

La realitat i el joc

*Dues idees a propòsit de la nova escriptura:
la «literaturització de l'experiència» i la distinció mal resolta
entre «particularització» i «localisme»*

Carles Batlle i Jordà

Aviat farà deu anys, vaig gosar escriure, en aquesta mateixa revista, un intent de descripció d'allò que ben aviat ens vam acostumar a designar com a «nova dramaturgia catalana»¹. Aquell document, que se cenyia estrictament a l'àmbit de la literatura dramàtica, va tenir continuïtat en diverses notes i articles². Però va arribar un punt en què ho vaig deixar córrer: em vaig sentir incòmode amb la matèria —fet comprensible, tenint en compte que jo mateix formava part de l'objecte que analitzava— i també vaig pensar que calia que el temps circulés per tal d'avaluar la qüestió amb una certa perspectiva. Durant aquests deu anys, s'han aixecat veus de tots colors. Algunes han qüestionat l'existència d'aquesta «nova dramaturgia» com a corrent, moviment o generació³. Potser sí. D'altres li han retret la manca de compromís⁴. Potser també. Molts l'han ignorat. Llàstima...

Tot plegat, les coses són més complicades del que sembla. No és gens senzill agrupar tendències, autors o obres amb un mínim de rigor, ni que sigui guiats per una simple voluntat de descripció. Tampoc no és fàcil establir línies de confluència clares, o que siguin mínimament rellevants, a l'hora de fer una anàlisi aclaridora i útil. Si alguna cosa hi ha del cert, és que, ara com ara, d'aquella llarga llista d'autors dels noranta, molts —potser la majoria— han deixat d'escriure (o ho fan molt de tant en tant). El perquè d'aquest fenomen⁵ (en la consideració del qual hauríem de tenir en compte les possibilitats reals d'estrena i d'edició) s'escapa dels objectius que m'he fixat per a aquestes ratlles. Ja em vagarà de parlar-ne un altre dia. Com em vagarà, també, de referir-me a altres qüestions. Per exemple, una

evidència més: molts d'aquells autors —els que encara escriuen— han evolucionat cap a propostes i interessos que no tenen res a veure amb l'estil i el contingut de les obres amb què van començar a fer dramaturgia. Això, i em sembla que és d'una lògica contundent, demana un estudi aprofundit i seriós.

Deixo en suspens, doncs, la promesa de tornar amb alguns temes que queden pendents i em limito a *apuntar* dues observacions, dos arguments que em semblen d'un cert interès a l'hora de considerar la literatura dramàtica catalana actual. Primer: la tendència a *literaturitzar l'experiència*. Segon: la distinció mal resolta entre *particularització* i *localisme*.

Del «drama relatiu» a la «literaturització de l'experiència»

En alguns dels papers de què parlava més amunt, gosava definir un concepte nou: el *drama relatiu*. Durant aquests anys la idea ha fet més o menys fortuna i ha protagonitzat alguna polèmica⁶. Avui, a les acaballes de l'any 2004, em fa l'efecte que, com a concepte aglutinador d'un corrent creatiu a casa nostra, l'etiqueta ha quedat pràcticament superada. Per descomptat que trobaríem obres que s'avindrien amb la definició de *relatiu*. Ara bé, la diversificació de l'estil i dels interessos dels autors (motivada per la dispersió de les línies mestres d'alguns centres de formació-producció, l'ampliació de les influències foranes o per la variació de les opcions creatives vinculades a la professionalització) ja no permet aplicar el concepte de *drama relatiu* a un corrent majoritari de les nostres lletres dramàtiques.

Parlant de *drama relatiu* descrivia, entre altres coses, un llenguatge que emmascarava la realitat i que conformava una mena de realisme en què la nostra experiència del món real s'havia desdibuixat com a referent. En la majoria dels casos, deia, les obres «instauren un univers de referències quotidià i contemporani». I amb tot, la pàtina misteriosa i opaca amb què el llenguatge actualitza aquest univers en desdibuixa el contorn. El desenfoca. Aquest és el motiu, per exemple, que s'utilitzessin símbols: el telè-

fon a *Desig*, de Josep M. Benet i Jornet; un braç ortopèdic a *La dona incompleta*, de David Plana; animals engabiats a *Àfrica 30*, de Mercè Sàrrias, o una pintura misteriosa a les meves obres *Combat* o *Suite*. Al capdavall, el somni, la màgia, la irrealitat, se superposaven al quotidià. Personalment, m'agradava parlar de «realisme estrany». A aquest «realisme estrany», s'hi afegien el pes del no-dit i la disposició/utilització del llenguatge segons una *estratègia* podríem dir-ne de combat. Tot plegat feia que els personatges del *drama relatiu* fossin més afeccionats «a construir versions de la realitat a base de paraules, que no pas a referir-se verbalment a una realitat prèviament fixada»⁷. Així doncs, els autors es deixaven seduir pel misteri de les coses que no eren transparents, que guardaven racons, que canviaven segons la perspectiva, el temps i l'espai des del qual l'observador les contemplava. Aquesta temptació per la *sostracció* i l'enigma —tan viva en els *dramas relatius*, però també en els no relatius dels darrers anys— ha tingut bastant a veure amb el joc dramàtic entre *realitat i ficció*. I és per aquí que ens acostem a la definició d'un nou concepte: la *literaturització de l'experiència*⁸.

No es pot negar que el joc entre *realitat i ficció* —jugat de forma explícita o ambigua, tant se val— ja el trobem en diversos textos a la dècada dels vuitanta: *El manuscrit d'Ali Bei*, de Benet i Jornet, o *Indian Summer*, de Rodolf Sirera, per posar un parell d'exemples. Amb tot, quan parlem de l'herència del *drama relatiu*, l'oposició entre realitat i ficció es decanta sobretot cap al joc entre *veritat i mentida*. M'explico: el públic, que en les dues obres citades probablement es demanava: «¿És real, això que estic veient?», ara, davant d'alguns textos contemporanis, afegeix a la primera pregunta un altre interrogant: «¿Diu la veritat, aquest personatge?», o «¿Qui és que està dient la veritat?». Podríem afirmar que la mateixa exploració amb el llenguatge que va servir per definir el *drama relatiu* ha acabat esdevenint un mecanisme constructor de *versions de realitat*. Aquestes *versions* es poden visualitzar en escena (és el cas de *La dona incompleta*) com a situacions més o menys independents, però en la majoria dels casos es limiten a l'oralitat (és el cas, per exemple, de *L'habitació del nen*, de

Benet i Jornet, en què dos personatges contraposen rotundament la seva interpretació dels fets reals). D'altra banda, si bé el debat sobre la realitat o el *joc de versions* es pot referir a la situació present (com en l'obra de Benet que acabo de citar), normalment es genera al voltant d'una experiència pretèrita (com és el cas de *Desig* o de *Suite*). En aquest sentit, el passat —la incertesa sobre el passat— es responsabilitza, en part, de l'efecte d'*estranyesa* i de la instauració d'una atmosfera misteriosa. La idea és clara: els individus són un conglomerat de records en ebullició. El passat no és fix. És viu en tant que les circumstàncies —i els diversos personatges— del present el manipulen i l'integren en una nova versió o unes noves versions de la realitat.

Estic parlant, en definitiva, de *literaturització de l'experiència* o, si ho preferiu, de la manipulació/idealització de l'experiència —la pretèrita i la present— per part dels personatges. Posem exemples. Aquella perplexitat dels protagonistes del *drama relatiu* ha generat finalment individus que podríem qualificar d'esquizofrènics, que eludeixen la crueltat de l'experiència del present convertint-la en un joc d'infants (*El ti vivo*, d'Antonio Morcillo); que manipulen el present (*Almenys no és Nadal*, de Carles Alberola) o els records (*Suite*) per construir un miratge de felicitat; que identifiquen el seu ideal amb un espai geogràfic llunyà —un espai que, com el mateix passat, mitifiquen, i que per tant ja no existeix— (*Àfrica 30*); que s'inventen històries per sobreviure (*La dona incompleta*); que substitueixen la seva memòria per la d'un altre, també per sobreviure (*Tractat de blanques*, d'Enric Nolla); que neguen un esdeveniment crucial del present i, a partir d'aquell moment, creen una realitat paral·lela (*L'habitació del nen*), etc.

No sé quin sentit pot tenir tot això. Potser, un cop superada, esbandida, la perplexitat, ens acarem a un mal dissimulat desig d'evasió. O potser tot el contrari: l'autor assumeix plenament el caràcter polièdric de la realitat i de l'existència. En aquest sentit, ens trobaríem potser davant l'optimisme postmodern d'aquells que cerquen la felicitat en l'assumpció total i abso-

luta de la *perspectiva*. No hi ha res segur, només l'*enfocament* és cert. I cadascú de nosaltres pot controlar la càmera...

Sigui *evasió*, sigui *focalització*, els dramaturgs catalans comencen a plantejar-se què fan amb el seu entorn immediat. I, molts de cops, per bé que sembli paradoxal si tenim en compte la base *sostractiva* de moltes de les propostes, l'entorn apareix clarament definit, perfectament reconeixedor. Aquest fet, que semblava impensable als anys noranta, comença a ser una evidència tangible, cosa que ens condueix directament al següent extrem: el dilema mal resolt entre *particularitzar* o ser *localista*.

Particularitzar no vol dir ser localista

Durant anys, els autors hem estat patint un cert complex que ens impedia situar les obres a les nostres ciutats, que ens obligava a disfressar els noms dels personatges per por que no semblessin massa locals. El complex —aquesta mena d'*autoodi*— probablement té alguna cosa a veure amb la sensació d'endarreriment que arrosseguem des de la postguerra i la transició democràtica. L'afany d'acostar-nos al món civilitzat ha provocat —si més no en l'àmbit teatral— que rebutgèssim les marques de localitat⁹; marques que, en cas d'aparèixer, semblaven posar en evidència un producte vell, poc cosmopolita, «catalanet» i fins i tot —quin pecat!— lligat a la tradició. No escandalitzaré ningú si dic que una de les més llastimoses herències d'aquests darrers cinquanta anys ha estat aquesta: negar la tradició (cosa que no fa una dramaturgia normalitzada i moderna). I no parlo ara de si tenim una bona o una mala tradició. Parlo de la tradició que tenim, de la història que la subjecta i de la necessitat imperiosa de reconèixer-la, d'estudiar-la i d'acceptar-la. D'aquest complex castrant i alienador, tots n'hem estat víctimes. Potser per no ser *localistes* hem esdevingut *provincians*. Conscient d'això, ara fa un parell d'anys, entonava el *mea culpa* i escrivia la nota següent:

«Al llarg dels anys noranta, els autors de l'anomenada *nova dramaturgia catalana* hem evitat escrupolosament de referir-nos a la nostra pròpia rea-

litat. La passada i la present. Sempre hi ha excepcions, és clar, però en línies generals els autors de la *perplexitat* hem contemplat amb horror la perspectiva de concretar geogràficament, de reflexionar històricament o, fins i tot, de fer servir noms propis de persona (propis del nostre entorn cultural). Girona, Barcelona, Sabadell han esdevingut implacablement “una ciutat”; Catalunya gairebé sempre ha figurat com a “Europa”; Joans, Joseps i ases han quedat convertits en “Home 1”, “Home 2”, “Dona jove” o, com a molt, A, B i C. *Mea culpa*, reconec haver estat còmplice d’aquesta gran bajanada, o complex, com més us estimeu. Diguem-ne autoodi. En la recerca de la universalitat i la modernitat hem caigut en una actitud certament provinciana.»¹⁰

Per això em va fer tanta gràcia llegir el text de Toni Casares en què presentava el cicle «L’acció té lloc a Barcelona». El to és força similar. Només que ell incideix amb molta més agudesa en la mare dels ous del problema. Entre altres coses diu el següent:

«Moltes de les obres d’aquests anys defugen la concreció en les referències a l’espai, al temps i a les circumstàncies socials de les situacions que plantegen. Els personatges no tenen noms concrets, són *Ell, Ella, Dona, Home...* Els llocs on transcorre l’acció solen ser genèrics, indefinits: *la ciutat, una carretera...* Els autors no gosen circumscriure les seves ficcions en paisatges massa propers o reconeixedors, potser per una voluntat de major universalitat per a les seves obres o potser, més probablement, per tal d’evitar que la seva història no sigui llegida com un exemple de res ni com a *llició* per a ningú; tal com manen els cànons d’una visió atònita i perplexa respecte al món, pròpia del final del segle xx.»

D’una banda, doncs, Casares cita la *perplexitat* autoral (gentilesa d’aquesta proppassada fi de segle) i la por no dissimulada d’incórrer en qualsevol mena de didactisme. Tots dos extrems són trets consubstancials del *drama relatiu*. D’altra banda, incideix en el desfici d’alguns autors per assolir la *universalitat*. Quina pèrdua de temps! Malgrat tots els intents d’esborrar

el context més immediat, la història ens ha ensenyat que només des d’una particularitat gosaria dir *espontània* o *natural* podem accedir a la dimensió universal. I, si no, mireu els exemples d’Ibsen, Txèkhov, Pirandello o Williams, tan sols per citar quatre noms d’una geografia ben dispersa. Fugir de l’entorn proper pot comportar que les obres ignorin les seves facultats crítiques, que renunciïn al seu vessant de denúncia, reflexió o desvetllament que la tradició literària i artística els ha confiat entre moltes altres virtuts. «Al teatre dels vuitanta i els noranta —diu Casares— se li ha criticat molt sovint la manca d’atenció sobre els problemes i les circumstàncies de l’actualitat», com si hagués «obviat els assumptes de la col·lectivitat i s’hagués oblidat de la realitat damunt la qual opera.» La rèplica d’aquells que se sentin al·ludits és previsible: el sentit crític —la nova mirada— també es pot projectar en assumptes i problemes que tinguin un abast més global, que afectin tant un senyor de Londres, com un altre de Kàtmandu, o de Barcelona. I tindrien raó. Però personalment crec que la gràcia de la cosa no rau a determinar quins conflictes són *globals*, sinó quins conflictes *locals* poden tenir una lectura arreu, poden generar un focus d’interès, poden oferir una nova llum, llegits a Tòquio o a Viena. Allò que és global s’enriqueix en les particularitats. Reduir el global a allò que és percebut com a global només és simplificació, o banalització. En una paraula: *globalització*.

Ara, un cop passat el cicle de la Beckett, em pregunto: ¿és probable que comencin a canviar les coses? En cas afirmatiu, ¿pot tenir a veure amb la idea de *literaturització* de què hem parlat més amunt? Potser sí, però no vull caure en vells errors i apuntar hipòtesis sense una mica de perspectiva. Així doncs, em toca callar. De moment tenim força textos que van en aquesta direcció: *Forasters* de Sergi Belbel (que encara que no s’esmenti, és evident que té lloc a Barcelona), *Salamandra* (el darrer text, encara inèdit, de Benet i Jornet), *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran, *Barcelona, mapa d’ombres* de Lluïsa Cunillé, *Plou a Barcelona* de Pau Miró, *16.000 pessetes* de Manuel Veiga, etc. ¿Vol dir això que som més normals? No ho sé. Serem, per exemple, com els irlandesos que localitzen

i bategen els seus espais i els seus personatges amb total impunitat, o potser també com els americans i els anglesos, però no serem de cap manera com els alemanys, que es posen les mans al cap cada cop que llegeixen una acotació d'espai massa detallada. ¿Qui té raó? Tots i ningú. No sé si serem normals —la qualitat dels nostres productes ja fa temps que ha estat reconeguda i demostrada a l'exterior—, no ho sé. El que sí que serem és desacomplexats. I llavors, que cadascú faci el que vulgui. **■**

1 «Apunts per a una valoració de la dramaturgia catalana actual», *Pausa*, núm. 17-18, octubre-desembre de 1994, i a: *Revista de Catalunya*, núm. 86, juny de 1994. En castellà a: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, volum 21, Issue 3, 1996, p. 253-270.

2 Entre d'altres, vegeu «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat», *Caplletra. Revista internacional de filologia*, núm. 22, primavera de 1997, p. 49-68; «A manera de manifest: Lluïsa Cunillé i Maeterlinck», *El Pou de Lletres*, núm. K-11/12-L, tardor de 1998 - hivern de 1999, p. 46-47; «Pocket Dictionary of Present-day Catalan Theatre: Autors», *Catalan Writing*, núm. 16, juny de 1999, p. 23-30; «El drama relatiu», *Suite*, Barcelona, Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2001, p. 17-23.

3 Vegeu, per exemple, Joan Casas: «El miratge de la nova dramaturgia catalana», *Serra d'Or*, núm. 481, gener de 2000, p. 34-37.

4 Vegeu, per exemple, Núria Santamaria: «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada», *Serra d'Or*, núm. 527, novembre de 2003, p. 56-59.

5 Vegeu, en aquest sentit, la reflexió que enceta l'article de Joan Cavallé «Els nous autors i el teixit territorial», *Transversal*, núm. 21, 2003, p. 38-40. I, en relació amb el conjunt de la literatura catalana (tret del teatre), un punyent article de Vicenç Pagès Jordà: «Literatura jove i consentida», *Presència*, del 3 al 9 de setembre de 2004, p. 27.

6 Vegeu les meves rèpliques a Jordi Coca a «Més sobre el drama relatiu: la restitució de la història» i «Més sobre el drama relatiu: en resposta a un article de Jordi Coca», *Serra d'Or*, núm. 489, setembre de 2000, p. 54-57.

7 Mireia Aragay i Sastre: *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*, Barcelona, PU, 1992, p. 26.

8 Sobre aquest tema també he escrit alguna cosa a «La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littérisation de l'expérience», dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). Études Théâtrales*, núm. 24-25, Centre d'Études Théâtrales (Université Catholique de Louvain) / Institut d'Études Théâtrales (Université Paris III), 2002, p. 134-142.

9 A propòsit d'aquesta qüestió, des d'una interessant i documentada perspectiva, vegeu Sharon G. Feldman: «Catalunya invisible: Contemporary Drama in Barcelona», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volum 6, 2002, p. 269-287.

10 Dins Carles Batlle: *Bizerta 1939, Els Marges*, núm. 69, gener de 2002, p. 45-52. En castellà a: *Maratón de monólogos* 2002, Madrid, AAT, 2002, p. 29-40.