stegemann i Gronemeyer, 2017) en què intervenen teòrics i creadors com ara Kathrin Röggl o Thomas Ostermeier al costat de molts d'altres (Ostermeier, per exemple, parla de la necessitat d'abandonar els «jocs autoreferencials» i

els «bucles estètics infinits» (50) amb l'objectiu d'«explicar alguna cosa, de construir personatges, una acció, una situació» (42)). Rau és un dels artistes que, curiosament, més ha conreat —però al mateix temps més ha sabut capgirar— el teatre del real. Així, per exemple, a *Mitleid* (*Compassió*, 2016), tot ironitzant sobre el teatre document, l'artista fa una aferrissada —i literal, en *off*— defensa de la ficció. Cosa que no impedeix que, al llarg de l'espectacle, els espectadors creguin que la intèrpret és un testimoni real, o com a mínim que en dubtin. Al final, sembla evident que es tracta d'una actriu (el dubte, però, ha semblat de tensió l'ambigüitat de la proposta). No és gens estrany que, al cap i a la fi, Rau reconegui que és molt més adequat «qualificar la seva manera de fer de naturalista més que no pas de documental» (2013).

És exactament el mateix que passa en l'esplèndida dramaturgia de Joan Yago dirigida no fa gaire pel nou director del Teatre Lliure de Barcelona, Juan Carlos Martel: *Sis personatges. Homenatge a Tomàs Giner* (2018). L'obra està protagonitzada, en part, per *experts*; en aquest cas persones sense sostre, que el programa del teatre defineix com a individus que «viuen al carrer, dormen al carrer, roden pel món. No ens els mirem ni ens interpel·len. Avui, aquí, són cinc i puguen a l'escenari. Històries de veritat en busca de la veritat de l'escena». El més interessant és veure com aquests individus parlen de si mateixos tot fent veure que disserten i expliquen històries sobre un tal Tomàs Giner. De resultes d'això, els espectadors arribem a creure que el tal Tomàs és autèntic (hi ha testimonis filmats de gent coneguda que en parlen) i que tots cinc intèrprets-testimonis el van conèixer. Al final, però, s'entén que, tot plegat, es tracta d'una invenció. Giner no ha existit mai —com tampoc no existeix la reportera que *testimonia* a l'obra de Rau—; i, al mateix temps, existeix en tots i cadascun dels personatges.

Ens apropem, doncs, a unes escriptures que es mouen als marges, que no produeixen un trencament radical amb les

dramatúrgies del real sinó que, des de dins, les qüestionen i fan un trànsit ambigu cap a la ficció. M'agrada anomenar-les *dramatúrgies de l'ambigüitat*.

Autoficció

En darrer terme, tenim la revalorització (vegeu notes 39 i 40) del concepte d'autoficció. Dins d'aquesta categoria, cabrien —entre altres— bona part de les obres de l'autor uruguaià Sergio Blanco, que fa una defensa explícita de la idea. De les seves obres, la més representativa de la tendència és *Tebas Land* (2013). Hi observem la relació entre un tal S. —que, com a suposat *autor/director*, es dirigeix directament al públic— i un parricida, tots dos a la presó. S. visita el condemnat amb l'objectiu de fer una obra teatral basada en la seva vida. La visió en escena del suposat parricida —i la visió de les mesures de seguretat prèviament anunciades (unes reixes semblants a les d'una pista de bàsquet)— ens col·loquen en un terreny d'ambigüitat inquietant. És real o no ho és?

L'autoficció és la barreja de relats reals amb relats ficticis —explica Blanco—. És partir d'un esdeveniment viscut, d'alguna cosa que és veritat, però ficcionalitzar-la, transformar-la, poetitzar-la. [...] L'autoficció la trobem en sant Agustí en les seves *Confessions*. Ell és el primer que va fer servir, en un text de 356 pàgines, el «jo» en primera persona. També és a sant Pau, a les seves *Epístoles* [...]. Després ve Montaigne, amb els seus assajos, on diu «el material de treball seré jo mateix». Després apareix Rousseau, amb les seves *Confessions*. En fi, s'inscriu tota una línia que treballa amb el «jo», amb un mateix, com una forma de buscar l'altre. És el que també deia Rimbaud: «Je est un autre», jo és un altre. D'alguna manera, també jo soc un altre, i en mi conviuen altres. (2017)

Vet aquí l'interès de l'autoficció. Més enllà del *testimoniatge directe* («l'autoficció és enemiga de l'autobiografia» (Blanco, 2019)), cal anar a la recerca dels altres a través d'un mateix. No tancar-se en la petita història personal. Partir dels *traumes* d'un mateix —diu encara l'autor— però buscant *trames*. En aquest sentit, l'autoficció suposa partir d'un dolor, una ferida, una *catàstrofe* o una felicitat (que també pot ser traumàtica) per elaborar històries, per elaborar relats. «L'autoficció —diu l'autor (2019)— és l'art de mentir la veritat [...], el lloc on s'és infidel. On no s'és fidel al document».

A *Tebas Land*, la relació temporal desdoblada —un temps present de la narració, un temps passat de la vivència— ens situa en un espai metateatral pur. I així, al llarg de la peça deixem de dubtar sobre l'autenticitat del criminal (és un actor!), però, en canvi, passem a vacil·lar i a no saber si el relat de l'experiència es fonamenta en fets verídics o inventats. José Luis García Barrientos (2014; vegeu també 2014a i 2016) parla, molt encertadament, de «l'efecte de l'obra»: el públic —explica— surt de la funció amb la impressió d'haver assistit a alguna cosa veritable. Més amunt ja he parlat de la importància d'aquest «efecte de real» (la clau de volta per comprendre les *dramatúrgies de l'ambigüitat*). Blanco —matisa García en la presentació de l'edició cubana de l'obra— no pretén «presentar realment realitat, sinó doblar la teatralitat». Lluitant contra el facilisme i la impostura de les *dramatúrgies del real*, bandejant el *postdramàtic* —diu—, l'autor treballa el joc de nivells de ficció i recupera el valor del *metadramàtic* (a la manera de Pirandello).

Només en el temps que portem de la temporada teatral (2018-19) que inverteixo a redactar aquestes línies, he ensopegat amb abundants mostres d'aquesta tendència autoficcional a la cartellera catalana. Parlo d'obres que juguen amb l'*ambigüitat* que s'estableix entre 1) l'*autenticitat* dels fets referenciats i 2) la seva inserció en un constructe narratiu i poètic (normalment de caire rapsòdic); constructe que no s'està 3) de flirtejar amb

estructures històriques de tensió per literaturitzar (ficcionalitzar) l'experiència. És el cas, per exemple, de *Martí*, de Laia Alsina; *Qui ets?*, de Màrius Serra; *Suite TOC núm. 6*, de Les Impuxibles (Ariadna i Clara Peya); *Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers*, d'Àlex Rigola, o *In Wonderland*, d'Àlicia Gorina.

*

Ho deia al capítol anterior: són *dramatúrgies al límit*. Jugar sobre aquest límit «entre ficció i realitat —ens diu encara Joseph Danan— és també un plaer, intel·lectual, sensible, desencadenador d'emocions, singularment pròxim al que podria molt ben ser el teatre mateix» (2016: 41).

Les *dramatúrgies de l'ambigüitat* juguen amb les possibilitats que forneix la superació de les *dramatúrgies del real* per la via d'un *trànsit* ambigu i progressiu cap a la ficció. Una ficció que, en la consciència d'una inevitable *recepció històrica* per part del públic, recupera *la faula* al mateix temps que juga amb la dificultat de la seva restitució. Una ficció que defineix una *partitura textual*, es tracti d'una escriptura unipersonal o col·lectiva, una escriptura de *despatx* o d'escena.⁴⁶ Una ficció, al capdavant, articulada intempestivament.

46. A tall d'exemple, Falk Richter, en un dels seus darrers espectacles, *Small Town Boy*, explica que, si bé ell acostuma a crear a partir de la coexistència (i fricció) de llenguatges per vehicular *històries* que sorgeixin d'experiències «personals dels intèrprets», i aquesta recreació és un treball de col·laboració, ben mirat «soc jo qui finalment escriu el text [...]. Jo escric sol a casa, però considero que la sala d'assaig també és el meu despatx ampliat, en el qual les idees de nous textos sorgeixen en un procés col·lectiu» (2016).

Coda

Fins aquí (en aquesta segona part) un recorregut sumari pel que ha estat el drama intempestiu a les últimes dècades, sobretot a Europa. És a dir, el que ha estat la literatura dramàtica *contemporània* des del tombant de mil·lenni i fins avui. Això amb el benentès que parlem exclusivament de textos que 1) han nascut d'una actitud compromesa (això és, contemporània); 2) s'han creat des d'una posició decididament rapsòdica per trobar la forma més adequada a uns continguts inestables i incerts; 3) defineixen partitures (estratègies textuais) a traduir —des de la llibertat, però també des del respecte— escènica, i 4) no renunciïn a la història, malgrat problematitzar-ne la constitució i la restitució.

L'objectiu principal d'aquest llibre, però, no és deixar constància d'aquest període, sinó, més aviat, de proposar uns fonaments ètics i estètics per a l'elaboració d'una dramaturgia present i futura (més enllà dels debats obsolets sobre la supervivència, la necessitat o la viabilitat del drama en les arts escèniques del segle XXI).

Apunto, tot seguit, algunes idees a tall de conclusió:

- Una actitud contemporània exigeix mantenir una relació inquieta amb el present. La qual cosa vol dir no conformar-se amb les pretensions del propi temps, rebel·lar-se sempre contra els camins massa fressats i els grans sobreentesos, també contra els valors assumits per defecte i contra els prejudicis. Des de

la intempestivitat, des de la inconformitat, des del desfasament, l'artista contemporani és capaç realment de copsar l'essència i les contradiccions de la seva època.

- Més enllà del vell compromís intel·lectual (viscut des de la superioritat implícita, la separació i la distància), el dramaturg intempestiu evita proposar consignes o donar solucions. Tot al contrari, produeix interrogants i punts de vista, tant per inquietar i sorprendre els altres com per descentrar-se ell mateix. Encara més: entén el seu treball amb l'escriptura com un procediment que li serveix per investigar, no per demostrar, per cercar una mica de llum davant la perplexitat que li suposa habitar en un món i una societat *escindits*.

- És difícil conviure com si res amb la hipocresia i la barbàrie del món. L'artista contemporani trenca el seu cercle d'immunitat, venç l'anestèsia que ens subjuga i *entra en escena*. La qual cosa no vol dir que *participi*, sinó que *pren posició* i *violenta* qualsevol coordinada preestablerta, qualsevol idea o valor que siguin acceptats sense dubte, recel o discussió. L'artista, doncs, incideix sobre el món amb responsabilitat i des d'una profunda perplexitat (el dubte i la incertesa són categories del contemporani).

- Als anys de l'eufòria i l'esclat del drama contemporani arreu d'Europa, és a dir, als anys noranta i primera dècada del dos mil (i encara fins a dia d'avui), la humanitat viu immersa en una gran *crisi d'identitat*. L'augment del relativisme i de l'escepticisme o l'impuls de la globalització, entre moltes altres pulsions i tensions, han incrementat la incertesa filosòfica i moral dels individus. De resultes d'això, la dramaturgia *contemporània* o bé expressa el neguit d'aquesta pèrdua d'identitat (i, de retop, l'enyorança de la història) o bé proposa estratègies per recompondre-la. En qualsevol cas, l'autor *intempestiu* experimenta

amb formalitzacions, procediments o estratègies que li permetin expressar de manera dialèctica la seva visió desconcertada del món (o el seu anhel de superar-la).

- Però el desconcert dels homes i les dones d'avui no és un fenomen nou, arrossega una mica d'història. L'*escissió* de l'individu contemporani arrenca a l'albada del segle xx i té a veure, entre molts diversos factors, amb l'expansió del marxisme i la psicoanàlisi, que alhora que modifiquen la interpretació del món, també precipiten la transformació de les relacions entre aquest món i la humanitat. A partir d'aleshores l'individu queda separat dels altres, del cos social, de Déu i de les forces invisibles i simbòliques, també de si mateix. És la idea que he intentat desenvolupar a la secció titulada «Sis graus de separació».

- Vet aquí per què els autors dramàtics contemporanis contempen perplexos el món que els ha tocat de viure. Al seu voltant, la societat s'organitza condicionada per la inseguretats (econòmica, política, existencial i física), la competitivitat i la insolidaritat. Tot plegat genera por i violència. Creixen la incertesa i l'escepticisme quan es parla del futur. Hi ha un sentiment general de frustració. I aleshores, en què creure? Què fer?... La realitat *no és* fins que no se la mira —ens diuen—, però no sembla fàcil trobar un punt de vista nítid ni fiable des d'on enfocar-la.

- Paradoxalment, pertot impera un punt de vista centralitzat, global i dirigit. No parlo de la vella tradició de valors absoluts (vigent fins no fa gaires dècades), sinó d'un poder i d'una cultura que, al mateix temps que justifiquen la seva permeabilitat en un relativisme extrem, també es manifesten de manera inquietantment uniforme. Aprofundir en la indeterminació bàsica del real és l'únic que pot donar a l'art en

general —i al drama intempestiu en particular— la seva oportunitat de sobreviure, la seva conformació i el seu sentit contemporanis.

- Cal trobar una dialèctica adequada entre els *continguts* —els fets, les idees, les polèmiques— del nostre present i una *forma* que els expressi, que els tradueixi, que els condensi. Si els continguts estan marcats per la resistència a la uniformitat o pel dubte, la forma del nou drama s'ha d'articular, sisplau per força, en l'heterogeneïtat i la fragmentació (que indueixen a la ruptura i a la diversitat, a la possibilitat d'explorar pistes paral·leles o antitètiques, i, sobretot, a la multiplicació dels punts de vista).

- L'aventura dels drames modern i contemporani s'inicia, en aquesta línia, al moment en què la composició tradicional del drama esdevé històricament problemàtica. Aleshores, s'avança en la recerca dialèctica de noves formes. La relació dialèctica, però, no és només la que es defineix entre forma i contingut, sinó també la que s'estableix entre l'aglomerat contingut-forma i la visió de la realitat que aquest lligam expressa.

- Els sobreentesos, els prejudicis i els valors assumits es vehiculen habitualment a través del clixé de les històries (tant pel que fa a la forma que les vehicula —*absoluta*— com pel que respecta al seu contingut). La *faula* aristotèlico-hegeliana, alhora que condiciona un patró formal textual i un *model de representació* estables, també estableix una norma de comprensió de la realitat i de la vida. És a dir, hi ha una associació diguem-ne estructural entre la forma dramàtica i la nostra imatge i *lectura* del món. Sembla, doncs, que la intempestivitat del contemporani hauria de posar en evidència el relat conformador, protector o dominador que arrossegueu les històries... La pregunta està servida: per què insistir en la necessitat de la història en el

drama intempestiu? Es pot fer un art del desfasament sense renunciar-hi?

- Es pot fer un art intempestiu a partir de la història, sí. Només es tracta de fer conviure aquest desig tan humà de teatralitzar la vida i de trobar-hi un sentit amb la formalització de la dificultat o la impossibilitat de fer-ho. El problema no és que el món tingui o no tingui un sentit (un sentit històric): el problema és que experimentem constantment la necessitat de donar-li'n un, i ens costa. Cal expressar dramàticament aquesta dificultat.

- Però no n'hi ha prou amb això. També cal acceptar el caràcter ineluctable de la recepció *històrica* per part de l'audiència. Dit d'una altra manera: no podem ignorar aquesta inèrcia irrefrenable —instal·lada en l'ànima de les comunitats primitives des de l'origen dels temps— que fa que les persones endrecin la comprensió del món de manera històrica. Assumida la certesa, no cal lluitar-hi en contra. L'autor intempestiu aprofita aquest convenciment com un dels fonaments de la seva estratègia *compositiva*. En comptes d'oposar-s'hi —dirien els antics mestres del judo—, cedeix a la pressió i aconsegueix de fer-la jugar a favor seu (en la conformació d'un *receptor implícit*). Sense sotmetre-s'hi, esclara (que és el que fa la dramàtica canònica). Sempre violentant —posant en evidència— el propòsit orquestrat per l'antiga força.

- En aquesta direcció, l'autor contemporani preveu estratègies de *desviació*: disposa entrebancs de tota mena que interfereixin en una restitució lineal i causal (o en una comprensió diàfana de la història); provoca l'acumulació de perspectives sobre un mateix objecte; posa en relleu contradiccions insospitades; dispensa calculadament enigmes i revelacions (més enllà de l'anagnòrisi associada a la peripècia); aprofita tot el potencial

compositiu que es deriva de la fragmentació, de les repeticions amb variació, de la hibridació i de la coralitat; barreja sense complexos estils, tons, gèneres o modes... Més que no pas renunciar a posar la història en el centre de la *creació*, es tracta de dificultar, de posar en crisi, la seva constitució (i reconstitució) per les vies canòniques.

- Violentar la forma canònica del drama no significa renunciar a dotar el nou drama —el paradigma dramàtic intempestiu— d'una *partitura* textual. Al capdavant, tant la forma fixa del drama absolut com les múltiples formes dramàtiques contemporànies posen en valor la vigència del disseny, de l'estratègia o, si ho preferiu, de la composició. D'una previsió de resposta inserida en el discurs. Cal tenir en compte aquest disseny al moment de produir el transvasament o la *traducció* escènica.

- L'escriptura literària sempre compta amb una certa administració d'*espais buits* (que afecten *informacions* d'índole diversa: sobre els antecedents, les intencions, la disposició de la temporalitat, el punt de vista o un llarguíssim etcètera). Aquestes llacunes són el que permet que el dispositiu contingui (potencialment) un sistema d'actualitzacions múltiples: cada acte de lectura és diferent i irrepetible, l'obra es produeix en la consciència del lector... La dramaturgia contemporània porta aquesta regla a les seves últimes conseqüències. Exacerba la distribució habitual i l'increment del nombre de *forats* amb el propòsit de potenciar l'obertura semàntica i de promoure una corresponsabilitat augmentada del receptor en la definició del sentit. Però sobretot, també, amb l'objectiu de promoure la llibertat creativa en l'escenificació. Hi ha una limitació només: la partitura reclama sempre un traspàs que respecti l'essència i el flux de la seva constitució.

- Això podria induir a confusió. No es tracta de reivindicar la posició del text com a eix o matriu d'una representació. Ni tampoc de retreure l'antiga noció de fidelitat al text. Tot això són etapes superades a les quals no cal recular. Tan sols definim una textualitat *emancipada*. Emancipada, sí, tant de les formes escripturals o representacionals consagrades pel costum com de la tirania moderna d'una textualitat *òrfena* —esdevinguda material de construcció (o d'enderroc)—, vinculada a la *creació* performativa i a la desaparició del drama com a dispositiu.

- El *drama emancipat* no vol sotmetre's a les regles de la composició canònica del drama, però tampoc vol prescindir de les estratègies compositives. Com que no oblida la recepció *històrica* que orquestra la ment dels receptors, no vol privar-se dels beneficis de mesurar —des de la ruptura formal— la dialèctica entre informacions i expectatives, d'endregar els processos d'identificació entre receptors i figures, de provocar associacions entre situacions o espais i figuracions culturals de tota mena o, fins i tot, de cercar la traducció formal i rítmica de recursos d'ofici (mal associats a la dramaturgia clàssica) com ara la ironia dramàtica, l'aparició de l'atzar o la tensió vinculada al dilema o el malentès. Repeteixo: totes aquestes diguem-ne tàctiques necessiten alguna mena de traspàs al projecte escènic corresponent.

- Pel que fa a la segona part de l'assaig, hem pogut veure diverses fases, propostes, reflexions, debats i experiments. No m'hi estendré. El drama intempestiu, des dels anys noranta i fins avui, ha bussejat en la crisi de la història, ha fet bandera de la sostracció, ha *literaturitzat* l'experiència (ha explorat en la conformació d'una identitat narrativa) o ha jugat una vegada i una altra a potenciar una ambigüitat fonamental entre autenticitat i ficció.

- Pel que fa a aquest darrer aspecte, ha demostrat que la passió per un *real* fet de maons d'autenticitat acostuma a culminar en una mena de contradicció inevitable: l'espectacle. L'imaginari simbòlic es construeix avui en un terreny mediàtic que no és ni real ni ficcional, sinó reconeixible i versemblant, emocional i espectacular. Al capdavall, la comunicació, associada a les noves tecnologies i als hàbits adquirits en el consum de la ficció audiovisual, tendeix a produir un flux accelerat d'imatges que barregen en la nostra percepció l'esdeveniment i el miratge de l'esdeveniment. I ja no sabem si les imatges que ens arriben del món, com foguerades, rebenten l'espectacle o, per contra, el defineixen.

- I el debat no s'atura. Els uns dubten de les bondats de l'anomenat *real* en escena i perceben que les seves poètiques —en la seva contradicció fonamental— s'han posat al servei del sistema. Els altres, però, insisteixen a demanar-se: per què mantenir la ficció —suprema simulació— com a fonament de l'activitat artística?

- Si el *real* es revela *pelant les capes de ceba* que conformen el miratge (la construcció) de la realitat, aleshores sí que sembla raonable pensar que un accés directe a la realitat crua, pelada, present o pretèrita, sense cap filtre de ficció, ens pot ajudar a emergir de la *matriu*. ¿Podria ser, però, que les *capes de ceba* a bandejar no fossin tant *històries superposades de ficció* com els llocs, les formes i els valors amb què aquestes històries han estat situades i vestides per la tradició/convenció? Al capdavall, sembla que som incapaços de separar *la sensació de real* de l'autèntic *accés al real*. Si és cert que el simulacre ja ha incorporat les estratègies de les poètiques del real al sistema, llavors, ¿quin ha de ser el següent pas?

- Allò que he anomenat *dramatúrgies de l'ambigüïtat* juga amb les possibilitats que forneix la superació de les *dramatúrgies*

del real per la via d'un *trànsit* ambigu i progressiu cap a la ficció. Una ficció que —insisteixo un cop més—, en la consciència d'una inevitable *recepció històrica* per part del públic, recupera *la faula* al mateix temps que juga amb la dificultat de la seva restitució.

Referències bibliogràfiques⁴⁷

- Agamben, Giorgio (2008 [2003]): *Què vol dir ser contemporani?*, Barcelona, Arcàdia.
- (2010 [1978-2001]): *Infància e historia*, Córdoba, Adriana Hidalgo Editora.
- Álvaro, Francesc-Marc (2009): «La postmodernitat en fa trenta», Barcelona, *Serra d'Or*, núm. 598, octubre, p. 36-37.
- Arendt, Hannah (2005 [1969]): *Sobre la violència*, Madrid, Alianza Editorial.
- Augé, Marc (2008 [1992]): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Bachelard, Gaston (1993 [1957]): *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain (2005): *Le Siècle (l'ordre philosophique)*, París, Seuil.
- (2016 [2013]): *Elogio del teatro*, Madrid, Continta Me Tienes.
- Barbérís, Isabelle (2010): *Théâtres contemporains. Mythes et ideologies*, París, PUF.
- Barker, Howard (2002 [1989]): «El Teatre de la Catàstrofe» [fragment d'*Arguments for a theatre*, Manchester University Press], dins *Escenes d'una execució*, Barcelona, Proa, p. 125-129.
- (2002 [1993]): «Permís per ultratjar» (entrevista per Michel Azama) [programa de *Tableau d'une execution*, Centre Dramatique National

47. Es referencien només les obres que se citen directament a l'interior de l'assaig (i en l'edició consultada per l'autor). Entre claudàtors, s'especifica sempre la data de l'edició original de cadascuna de les entrades.

- de Bourgogne], dins *Escenes d'una execució*, Barcelona, Proa, p. 125-129.
- Barranco, Justo (2011): «Teatre sense missatgers», Barcelona, *La Vanguardia* (14-10-2011).
- Barthes, Roland (1983 [1964]): *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Bartra, Roger (2013 [2007]): *Territorios del terror y la otredad*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica.
- Batlle, Carles (1999): «El drama relatiu», dins *Suite*, Barcelona, Proa, p. 17-23. També, en castellà, a *Suite/Combate*, Madrid, SGAE, p. 9-13.
- (2002): «La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la “poétique de la soustraction” à la littérisation de l'expérience», dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, Actes du colloque des 6-7-8 décembre 2001, organitzat per la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, París / Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, núm. 24-25, p. 134-142.
- (2008): «Note de l'auteur», dins *Transit*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, p. 71-72.
- (2011): «La reconquesta del real en l'escriptura dramàtica contemporània», dins «La reconquesta de la realitat en el teatre contemporani», Barcelona, *Pausa*, núm. 33, p. 27-44, <http://www.revistapausa.cat/la-reconquesta-del-real-en-lescriptura-dramatica-contemporania/>.
- (2016): «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, Barcelona/París/Lleida, Punctum / Institut del Teatre / UPF / Université Paris-Sorbonne, p. 45-66 (en francès, p. 303-324), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>.
- Baudrillard, Jean (1993 [1992]): *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama.
- (1996 [1995]): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Baudrillard-Jean-El-crimen-perfecto.pdf>.
- (2006 [1997-2005]): *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Bauman, Zygmunt (1999 [1996]): «Turistas y vagabundos», dins *La glo-*

- balizació: conseqüències humanes*, Buenos Aires, FCE, p. 103-133, <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsd-GRvbWFpbncwcmFjdGljbzJ8Z3g6MjliY2I0M2RmNTVjOTM0Mg>.
- (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona, Tusquets Editores S.A.
 - (2012): «Avui la nostra única certesa és la incertesa» (entrevista per Ima Sanchís), Barcelona, *La Vanguardia* (12-1-2012).
 - (2013): «La societat actual ha posat micròfons als confesionaris» (entrevista per Justo Barranco), Barcelona, *La Vanguardia* (8-9-2013).
 - (2016): *Desconeguts a la porta de casa*, Barcelona, Arcàdia.
- Benjamin, Walter (2007 [1933]): «Experiencias y pobreza», dins *Obras*, Llibre II, Volum I, Madrid, Abada Editores, p. 331-335.
- (2011 [1934-35]): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona, Edicions 62.
 - (2007 [1940]): *Tesis sobre la filosofia de la història*, València, Quaderns republicans de l'ACR Constantí Llombart.
- Berlin, Isaiah (2000 [1965]): *L'erigó i la guineu*, Barcelona, Proa.
- Besson, Jean Louis (2009): «Postdramatisme», dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, p. 146-147.
- Blanco, Sergio (2017): «Entrevista. Sergio Blanco», *Advenedizo Teatral* (26-3-2017), <http://advenedizodigital.com/2017/03/26/entrevista-sergio-blanco/>, (amb enllaç també a l'entrevista sencera en vídeo).
- (2019): «*Ser y no ser al mismo tiempo*. Una conversa amb Carles Batlle», Barcelona, *Pausa*, núm. 41, <http://www.revistapausa.cat/ser-y-no-ser-al-mismo-tiempo-xerrada-amb-sergio-blanco/>.
- Boltanski, Luc i Chiapello, Ève (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.
- Borchmeyer, Florian (2014): «El dramaturgista como sombra del director» (entrevista per Emilie Girardin), Barcelona, *Pausa*, núm. 36, <http://www.revistapausa.cat/autor/emilie-girardin-dobosiewicz/>.
- Boudier, Marion (2015): *Avec Joël Pommerat*, Arle, Actes Sud-Papiers.
- Butler, Judith (2007): *Le Récit de soi*, París, PUF.
- Carnevali, Davide (2015): «Per què i en quin sentit tinc alguna cosa a veure amb textualitat teatral contemporània», Barcelona, *Pausa*, núm.

- 37, <http://www.revistapausa.cat/per-que-i-en-quin-sentit-tinc-alguna-cosa-a-veure-amb-textualitat-teatral-contemporania-crec/>.
- (2017): *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*, Mèxic, Paso de Gato / Institut del Teatre de Barcelona, <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1040>.
- Casares, Toni (2005): «L'acció té lloc a Barcelona», Barcelona, *Pausa*, núm. 20, gener, p. 36-38, <http://www.revistapausa.cat/laccio-te-lloc-a-barcelona/>.
- Castellanos, Jordi (2013 [1992]): «El clos matern dels clàssics», dins *Literatura i societat*, Barcelona, L'Avenç.
- Chaudhuri, Una (1995): *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Chillón, Albert (2000): «La urdimbre mitopoètica de la cultura mediàtica», dins *Mite i cultura mediàtica*, monogràfic d'Anàlisi. *Quaderns de comunicació i cultura*, núm. 24, Bellaterra, Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB, p. 121-159, <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n24/02112175n24p121.pdf>.
- Company, Flàvia (2016): «Tota la vida he perseguit desaparèixer en el text» (entrevista per Jordi Nopca), *Ara* (25-3-2016), https://www.ara.cat/cultura/Tota-vida-perseguit-desapareixer-text_0_1546645371.html.
- Cornago, Óscar (2010): «Dramaturgias para después de la historia», dins Diversos autors: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Múrcia, CENDEAC, p. 263-285. També a *Ensayos de teoría escénica...*, p. 131-155.
- (ed.) (2010): *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, ARTEA.
- (2014): «Introducción. En torno al conocimiento escénico», dins Erika Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2014, p. 7-19.
- (2015): *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada Editores.
- Danan, Joseph (2002): «Écrire pour la scène sans modèles de représen-

- tation?», dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, París / Louvain-la-Neuve, *Études Théâtrales*, núm. 24-25, p. 193-201.
- (2009 [2005]): «Obra-paisatge», dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, p. 126-128.
 - (2012): *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, Mèxic, TOMA, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas A. C. (Paso de Gato) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
 - (2013): *Entre Théâtre et performance: la question du texte*, Actes Sud-Papiers.
 - (2016): «És necessària la ficció?», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, Barcelona/París/Lleida, Punctum / Institut del Teatre / UPF / Université Paris-Sorbonne, p. 29-44 (en francès, p. 287-302), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>.
 - (2018): *Absence et présence du texte théâtral*, París, Actes Sud-Papiers.
- Delcuvellerie, Jacques (2000): «*Rwanda 1994*, par le Groupov. Une réparation symbolique» (entrevistat per Jean-Christophe Planche), *Périphéries*, maig, <http://www.peripheries.net/article245.html>.
- (2011): «Réel, fiction, hallucination: le combat avec l'ange», dins *Usages du «document». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, París / Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, núm. 50, p. 135-145.
- Deutsch, Michel (1999): *Le Théâtre et l'air du temps*, París, L'Arche.
- Didi-Huberman, Georges (2012 [2009]): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada Editores.
- (2009a): «Quand les images prennent position», conferència del 6-5-2009 al Centre Pompidu de París, <https://www.dailymotion.com/video/x9a8ig>. També a *L'Oeil de l'histoire*, París, Minuit, 2009.
- Diversos autors (2005): «Théâtre: le retour du texte?», *Littérature*, núm. 138, juny.
- Dort, Bernard (1986): «L'état d'esprit dramaturgique», *Théâtre/Public*, núm. 67, gener-febrer, p. 8-12.
- (1988): *La représentation émancipée*, Actes Sud Théâtre.

- Eco, Umberto (1999 [1979]): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Eiermann, André (2009): *Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, Transcript.
- (2012): «Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes», *Telón de fondo*, Buenos Aires, Any VIII, núm. 16, desembre, p. 1-24, <http://www.telondefondo.org/numero16/articulo/421/teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html>.
- Falotico De Vecchi, Daniela (2013): «L^Aminim^{AL} Teatre Sistèmic, Creació e investigació teatral» (entrevista per Sebastián Huber), *El Pel·daño*, núm. 12, file:///C:/Users/usuari/Downloads/232-547-1-SM.pdf.
- Feldman, Sharon G. (2002): «Catalunya Invisible: Contemporary Theatre in Barcelona», dins el dossier Brad Epps (ed.): «Barcelona», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 6, p. 269-287.
- (2005): «Sobre l'aparició i la desaparició: el teatre i Barcelona (Catalunya invisible, part II)», dins el dossier «L'acció té lloc a Barcelona?», <http://www.revistapausa.cat/sobre-laparicio-i-la-desaparicio-el-teatre-i-barcelona-catalunya-invisible-part-ii/>.
- (2011 [2009]): *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.
- Fischer-Lichte, Erika (2014 [2004]): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- (2007): «Réalité et fiction dans le théâtre contemporain», *Registres*, núm. 11-12, primavera, p. 7-22.
- (2015): «La sacralitat del text és una ideologia» (entrevista per Elisabeth Massana i Marta Tirado), Barcelona, *Pausa*, núm. 37, <http://www.revistapausa.cat/entrevista-amb-erika-fischer-lichte-la-sacralitat-del-text-es-una-ideologia/>.
- Foguet, Francesc (2018): «Tres entre molts: perspectives mironianes de la contemporaneïtat», dins *Teatre català avui 2000-2017*, Juneda, Ed. Fonoll, p. 195-218.
- Földényi, László (2006 [2003]): *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- Foster, Hal (2001 [1996]): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf.
- (2006 [1983]): «Introducción al posmodernismo», dins Diversos autors: *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, p. 7-17.
- Foucault, Michel (1967): «De los espacios otros», conferència al Cercle des études architecturales del 14 de març de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984. També, en castellà, a http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf.
- Fratini, Roberto i Polo, Magda (eds.) (2018): *William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*, Barcelona, Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Polígrafa.
- Fratini, Roberto (2019): *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, Mèxic, Paso de Gato.
- Fukuyama, Francis (1992): *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.
- Gabilondo, Ángel i Aranzueque, Gabriel (2009): «Introducción» a Paul Ricoeur: *Historia y narrativa*, p. 9-32.
- Garcés, Marina (2011): «La honestidad con lo real», dins Álvaro de los Ángeles (ed.): *El arte en cuestión*, València, Sala Parpalló, https://laescenaencurso.files.wordpress.com/2015/01/la_honestidad_con_lo_real.pdf.
- (2012): «Carta als meus estudiants de filosofia», <https://nativa.cat/2012/12/carta-als-meus-estudiants-de-filosofia/>.
- (2015): *Filosofía inacabada*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2017): *Nova il·lustració radical*, Barcelona, Anagrama.
- García, Fernando (2013): «Elogi de la decència anònima», Barcelona, *La Vanguardia* (12-9-2013).
- García Barrientos, José Luis (2014): «Tebas Land de Sergi Blanco y la autoficción dramática», dins Sergi Blanco: *Tebas Land*, l'Havana, Ediciones Alarcos, p. 5-16.
- (2014a): «Paradojas de la autoficción dramática», dins Ana Casas

- (ed.): *El yo fabulado. Nuevos asedios críticos a la autoficción*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, p. 127-146.
- (2016): «La autoficción dramática en Sergio Blanco», dins Sergio Blanco: *La ira de Narciso*, Bilbao, Artezblai, p. 5-24.
- García Canclini, Néstor (2006): «Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones», dins Simón Marchán (ed.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, p. 151-174.
- Giglioli, Daniele (2017): *Crítica de la víctima*, Barcelona, Herder.
- Goebbels, Heiner (2012): *Ästhetik der Abwesenheit*, Berlín, Theater der Zeit.
- Gomila, Andreu (2018): «Teatre del present», *Time Out. Barcelona*, núm. 511, 28 de juny a 4 de juliol, p. 12-13.
- González, Diana (2006): «Aceptar la catástrofe, celebrar el azar», Barcelona, *Pausa*, núm. 24, p. 31-42, <http://www.revistapausa.cat/aceptar-la-catastrofe-celebrar-el-azar/>.
- (2014): «Divagaciones de una traductora», Barcelona, *Pausa*, núm. 36, <http://www.revistapausa.cat/519/>.
- Hammond, Will i Stewart, Dan (2008): *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books.
- Hare, David (2010): *Berlín*, Barcelona, CCCB.
- Hébert, Chantal i Perelli-Contos, Irène (ed.) (2004): *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Quebec, Les Presses de l'Université Laval.
- Hersant, Céline i Naugrette, Catherine (2009 [2005]): «Rapsòdia», dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, p. 156-159.
- Heulot, Françoise i Losco, Mireille (2009 [2005]): «Relat de vida», dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, p. 162-163.
- Hübner, Lutz (2018 [2016]): «Discurs per a la distinció del Premi dels Autors 2016», dins *Dramatúrgia alemanya contemporània*, Barcelona, Institut del Teatre / Comanegra.
- Iser, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos» i «El proceso de lectura», dins Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, p. 133-148 i 149-164.

- Jameson, Fredric (1991 [1984]): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona / Buenos Aires / Mèxic, Paidós.
- Jörder, Gerhard (2015 [2014]): *Ostermeier. Backstage*, París, L'Arche.
- Jubinville, Yves (2004): «La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages (Danis, Chaurette, Tremblay)», dins Chantal Hébert i Irène Pirelli-Contos (ed.): *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Quebec, Les Presses de l'Université Laval, p. 43-60.
- Judt, Tony (2010): *El món no se'n surt. Un tractat sobre els malestars del present*, Barcelona, La Magrana.
- Kempf, Lucie i Moguilevskaia, Tania (dir.) (2014): *Le Théâtre neo-documentaire : résurgence ou réinvention?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Kuntz, Hélène; Naugrette, Catherine i Rivière, Jean-Loup (2009 [2005]): «Catàstrofe», dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, p. 37-39.
- Kuntz, Hélène (2011): «Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais», dins *Usages du « document »*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, París / Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, núm. 50, p. 62-70.
- Lacan, Jacques (2008 [1969]): *Seminario 16. De un Otro al otro*, Barcelona, Paidós.
- Larios Ruiz, Shaday (2010): *Escenarios post-catástrofe*, Mèxic, Paso de Gato.
- Lehmann, Hans-Thies (2013 [1999]): *Teatro posdramático*, Múrcia, CENDEAC.
- (2002 [1999]): «Préface» i «Prologue», dins *Le Théâtre postdramatique*, París, L'Arche, p. 9-37.
- (2002a): «Sarah Kane, Heiner Müller: approche d'un théâtre politique», dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, París / Louvain-la-Neuve, *Études Théâtrales*, núm. 24-25, p. 161-170.
- (2006): «Ideologia i teatre postdramàtic», Barcelona, *Pausa*, núm. 25, <http://www.revistapausa.cat/ideologia-i-teatre-postdramatic/>.
- (2008): «Preguntes a Lehmann» (entrevista per Diana González),

- Barcelona, *Pausa*, núm. 29, juliol, p. 42-51. <http://www.revistapausa.cat/?s=Diana+Lehmann>.
- (2010): «Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después», dins *Diversos autors: Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Múrcia, CENDEAC, p. 311-352, <https://www.scribd.com/document/390295036/LEHMANN-Hans-Thies-Algunas-notas-sobre-el-teatro-posdramatico-una-de-cada-despue-s>
 - (2012): «El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político» (entrevista per Ivanna Soto), Buenos Aires, *Clarín* (15-8-2012), https://www.clarin.com/teatro/hans-thies-lehmann-teatro-posdramatico-politico_0_B15w7Tx2wmx.html.
 - (2013): «Prefacio a la edición castellana», dins *Teatro posdramático*, Múrcia, CENDEAC, p. 17-25.
- Lesage, Marie-Christine (2002): «Les bords extrêmes: la dramaturgie de Sarah Kane», dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, París / Louvain-la-Neuve, *Études Théâtrales*, núm. 24-25, p. 143-151.
- Lescot, David (2008): «Un théâtre presque documentaire», *Théâtre Public*, núm. 188, p. 48-49.
- Lipovetsky, Gilles (2003 [1983]): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- López Antuñano, José Gabriel (2016): *La escena del siglo XXI*, Madrid, ADE.
- Lotz, Wolfram (2017): «Discurs sobre el teatre impossible», Barcelona, *Pausa*, núm. 39, <http://www.revistapausa.cat/discurs-sobre-el-teatre-impossible/>.
- Luque Bedregal, Gino (2009): *Memorias obstinadas: violencia política, memoria histórica y traumas colectivos en las versiones teatrales de «Antígona» en Latinoamérica: los casos de Argentina, Chile y Perú*, tesi doctoral llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona (direcció de Carles Batlle).
- Maalouf, Amin (1999 [1998]): *Les identitats que maten. Per una mundialització que respecti la diversitat*, Barcelona, Edicions la Campana.

- Marchán Fiz, Simón (2006): «Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual», dins Simón Marchán (ed.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, p. 29-59.
- Marí, Antoni (2010): «Catástrofe y representación. Los caminos del caos», *Culturas*, núm. 405, Barcelona, *La Vanguardia* (24-3-2010)
- Marinis, Marco de (1988 [1987]): *El nuevo teatro (1947-1970)*, Barcelona, Paidós.
- Mayorga, Juan (2004): «El autor debe escribir textos para los que todavía no hay actores» (entrevista per José Henríquez), Madrid, *Primer Acto*, núm. 305, abril, p. 20-24.
- (2005): «Charlando con Juan Mayorga» (entrevista per José Luis Campal), *La Ratonera*, núm. 15, setembre de 2005, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387651>
 - (2010): *Conversación con Juan Mayorga* (per Ruth Vilar i Salva Artesero), Barcelona, *Pausa*, núm. 32, <http://www.revistapausa.cat/conversacion-con-juan-mayorga/>.
 - (2013): «El teatre ha de combatre contra el món», *La Vanguardia* (18-2-2013).
- Melendres, Jaume (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Menéndez, Ronaldo (2013): *Cinco golpes de genio. Técnicas fundamentales en el arte de escribir cuentos*, Barcelona, Alba.
- Miralles, Esteve (2017): «Paradojas del deseo. Apuntes sobre la dramaturgia catalana del siglo XXI», dins *Dramaturgia catalana contemporánea*, Mèxic, Paso de Gato / Institut del Teatre de Barcelona, p. 9-22, <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1031>.
- Monfort, Anne (2009): «Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique», *Trajectoires*, núm.3, <https://journals.openedition.org/trajectoires/392>.
- Moore, Alan i Gibbons, Dave (2007 [1986]): *Watchmen*, Barcelona, Columna Edicions / Planeta DeAgostini.
- Mouawad, Wajdi (2014 [2012]): *Ànima*, Barcelona, Edicions del Periscopi.

- Nietzsche, Friedrich (2008 [1882]): *La muerte de Dios*, Mèxic, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Noguero, Quim (2013): «Oportú teatre polític», *Teatre Barcelona* (21-7-2013), <https://www.teatrebarcelona.com/recomanacio/hate-radio-quim-noguero-3790>.
- Ostermeier, Thomas (2001): *Entretiens* (entrevista per Suzanne Vogel), París, Centre National du Théâtre / École Supérieure d'Art Dramatique de Paris, Michel Archimbaud.
- (2006): *Thomas Ostermeier* (introducció i entrevista per Sylvie Chalayé), Arle, Actes Sud.
- (2012): «Le théâtre, l'endroit où poser des questions» (entrevista per Nicolas Truong), *Le Monde* (20-7-2012).
- Pasolini, Pier Paolo (2001 [1967-1969]): «La sequenza del Fiore di carta», dins Walter Siti i Franco Zabagli (ed.): *Per il cinema*, Milà, Arnoldo Mondadori, I.
- Pavis, Patrice (1983 [1980]): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Editorial Paidós.
- (2006): «¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005», *A las puertas del drama*, Madrid, núm. 26, primavera, p. 4-18.
- (2016 [2014]): *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Mèxic, Paso de Gato.
- Piemme, Jean-Marie (2011): «Préface», dins *Usages du «document». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, París / Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, núm. 50, p. 9-10.
- (2011a): «Fiction toujours», dins *Usages du «document». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, París / Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, núm. 50, p. 88-96.
- Piglia, Ricardo (1986): *Tesis sobre el cuento*, Buenos Aires, Anagrama. També a http://biblio3.url.edu.gt/Libros/T_s_cuento.pdf.
- Pintor, Iván (2014): «El sueño y la historia: las distancias entre el cine y el cómic documental», dins Diversos autors: *Las distancias del cine (Intersecciones)*, Santander, *Shangrila*, núm. 22, novembre.
- Pirandello, Luigi (2013 [1907]): *L'humorisme*, Martorell, Adesiara.

- Pommerat, Joël (2007): *Théâtres en présence*, Arle, Actes Sud.
- Pommerat, Jöel i Gayot, Jöelle (2009): *Jöel Pommerat, troubles*, París, Actes Sud.
- Prado, Miguelanxo (2014): *Ardalén*, Barcelona, Norma Editorial.
- Pujol, Enric i Riba, Jordi (coord.) (2015): *Llibres que fan idees. Els principals títols per entendre el món d'avui*, Barcelona, Biblioteca del Núvol, https://www.nuvol.com/wp-content/uploads/2015/04/llobresquefan_v6.pdf.
- Rancière, Jacques (2010 [2008]): *El espectador emancipado*, Castelló, Ellago Ediciones S.L., https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1055264/mod_resource/content/2/2Ranciere%20espectador%20emancipado.pdf. També, en català, a Diversos autors (Ana Buitrago, (ed.): *Arquitecturas de la mirada* (Cuerpo de Letra), Barcelona, Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Centro Coreogràfico Galego / Universidad de Alcalá, Editorial Polígrafa, 2009, p. 189-208.
- Rau, Milo (2013): «Entretien avec Milo Rau» (entrevista per Jean-François Perrier), *Théâtre contemporain.net*, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Hate-Radio/ensavoirplus/idcontent/36849>.
- Richter, Falk (2003): «Entretien entre Richard Sennett et Falk Richter», *DU Magazin* (2-2-2003), <http://www.falkrichter.com/FR/article/32>.
- (2016): «Interview *Small Town Boy*» (entrevista per Fanny Mentré), *TNS* (1-1-2016), <http://www.falkrichter.com/FR/article/185>.
- Ricoeur, Paul (1999 [1988]): «La identidad narrativa», dins *Historia y narratividad*, Barcelona, Ediciones Paidós / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 215-230.
- Rollet, Aymerich (2014): «La idea de catàstrofe en la dramaturgia catalana contemporània (2002-2012): representació i pulsio catastròfica del text teatral», *Catalonia*, CRIMIC, Université Paris-Sorbonne, https://www.academia.edu/33795698/La_idea_de_cat%3%A0strofe_en_la_dramat%3%B0rgia_catalana_contempor%3%A0nia_2002-2012_representaci%3%B3_i_pulsi%3%B3_catastr%3%B2fica_del_text_teatral.
- Romo, J.L. (2018): «Lola Arias. La guerra te constituye como persona», *El Mundo* (7-10-2018).

- Rosset, Clément (2007 [1999]): *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Barcelona, Marbot Ediciones.
- Ryan, Kathy (2012): «La meva feina és convertir fotos en icones memorables» (entrevista per Lluís Amigué), Barcelona, *La Vanguardia* (31-10-2012).
- Ryngaert, Jean-Pierre (1993): *Lire le théâtre contemporain*, París, Dunod.
- (2016): «Autor dramàtic, un lloc per ocupar?», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, Barcelona/París/Lleida, Punctum / Institut del Teatre / UPF / Université Paris-Sorbonne, p. 15-27 (en francès, p. 273-285), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>.
- Ryngaert, Jean-Pierre i Sermon, Julie (2006): *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.
- Sánchez, José A. (2000): «La estética de la catástrofe», *Cuadernos del Aula de Teatro de Málaga*, Universidad de Málaga, p. 25-43.
- (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- (2010): «Dramaturgias en el campo expandido», dins Diversos autors: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, p. 19-58.
- (2013): «Para una lectura *posteatral* de Teatro posdramático», dins Hans-Thies Lehmann: *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, p. 17-25.
- Sanchis Sinisterra, José (2002): *La escena sin límites*, Guadalajara, Ñaque.
- (2002 [1996]): «Lluïsa Cunillé: una poética de la sustracción», dins *La escena sin límites*, Guadalajara, Ñaque, p. 140-143.
- (2005): «Contar y/o no contar», dins Carles Batlle: *Tentación*, Madrid, SGAE, p. 7-11.
- (2007): *La nova textualitat*, Palma de Mallorca, ESADIB.
- (2016): «Tareas de innovación dramaturgica para el siglo XXI», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, Barcelona/París/Lleida, Punctum / Insti-

tut del Teatre / UPF / Université Paris-Sorbonne, p. 67-81 (en francès, p. 325-339), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>.

Sarrazac, Jean-Pierre (1981): *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausana, Éditions de L'Aire. També a Belfort, Circé, 1999.

— (1998): «Une mise en pièce(s) du théâtre?» (entrevista per Hélène Kuntz i David Lescot), dins *Théâtre en pièces. Le texte en éclats*, París / Louvain-la-Neuve, *Études Théâtrales*, núm. 13, p. 44-55.

— (2007): «La reprise (réponse au postdramatique)», dins *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, París / Louvain-la-Neuve, *Études Théâtrales*, núm. 38-39, p. 7-18.

— (2008): «Pensar en el teatro para reinventar sus utopías de futuro» (entrevista per Irène Sadowska Guillon), *ADE. Teatro*, núm. 120, abril-juny, p. 150-155.

— (ed.) (2009 [2005]): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/840>.

— (2010): «Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre», text de presentació signat el 9 de març de 2010 per al col·loqui dut a terme a París el 25-3-2011 i a Louvain-la-Neuve el 13 i el 14-5-2011 (les actes del qual es recullen a *Études Théâtrales*, núm. 51-52).

— (2011): «Introduction» i «Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour de Conteur», dins *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, París / Louvain-la-Neuve, *Études Théâtrales*, núm. 51-52, p. 9-25.

— (2011 [2004]): *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia*, Mèxic, D.F., Paso de Gato (TOMA, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas A.C.).

— (2012): *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, París, Éditions du Seuil.

Schimmelpfennig, Roland (2005): «Què té de particular escriure per al teatre a Alemanya?», Barcelona, *Pausa*, núm. 22, <http://www.revista-pausa.cat/que-te-de-particular-escriure-per-al-teatre-a-alemanya/>.

— (2017): «Roland Schimmelpfennig o la reivindicació de la ficció» (con-

- versa amb Carles Batlle), Barcelona, *Pausa*, núm. 39, <http://www.revistapausa.cat/roland-schimmelpfennig-o-la-reivindicacio-de-la-ficcio/>.
- (2018): «Con Roland Schimmelpfennig: El viaje no ha hecho más que empezar» (conversa amb Eva Redondo i Albert Tola), Madrid, *Primer Acto*, núm. 355, II, <http://www.primeracto.com/revistas/primer-acto-355>.
- Schmidt, Ulf (2014): «Fora de l'esplai i cap als teatres! Perquè el teatre no necessita més dramaturgs, i en canvi els escriptors són altament necessaris», Barcelona, *Pausa*, núm. 36, <http://www.revistapausa.cat/fora-de-lesplai-i-cap-als-teatres-perque-el-teatre-no-necessita-mes-dramaturgs-i-en-canvi-els-escriptors-son-altament-necessaris/>.
- Schmutz, Christina (2016): «André Eiermann, el teatro postespectacular», Barcelona, *Pausa*, núm. 38, <http://www.revistapausa.cat/andre-eiermann-el-teatro-postespectacular/>.
- Sermon, Julie i Chapuis, Yvane (dir.) (2016): *Partition(s): objet et concept des pratiques scéniques (20e-21e siècles)*, Les Presses du réel, Dijon.
- Sloterdijk, Peter (2003): *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela.
- (2016 [2011]): *Estrès i llibertat*, Barcelona, Arcàdia.
- Soberón, Santiago (2010): «Treinta años de Yuyachkani», dins Óscar Cornago (ed.): *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, ARTEA, p. 17-23.
- Sonntag, Frédéric (2017 [2012]): *George Kaplan*, dins Diversos autors: *Dramatúrgia francesa contemporània*, Barcelona, Institut del Teatre / Comanegra, p. 201-281.
- Spiegelburd, Rafael (2006): «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes», *Pausa*, Barcelona, núm. 24, juliol, p. 16-30, <http://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/>.
- Stegemann, Bernd (2015): *Lob des Realismus*, Berlín, Theatre der Zeit.
- Stegemann, Bernd i Gronemeyer, Nicole (ed.) (2017): *Lob des Realismus. Die Debatte*, Berlín, Theater der Zeit.
- Steiner, George (2001 [1974]): *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela.

- (2006 [2005]): *Deu raons (possibles) de la tristesa del pensament*, Barcelona, Arcàdia.
 - (2013 [2012]): *Fragments*, Barcelona, Arcàdia.
- Strauss, Erwin (2005): *L'estetico e l'estetica*, Milà, Mimesis.
- Subirós, Carlota (2007): «Set pensaments abans del diluvi (per ser llegits després)», dins Lluïsa Cunillé: *Après moi, le déluge*, Barcelona, Teatre Lliure.
- Szondi, Peter (1988 [1956]): *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (2016 [1973]): *La teoría del drama burgués del siglo XVIII*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Tackels, Bruno (2001): *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Tiqqun (2009): *Llamamiento y otros fagonazos*, Madrid, Ediciones Acuarrela. Font original: <http://bloom0101.org/?cat=5>.
- Tomaixevski, Boris (1985 [1925]): «La construcció de la trama», dins Enric Sullà (ed.): *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries, p. 11-46.
- Urraco, Juan Manuel (2011): «Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea», Barcelona, *Pausa*, núm. 33, <http://www.revistapausa.cat/dramaturgias-de-lo-real-en-la-escena-contemporanea/>.
- Valentini, Valentina (1991): *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Vandenbussche, Marie (2004): «De la catastrophe dans trois pièces de Jon Fosse», *Théâtre/Public*, núm. 175, p. 72-77.
- Vidal, David (2012): «Descripció», per a *La postficció. Realitat, emoció i veritat als mitjans*, II Jornades Art, Cultura i Comunicació, Barcelona, Mèdia Quiosc Arts Santa Mònica, 28 i 29 de novembre.
- Vilaró, Jordi (2018): «Influxos recents de la literatura dramàtica estrangera: el teatre-document postdramàtic. Una panoràmica», dins *Teatre català avui 2000-2017*, Juneda, Ed. Fonoll, p. 181-194.
- Villarroya, Óscar (2018): *Somos lo que nos contamos*, Barcelona, Ariel.
- Vilenkin, Alexander (2008): «Todo volverá a suceder infinitas veces» (entrevista per Lluís Amiguet), Barcelona, *La Vanguardia* (20-1-2008).

- Vinaver, Michel (1993): *Écritures dramatiques*, París, Actes Sud.
- (1998): «La mise en trop», *Écrits sur le théâtre*, París, L'Arche, p. 137-146.
 - (2002): «Pròleg» a *11 de setembre de 2001*, Barcelona, Proa, p. 17-19.
- Wagner-Lippok, Frithwin (2018): «Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria afectiva», Barcelona, *Estudis escènics*, núm. 43, . <http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/70/pdf>
- Wieviorka, Michel (2016): «El retorn de la història», Barcelona, *La Vanguardia* (10-11-2016).
- Wilczek, Frank A. (2012): «Evolucionaremos hasta poder corregir lo vivido» (entrevista per Lluís Amigué), Barcelona, *La Vanguardia* (23-11-2012).
- Wilder, Thornton (2018 [1938]): «Prefaci», dins *La nostra ciutat*, Barcelona, Institut del Teatre / Comanegra, p. 27-35.
- Wittgenstein, Ludwig (2013 [1977]): *Aforismos*, Barcelona, Austral.
- Žižek, Slavoj (2005 [2002]): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.
- (2005a): *La suspensión política de la ética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
 - (2006 [2005]): *Lacrimae rerum*, Barcelona, Debate.
 - (2009 [2008]): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Austral.
 - (2015 [2014]): *Mis chistes, mi filosofía*, Barcelona, Anagrama.
- Zola, Émile (1989 [1881]): *El Naturalismo*, Barcelona, Península.

Índex onomàstic

- 11 de setembre de 2001* 154-5, 226
20 de novembre 223
- A House in Asia* 246-7
A la Toscana 189, 196
Abans/Després 190
Abirached, Robert 13
Adorno, Theodor 69, 154, 155
Àfrica 30 177
Agamben, Giorgio 17, 27, 30, 43, 46, 47, 49, 51, 79, 82-3, 85, 119, 216
Agrupación Señor Serrano 246-7
Ai, carai 181
Això ja ho he viscut 186-7
Algú ha de venir 174, 194, 196
Alícia a través del mirall 127
Alighieri, Dante 29, 30, 46,
Alsina, Laia 254
Álvaro, Francesc-Marc 73-4
Anderson, Sherwood 171
Angelet, Marc 223
Àngels a Amèrica 236
Angot, Christine 220
Ànima 51
Animal, negre, tristesa 163, 232
Animales nocturnos 174, 197
Apocalipsi (Bíblia) 108
Apocalipsi (Lluïsa Cunillé) 238
Après moi, le déluge 179, 238
Aquest món de fosca atracció 194
Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers 254
Aranzueque, Gabriel 176
Archambault, François 183
Ardalén 80, 183
Arendt, Hannah 82, 101, 110
Arias, Lola 207, 208
Aristòtil 12, 106, 107, 114, 152
Artaud, Antonin 215, 226
Atemptats contra la seva vida 130, 147, 165, 177
Atrapat en el temps 186
Augé, Marc 85, 189
Augier, Émile 62
Avrova, Nina 64
Azama, Michel 178
- Bach, Johann Sebastian 155
Bachelard, Gaston 193
Badiou, Alain 82, 206
Bakhtín, Mikhaïl 152

- Barbéris, Isabelle 25, 72, 179
Barcelona 237
Barcelona, mapa d'ombres 238
 Barker, Howard 54-5, 56, 67, 152
 Barranco, Justo 219
 Barthes, Roland 27, 217
 Bartra, Roger 79, 100, 117
Bashir Lazhar 196-7
 Bataille, Georges 200
 Batlle, Carles 11-4, 17-21, 67, 152, 172, 177, 195, 205
 Baudelaire, Charles 49, 50, 78
 Baudrillard, Jean 13, 71, 91, 109, 112, 113, 171-2
 Bauman, Zygmunt 81, 83-4, 85, 86, 87, 88, 104, 212
 Bayo, Alberto 223
 Becker, Hannes 247-8
 Beckett, Samuel 68, 70, 122, 126, 155, 159, 161, 232
 Belbel, Sergi 143, 153, 189, 195, 196, 238
 Benet i Jornet, Josep Maria 143, 153, 174, 177, 181, 195, 197, 234
 Benjamin, Walter 17, 48, 69, 89-90, 111, 112, 226, 234
Benvinguts al desert del real 24
 Berlin, Isaiah 63, 110-1, 114
 Bernhard, Thomas 70, 152
 Besson, Jean-Louis 157-8
 Bíblia 108
Birdie 246
 Blanco, Sergio 47, 204-5, 221, 252-3
Blasted 146
 Bloch, Marc 224
 Bofill, Mònica 188-9
 Boltanski, Luc 202
 Bond, Edward 152, 232
 Borchmeyer, Florian 52
 Borges, Jorge Luis 183, 185, 186
 Boudier, Marion 200, 208
 Bovell, Andrew 153
 Bramon, Pere 249
 Brecht, Bertolt 12, 65, 121, 157, 179, 217
Brickman Brando Bubble Boom 246
 Brossa, Joan 11
 Buchaca, Marta 223
 Burroughs, Edgar Rice 102
 Butler, Judith 175
 Cabré, Toni 195
 Cage, John 68
 Calderón, Gabriel 181
 Calderón de la Barca, Pedro 60
 Carnevali, Davide 28, 98, 105, 107, 112, 122-5, 126, 129, 141, 153, 182, 193
 Carroll, Lewis 123-4, 127
 Casanovas, Jordi 153, 223
 Casares, Toni 238
 Casas, Joan 64
 Castellanos, Jordi 112
 Castellucci, Romeo 235
Cendres a les cendres 174, 177, 238
 Chaudhuri, Una 193-4

- Chaurette, Normand 153, 225, 226
 Chiapello, Ève 202
 Chillón, Albert 89
 Chomsky, Noam 74
 Churchill, Caryl 153, 156, 174, 238
 Clemente, Cristina 153
 Clua, Guillem 236
Codi font 186
 Collard, Marie-France 218
 Colman, Ronald 102-3
 Colom, Cristòfor 132
 Company, Flàvia 241
Compassió (Mitleid) 251
Confessions (Rousseau) 252
Confessions (St. Agustí) 252
Consideracions intempestives 27
Constel·lacions 188
Contrael viento 214
 Cope, Alan Ingram 228
 Cornago, Óscar 45, 112, 148-9,
 244, 245
 Corneille, Pierre 60
Crim i càstig 100
 Crimp, Martin 130, 147, 153, 156,
 167, 174, 177, 179, 196
Cromwell 61
 Cunillé, Lluïsa 153, 167, 173, 174,
 179, 195, 238

 Danan, Joseph 32, 126, 135, 139-
 40, 146, 158, 159, 165, 167, 204,
 207, 208-9, 254,
 Danis, Daniel 157
De l'alba a la mitjanit 121

 De la Chenelière, Évelyne 197
 De Marinis, Marco 67
 De Vega, Lope 60, 62
 Debord, Guy 13, 244
 Delcuvellerie, Jacques 218
 Deleuze, Gilles 90, 93
 Derrida, Jacques 69
Desconeguts a la porta de casa 104
Desig 174
 Deutsch, Michel 71, 72, 138, 151,
 155, 224
Dia d'estiu 194, 232
Diari d'una miliciana 223
 Diderot, Denis 60-1
 Didi-Huberman, Georges 27, 46,
 179
Diumenge 72
Divina Comèdia 29
 Dort, Bernard 34, 107, 135, 137,
 138-9, 153
 Dostoievski, Fiódor 99, 100, 101,
 104, 115
 Doyle, Arthur Conan 102
Dragonfly de Chicoutimi 225
Dublínesos 171
Dues vides en un instant 186
 Dumas, Alexandre (fill) 62
 Durif, Eugène 178

 Eco, Umberto 105, 125, 172
Edge of tomorrow 186
 Eiermann, André 243, 244-6
El be i la balena 193
El camp 147, 174

- El Conde de Torrefiel 246
El criptograma 174
El crit 24
El fotògraf 229
El jardín de los senderos que se bifurcan 183-4, 186,
El lector por horas 174
El lleig 196
El Ministerio del Tiempo 185
El món perdut 102
El naturalisme al teatre 61
El paradís oblidat 183
El planeta dels simis 236
El show de Truman 26
El vell i la mar 171
Els judicis de Moscou 221
Els miserables 103
Epístoles 252
 Ercan, Ceren 192
Estètica 107
Et recordaràs de mi 183
Ex, que rebentin els actors 181

 Fabre, Jan 235
 Falotico, Daniela 180
 Feldman, Sharon G. 194-5
Fi de partida 122, 232
 Fischer-Lichte, Erika 33, 70, 141,
 167, 204
 Flaubert, Gustave 62
Flechas del ángel del olvido 180
 Foguet, Francesc 223
 Földényi, László 98-9, 111, 114
Forasters 195, 238

 Forsythe, William 246
 Fosse, Jon 126, 153, 156, 157, 167,
 174, 194, 196, 232
 Foster, Hal 74, 92, 202
Foucault 71 220
 Foucault, Michel 41, 74, 83, 190,
 191
*Fragments d'una carta de comiat
 llegits per geòlegs* 225
 Fratini, Roberto 142, 246
 Frost, David 223
 Fukuyama, Francis 13, 92, 115-6,
 118

 Gabilondo, Ángel 176
 Gabilly, Didier-Georges 151
 Galceran, Jordi 195
 Gallén, Enric 143
 Gallén, Martí 187
 Garcés, Marina 18, 44-5, 46, 53,
 75, 115
 Garcia, Llàtzer 223
 García, Rodrigo 45, 148, 158, 220-1
 García Barrientos, José Luis 253
 García Canclini, Néstor 77, 92, 209
Gènesi 108
 Genet, Jean 68
 Genette, Gérard 175
Gènova 01 224
Geografia i obres 126
George Kaplan 118
 Ghazali, Ahmed 193
 Giglioli, Daniele 213
 Gisbert, Pablo 246

- Giuliani, Carlo 224
 Glass, Philip 68
 Gob Squad 246
 Godard, Jean-Luc 68
 Goebbels, Heiner 246
 Goethe, Johann Wolfgang 60
 Goldoni, Carlo 60
 Gomila, Andreu 246-7
 Gondry, Michel 180
 González, Diana 33, 230, 234
 Gorina, Alicia 254
 Goytisolo, Juan 235
 Gronemeyer, Nicole 250
 Groupov 217
 Gual, Adrià 65, 121
 Guibert, Emmanuel 228
- Habermas, Jürgen 74, 75
Hamelin 223
 Hammond, Will 204
 Handke, Peter 155
 Hare, David 154
 Harrower, David 153
Haru 241
Hate Radio 221
 Hauptmann, Gerhart 65
 Hegel, Georg 19, 99-100, 107, 111, 114, 116, 157, 180
 Hemingway, Ernest 171
 Heràclit 108
 Hergé 103
Herois 185
 Hersant, Céline 53, 151, 178, 226
 Heulot, Françoise 178
- Hilling, Anja 153, 163, 164, 167, 232
 Hilton, James 102
Himmelweg 101
hISTÒRIA 224
Història d'amor. Últims capítols 174, 177, 220
Històries d'Istanbul, a contrapeu 181-2, 192, 196
 Hitler, Adolf 48
Home per home 121
Horitzons perduts 102
 Howitt, Peter 186
 Hübner, Lutz 54, 160, 249
 Hugo, Victor 61
 Hume, David 80
- Ibsen, Henrik 48, 62, 64, 65, 157, 193
In Wonderland 254
Incendis 197
 Ingvarsen, Mette 246
Interior 232
 International Institute of Political Murder 221
 Ionesco, Eugène 68
 Iser, Wolfgang 19, 160, 172
- Jameson, Fredric 12, 68, 71
Jauría 223
 Jelinek, Elfriede 167
 Joanmiquel, Ferran 223
 Jones, Duncan 186
 Jörder, Gerhard 142, 249

- Joyce, James 171
 Jubinville, Yves 225
 Judt, Tony 81-2, 87, 90, 93
Just a la fi del món 194
 Juvenal 41
- Kaegi, Stephan 219
 Kaiser, Georg 121, 193
 Kane, Sarah 126, 130, 145-6, 147,
 153, 156, 157, 162, 167, 179, 196,
 215, 220, 232
Katastrophe 246
 Kaufman, Charlie 180
 Keats, John 173
 Kempf, Lucie 208
 Kiesłowski, Krzysztof 186
Kingdom 246
 Klaus, Händl 167, 194, 196
 Koltès, Bernard-Marie 151, 152-3,
 155
 Kuntz, Hélène 226, 230
 Kushner, Tony 236
- L'educació sentimental* 62
L'expòsit 236
L'habitació del nen 177, 195, 234
L'home en fallida 196
L'hort dels cirerers 121
La ciutat 147, 196
La décennie rouge 224
La declaració de Breivik 221
La doble vida de Verònica 186
La dona incompleta 177
La gavina 64
- La guerra d'Alan* 228
La instrucció 217
La intrusa 121
La ira de Narciso 221
*La marca preferida de las
 hermanas Clausman* 220
La nit àrab 147, 241
La nostra ciutat 55, 121-2
La Peggy Pickit veu la cara de Déu
 243
La Place du Singe 220
La República 41
La reunificació de les dues Corees
 181
 Lacan, Jacques 69, 200, 205, 211
 Lagarde, Jean-Luc 153, 157, 167,
 174, 177, 194, 215, 220
 Larios, Shaday 214
Le Monde 138-9
 Lefèvre, Didier 229
 Lehmann, Hans-Thies 12, 20, 33,
 53, 67, 69, 71, 72, 138, 144-7, 150,
 153-6, 162, 163, 210-1
 Leroux, Brice 246
 Les Impuxibles 254
Les últimes hores d'Elena 221
Les vides possibles de Mr. Nobody
 186
 Lesage, Marie-Christine 163
 Lescot, David 153, 167, 194, 196,
 208, 217, 224
 Lessing, Gotthold 60
 Lévi-Strauss, Claude 117
 Liddell, Angélica 221

- Liman, Doug 186
 Lipovetsky, Gilles 88
Litoral 197
Littérature 143
Lliçons sobre la filosofia de la història 99
Lluny 174, 238
 Lone Twin 246
Looper 185
 López Antuñano, José Gabriel 150-1
 Losco, Mireille 178
 Lotz, Wolfram 247, 248
 Lukács, Georg 66, 157
 Luque, Gino 214
 Lynch, David 180
 Lyotard, Jean-François 72, 110

M.# 10 Marseille 246
M'estava a casa esperant que la pluja vingués 194
M'estava allà, esperant, al pont dels qui no passen 192
 Maalouf, Amin 84
Macbeth 63, 110
 Machado, Antonio 124
 Maeterlinck, Maurice 64, 65, 121, 232
 Mamet, David 174
 Mansfield, Katherine 171
Marburg 236
 Marchán, Simón 202-3
 Marí, Antoni 231
 Martel, Juan Carlos 251

Martí 254
 Marx, Karl 111,116
Matrimoni 194
Matrix 25
Maus 228
 Mayorga, Juan 53, 97-8, 109, 120, 132, 153, 167, 174, 197, 223
 McKee, Robert 119
 McPherson, Conor 153
 Melendres, Jaume 60, 143
Memento 128, 180
 Menéndez, Ronaldo 171
 Mercier, Louis-Sébastien 61
 Mestres, Albert 153
 Miller, Arthur 230-1
 Miralles, Esteve 88
 Miró, Jaume 223
 Miró Caparrós, Pau 153, 238
 Miró Coromina, Josep M. 153
 Moguilevskaia, Tania 208
 Molière 62
 Monfort, Anne 67, 158, 204, 220
 Monnier, Mathilde 220
 Montaigne, Michel 252
 Moore, Alan 41, 108
 Morgan, Peter 223
 Mouawad, Wajdi 51, 197
 Mukagasana, Yolande 217-8
Mulholland Drive 180
 Müller, Heiner 70, 139, 141, 151, 152, 167, 232, 236
 Munch, Edvard 24
 Muñoz i Calafell, Víctor 130
 Musset, Alfred 62

- Naugrette, Catherine 53, 151, 178,
226, 230
- Newton, Isaac 184
- Nicolae Ceausescu* 221
- Nietzsche, Friedrich 27, 108
- Nixon/Frost* 222-3
- Nixon, Richard 223
- No parlis amb estranys* 237
- Nocturn. Andante morat* 121
- Noguero, Quim 221-2
- Nolan, Christopher 128, 132, 180
- Nolla, Enric 153, 177
- Norén, Lars 223
- Novarina, Valère 143, 151
- Oasi* 195
- Oblida't de mi (Eternal sunshine of
the spotless mind)* 180
- Olors* 181, 195
- O'Neill, Eugene 193
- Ostermeier, Thomas 52, 142, 249,
250
- Outlander* 185
- Özsoy, Yeşim 181-2, 192, 196
- Paravidino, Fausto 224
- Pasolini, Pier Paolo 29, 45, 46,
56
- Pavis, Patrice 60, 91, 143, 235,
236
- Payne, Nick 153, 188-9
- Peya, Ariadna 254
- Peya, Clara 254
- Peyró, Josep-Pere 153, 195
- Philips, Emo 87-8
- Piemme, Jean-Marie 202, 207,
208, 216-7, 218, 225
- Piglia, Ricardo 171
- Pinter, Harold 70, 174, 177, 238
- Pintor, Iván 228-9
- Pirandello, Luigi 50, 121, 253
- Piscator, Erwin 203, 226
- Plana, David 177, 183, 195
- Plastilina* 223
- Plató 41
- Plou a Barcelona* 238
- Poe, Edgar Allan 50
- Poètica* 152
- Poétique du drame moderne* 157
- Polo, Magda 246
- Pommerat, Joël 53, 140, 181, 208,
243
- Port Arthur* 223
- Prado, Miguelanxo 80, 183
- Priestley, J.B. 186-7
- Privado* 174, 238
- Psicosi de les 4.48* 130, 145, 146,
147, 162, 179, 220
- Pujol, Enric 77
- Qui ets?* 254
- Racine, Jean 62
- Ragué, María José 143
- Ramis, Harold 186
- Rancière, Jacques 18, 42, 43, 44,
54, 73
- Rau, Milo 221-2, 250-1

- Renaude, Noëlle 179
Retorn al futur 184
 Riba, Jordi 77
 Richter, Falk 54, 153, 220, 233,
 254
 Ricoeur, Paul 174, 175, 177-8
 Riera, Pere 237
 Rigola, Àlex 254
 Rimbaud, Arthur 252
 Rimini Protokoll 219
 Rivière, Jean-Loup 230
Rock'n'Roll 224
 Röggl, Kathrin 250
 Rollet, Aymerich 236
 Romo, J.L. 207
 Rosset, Clément 79, 80, 81
 Rousseau, Jean-Jacques 252
Ruz-Bárcenas 223
Rwanda 94 217-8
 Ryan, Kathy 113
 Ryngaert, Jean-Pierre 34, 143, 161,
 178, 179

Salamandra 197
Salvatges. Home d'ulls tristos 196
 Sánchez, José A. 150, 159, 203,
 209, 210, 211, 233, 235
 Sanchis Sinisterra, José 19, 32,
 53, 72, 73, 106, 122, 132, 141,
 142, 143, 157, 161, 173, 174, 180,
 189, 219, 238
 Sant Agustí 252
 Sant Pau 252
 Sardou, Victorien 62
 Sarrazac, Jean-Pierre 20, 53, 63-
 4, 65, 66, 67, 78, 79, 105, 121,
 140-1, 142, 144, 150, 151, 153,
 154, 155-6, 157, 161, 166, 194,
 207, 215, 216, 217, 226, 227
 Sarrias, Mercè 153, 177, 195
 Sauerteig, Thomas 248
 Schiller, Friedrich 62
 Schimmelpfennig, Roland 33,
 132, 147, 153, 167, 174, 190, 191,
 242, 247
 Schmidt, Ulf 166
 Schmutz, Christina 245
 Schopenhauer, Arthur 184
 Schrödinger, Erwin 78
 Sermon, Julie 157, 179
 Serra, Màrius 254
Set segons 233
 Shakespeare, William 61, 62, 219
Si no t'hagués conegut 189
 Siegmund, Gerald 246
 Simons, Mathias 218
Sis personatges en busca d'autor
 121
Sis personatges. Homenatge a
Tomàs Giner 151
 Sloterdijk, Peter 44, 84
Small Town Boy 252
 Soberón, Santiago 214
 Societas Raffaello Sanzio 246
 Soler, Anna 162
 Sonntag, Frédéric 118-9, 153
 Spångberg, Mårten 246
 Spiegelman, Art 228

- Spregelburd, Rafael 153, 233, 235
 Srbljanovic, Biljana 153, 225
Star Trek 103, 185
 Stegemann, Bernd 233, 248-50
 Stein, Gertrude 126
 Steiner, George 26, 81, 89, 93, 173
 Steward, Dan 204
 Stoppard, Tom 224
 Strauss, Erwin 126
 Strindberg, August 48, 64, 65,
 121, 126, 136, 156, 157, 193, 215
 Subirós, Carlota 180
Submergir-se en l'aigua 223
Suite 177
Suite TOC núm. 6 254
Surveiller et punir 41
Sweet Home Europa 193
 Szondi, Peter 12, 19, 60, 61, 65-6,
 136, 157
 Szpunberg, Victoria 153, 220

 Tackels, Bruno 158
Tarzan 102
Teatro posdramático 71, 150
Tebas Land 47, 221, 252, 253
Temptació 195
Teorema 46
Teoria del conte 171
Teoria del drama modern 66
Tesis sobre la filosofia de la història
 111, 234
The New York Times Magazine 113
Time Less 185
Time Line 185

 Tiqqun 30, 45
 Tomaixevski, Boris 105
 Tornero, Helena 223, 237
Tractat de blanques 177
Tractat de la naturalesa humana
 80
Trànsits 182
 Tremblay, Larry 225
Trilogia de Belgrad 225
 Txékhov, Anton 64, 65, 121, 126,
 136, 156, 157, 171, 193

Un somni 64, 121
 Urraco, Juan Manuel 202, 211, 212

 Valentini, Valentina 157
 Van Dormael, Jaco 186
 Vandekeybus, Wim 235
 Vandenbussche, Marie 232
 Vargas Llosa, Mario 117
Variacions sobre el model de
Kraepelin 182
 Vergés, Sadurní 56
 Veronese, Daniel 34, 54
 Vidal, David 205
 Vilanova, Jan 224
 Vilaró, Jordi 204
 Vilarroya, Óscar 24, 128
 Vilenkin, Alexander 108, 184
 Vinaver, Michel 126, 143, 154,
 200, 226
 Voltaire 61
 Von Mayenburg, Marius 167, 196

Wagner-Lippok, Frithwin 249, 250 *X-Men* 185
 Wall, Jeff 208
 Warhol, Andy 68
Watchmen 41, 108
 Weber-Krebs, David 246
 Wenzel, Jean-Paul 151
 Weiss, Peter 203, 217
 Weissmüller, Johnny 102
 Wiesel, Elie 154
 Wieviorka, Michel 117-8
 Wilczek, Frank A. 185
 Wilder, Thornton 55-6, 121-2
 Wilson, Bob 139
 Wittgenstein, Ludwig 47, 86, 110,
 173
 Yago, Joan 153, 251
 Yuyachkani 214
 Zemeckis, Robert 184
 Žižek, Slavoj 18, 24-5, 75, 81, 86,
 200, 204, 205, 212, 213, 234,
 244
 Zola, Émile 61, 62, 64

