

# La «reconquesta del real» en l'escriptura dramàtica contemporània

Carles Batlle

*[La pasión por lo Real] culmina en su opuesto aparente, en un «espectáculo» teatral, desde los juicios de Stalin hasta los actos terroristas espectaculares. De modo que, si la pasión por lo Real termina en la pura apariencia de un espectacular «efecto de lo Real», entonces, en una inversión exacta, la pasión «posmoderna» por la apariencia termina en un retorno violento a la pasión por lo Real.*

**Slavoj Žizek:**

*Bienvenidos al desierto  
de lo real* (2002: 14)

La tensió entre realitat i ficció (sensació de ficció) que tots vam experimentar davant la retransmissió de l'esfondrament de les torres bessones de Nova York defineix l'origen

simbòlic d'una nova consciència: com desvetllats sobtadament d'una letargia antiga, les dones i els homes del tercer mil·lenni vam obrir els ulls a una realitat estranya i punyent. I des d'aquell dia hem après a modificar la nostra mirada, la nostra interpretació dels fets de la vida i també el nostre art.

De fet, aquell any 2001 ja havíem entès que la comunicació, associada a les noves tecnologies, tendia —tendeix encara— a produir un flux accelerat d'imatges que barregen en la nostra consciència l'esdeveniment, la seva difusió i les seves conseqüències. Havíem presenciat les atrocitats de Bòsnia des del menjador de casa. Ens sentíem —i ens sentim encara—

afectats pel vertigen de la saturació informativa i per la impossibilitat d'agafar distància. I per això teníem —i tenim— problemes per construir el relat de la nostra història. Alguns havien vaticinat «la fi de la història», la fi d'aquella concepció judeocristiana d'un «tiempo orientado a un propósito», que diria Steiner (2008: 58). L'acceleració de la modernitat —havia explicat Baudrillard nou anys abans del desastre de Manhattan—, la «de todos los intercambios, económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera referencial de lo real y de la historia» (1993: 9).<sup>1</sup> I és que cal una

certa «lentitud», una certa «distància», una certa «liberación» perquè es produeixi aquella cristallització significativa d'esdeveniments que anomenem *història*, o també *real*. En definitiva: havíem sortit de la història i havíem entrat en la simulació.<sup>2</sup> D'altra banda, amb l'impacte del 2001 —potser abans, amb la retransmissió computeritzada de la primera guerra del Golf—, vam adquirir consciència que les imatges mediatitzades de la realitat estetitzen el real —el desrealitzen— tot deixant-nos orfes de qualsevol certesa. Ara sí: ja no hi havia perspectiva possible: «Si todo, sin excepción, ya no es más que una construcción, código, espectá-

<sup>1</sup> Baudrillard també parlava de l'esvaniment de la història per l'efecte contrari: per la disminució de la velocitat. «La historia se acaba ahí, no por falta de actores, ni por falta de violencia (la violencia siempre irá a más), ni por falta de acontecimientos (acontecimientos siempre habrá más, °gracias sean dadas a los medios de comunicación y a la información!), sino por la disminución de la velocidad, la indiferencia y el pismo. La historia ya no llega a sobrepasarse a sí misma, ni a contemplar su propia finalidad, ni a soñar su propio fin; la historia se hunde en su efecto inmediato, se agota en sus efectos especiales, implosiona en la actualidad.» (13-14)

Atacant aquestes hipòtesis, diguem-ne *postestructuralistes*, Francis Fukuyama (1992), per les mateixes dates, explica que sí, que la història ha arribat al seu final, però que això és degut al fet que l'evolució històrica —el progrés— ha conclòs el seu viatge. Segons això, a l'entrada dels anys noranta, el món, en conjunt, no hauria revelat noves maldats, sinó que hauria millorat. El comunisme i diversos sistemes autoritaris haurien fet fallida, i la democràcia liberal s'hauria mostrat com un sistema òptim sense alternativa.

<sup>2</sup> Esclar que, ben mirat, també podríem dir que se substituïa un simulacre per un altre: al capdavall, la concepció progressiva de la història no deixa de ser, també, un «inmenso modelo de simulación».

culo o simulacro, ¿desde qué posición de exterioridad podría situarse el crítico para denunciar una ilusión que se confunde con la totalidad de lo existente?» (Boltanski i Chiapello, 2002: 576). S'havia arribat a un punt en què el simulacre postmodern perdia les propietats revulsives amb què havia nascut (contra els realismes i contra les abstraccions modernes) i es transformava en el monstre espectral d'una realitat hipermediatitzada.

Avui, tota aquesta transició ha estat interpretada pels artistes com l'entronització definitiva d'un reialme de les aparences: d'una configuració del món homogènia i alienadora. La realitat és una *construcció*, sí, no en dubtem. És un trencaclosques que resulta de la combinació de les infinites imatges, perspectives i muntatges amb què ens saturen els mitjans de

comunicació (i també l'art popular, el disseny gràfic, la publicitat, la ficció audiovisual, etc.). D'aquí que aquella antiga *dissolució del real*, que en l'eufòria desconstruccionista i postmoderna s'havia festejat en el camí de l'alliberament i la ruptura, avui sigui viscuda com a trauma (vegeu, per exemple, García Canclini, 2005: 169, tot comentant el concepte apuntat per Hal Foster, 2001).<sup>3</sup>

Per lluitar contra això, bona part de l'**art contemporani impregna l'art de realitat** amb l'objectiu d'aconseguir que el real es reintrodueixi en aquesta *construcció* i la inhabiliti. I no parlo de realisme. El realisme procura aconseguir una «coherència entre lo real y su representación» amb l'objectiu de demostrar que la realitat objectiva és «el único criterio de verdad aceptable» (Sánchez: 21). La

<sup>3</sup> El resum que en fa José A. Sánchez és aclaridor: «Si el fracaso previsible del sesenta y ocho fue el detonante para el inicio de la época del desencanto y la desrealización, la caída del muro de Berlín en 1989 fue el detonante para el inicio de un nuevo periodo, cuyos rasgos comenzaron a definirse algunos años después. La primera guerra de Irak y, sobre todo, la guerra de los Balcanes constituyeron la dramática constatación del cambio de paradigma geopolítico y de una nueva concepción de la realidad, que se hizo también visible en otras dimensiones de la experiencia, y que se vio confirmado por los brutales atentados del 11 de septiembre en Nueva York y el 11 de marzo en Madrid. Cuando nuevamente se descubrió que ni la calma ideológica, ni los avances tecnológicos ni la bonanza financiera la garantizaban, el reencuentro con la realidad volvió a aparecer como un proyecto urgente.» (Sánchez, 2007: 14)

«reconquesta del real» a l'escena, en canvi, tendeix a esquivar la il·lusió: el real és aquí, ara, confrontat als espectadors (de vegades, esdevinguts actors). I cal evitar, de totes totes, que aquest real es dissolgui rere el constructe de la realitat que la representació imposa.

En línies generals, doncs, es podria dir que al teatre contemporani el real tendeix a *presentar-se* i no a *representar-se*. Però dic «tendeix», perquè sovint el real ve donat per la presència de «documents» a l'interior d'estructures a mig camí entre la narració i la representació. Sobretot en l'àmbit de l'escriptura teatral: quan parlem de la irrupció del real, observem que l'oposició bàsica entre presentació i representació (oposició determinant en la composició rapsòdica del drama contemporani) es difumina tot sovint en una dialèctica més complexa entre document, vivència i ficcionalització.

Resumim: el teatre contemporani mostra interès a alliberar, encara que sigui per un breu espai de temps, la realitat del seu engranatge constructiu i/o dels seus vincles amb la vir-

tualitat. La recuperació del real lluita contra la «fàbrica d'imatges» i el pastitx historicista, i renuncia també a la representació convencional de la realitat, o, en un altre sentit, a la seva espectacularització. A canvi, proposa una experiència artística que hauria de retornar l'espectador a una consciència *autèntica* del món. Comporta la reivindicació del present, de l'ara, de la immediatesa, de l'exposició impúdica de l'íntim, i també la reintroducció d'allò que és extraestètic en les obres. Defuig l'abstracció, estableix ponts amb el món i els seus *contextos* socials i històrics, i ens apropa a tot allò que és quotidià.

\* \* \*

Arran d'això, aventuro en les pàgines que segueixen una classificació dels fronts oberts d'aquesta «reconquesta», però centrant-me en l'àmbit de l'escriptura dramàtica.

Sovint, la «reconquesta del real» al teatre d'avui ha estat relacionada exclusivament amb la performativitat. Llavors el real és *cos*, és presència, és esborrament entre els límits del subjecte i l'objecte, és encarar-se física-

ment amb allò que és irrepresentable (la violència, la mort...). Pot incidir el real en el drama contemporani? I si la resposta és afirmativa, de quina manera?

\* \* \*

Només un apunt pel que fa a l'escena: si bé durant els últims lustres s'ha optat sovint per produir una teatralitat que desdibuixava les fronteres entre *realitat* i *ficció* (sobretot a un nivell intradiegètic), també s'ha instaurat una línia creativa que busca de restablir la distinció nítida entre tots dos pols. Aquesta tendència ha coincidit amb el qüestionament postdramàtic de la representació (segons la definició de Lehmann, *presentar* esdeveniments escènics, amb un ús poc jerarquitzat dels sistemes de signes que intervenen en l'escenificació, més que no pas *representar* històries fixades prèviament en un text dramàtic). Així, l'experimentació amb el cos, l'exposició real del *performer* (tant des del punt de vista físic —extern— com íntim), la dissolució dels límits entre ell i el personatge, la irrupció de la violència i de la sexualitat explícites o la mostració

d'allò que és abjecte (l'escatologia) busquen de produir un xoc en els espectadors, alhora que augmenten la sensació d'experiència present. No m'hi estendré. En el nostre context (o a prop d'ell), podríem parlar de les propostes d'Angélica Liddell, Rodrigo García o Roger Bernat, o ja una mica més enllà, de Jan Fabre o de la gent de Rimini Protokoll, només per posar-ne uns quants exemples.

## **PRESENCIA DEL REAL AL DRAMA CONTEMPORANI**

a) **Catàstrofe:** el drama o el teatre de la «catàstrofe» (Barker, 1989) és un concepte força present en el debat sobre l'escriptura dramàtica contemporània. Lluny del seu sentit aristotèlic, la idea apareix sobretot quan es parla de la possibilitat o no d'una «tragèdia contemporània». Llavors la catàstrofe és assumida com **alguna cosa incontrolable que sorgeix del real** i que condiciona l'existència dels personatges més enllà de les antigues determinacions del destí. Però no ens referim només a esdeveniments. Del

«teatre de la catàstrofe» se'n deriva una filosofia i una dramaturgia: tot trencant amb el vell sistema d'oposicions duals en què se sustenta la imatge convencional del món,<sup>4</sup> es reclama un drama sense missatges, consignes, prejudicis ni certeses (i, tanmateix, es busca una escriptura altament ideològica). No cal dir que aquests principis, per a Barker, tenen implicacions d'ordre compostiu (afecten el contingut, la forma i la seva relació dialèctica).

En un sentit similar, Rafael Spregelburd defensa un funcionament caòtic de la realitat en la seva escriptura (parla explícitament de la «teoria del caos»). Reclama «indagar en la naturaleza compleja de lo real» (2006: 24), qüestionar la naturalesa del temps i buscar un nou realisme que, tot assumint els experiments històrics del desmantellament de la

il·lusió (l'atzar dadaista, el subconscient surrealista, l'absurd...), proposi una representació més orgànica del món: «intentos de captura de algo de lo real deshaciéndonos del viejo velo de lo real como construcción moral de la burguesía» (27).

De tot això, si no se'n diu el contrari, se'n desprèn encara un teatre mimètic. I amb tot, un teatre que violenta la realitat convencional tot conciliant de manera complexa l'ordre i el caos, que prescindeix de «la copia reduccionista de los supuestos artifices de la vida» (30). Així, per exemple, el trencament de la vella causalitat a favor de la irrupció d'elements incontrolats, atzarosos, és relacionada amb el funcionament propi del real (que deixa de ser percebut com a història i, per tant, no reclama una acció centrada i completa ni una *necessitat* dels esdeveniments). Dit en altres pa-

<sup>4</sup> «L'abolition des distinctions routinières entre les bonnes et les mauvaises actions, l'intuition que le bien et le mal coexistent dans la même psyché, que liberté et bonté puissent ne pas être compatibles, que la pitié est à la fois un poison et un stimulant érotique, que le rire puisse être aussi souvent oppressif qu'il est rarement libérateur, tout cela forme le territoire d'une nouvelle pratique théâtrale, qui fournit au public la possibilité d'une réévaluation personnelle à la lumière de l'action dramatique. La conséquence de cela est une forme moderne de tragédie que j'appellerais le Catastrophisme.» (2006 [1989]: 69).

raules: els efectes d'arbitrarietat<sup>5</sup> en la ficció són valorats com a manifestació dramàtica del real.

Per exemple, Anja Hilling, a la seva reconeguda *Animal, negre, tristesa* (2007), provoca una calamitat fictícia —un incendi— que altera de manera inesperada el flux causal de la història i de les relacions entre els personatges. Al mateix temps, però, el desastre capgira les estructures compositives: es transita d'una aproximació realista a una construcció clarament rapsòdica. La catàstrofe modifica la inèrcia de la realitat, però també la inèrcia compositiva del drama, tot instaurant una nova i estimulants dialèctica entre forma i contingut.

En sintonia amb el concepte de *catàstrofe*, d'altra banda, hi ha hagut textos els darrers anys que han treballat amb imatges i metàfores crues de violència i combat.<sup>6</sup> Els seus autors han volgut subratllar, d'aquesta manera, que l'evolució del món ha penetrat en una època obscura, que ja no hi ha paràmetres ideològics clars, que ja no és vàlida la idea d'emancipació espiritual de la humanitat ni la creença que la ciència i la tecnologia avancen en profit del món, que ja no progressem cap al benestar global i cap a la fi de les desigualtats i les guerres. I és per això que han produït textos *calamitosos*, obres farcides d'actes de violència gratuïta, d'excessos, de provocació i d'abjecció. Com

<sup>5</sup> Zizek glossa la teoria segons la qual esdeveniments crucials de l'era moderna són valorats com a desenvolupaments dependents d'atzars impredecibles i fins i tot improbables. El resultat és la percepció d'una realitat entesa com un dels resultats possibles d'una situació *oberta*: «esta idea que los otros resultados posibles no quedan simplemente cancelados sino que siguen rondando la realidad “verdadera” como espectros de lo que podría haber ocurrido y dan a nuestra realidad un aire de extrema contingencia y fragilidad, choca implícitamente con las formas narrativas “lineales” que dominan tanto en el cine como en la literatura». (Zizek, 2006: 102)

<sup>6</sup> El fenomen també és relacionable amb la idea de *calamitat* argumentada per Pavis (2006) per definir el context comú de l'obra de Catellucci, de Fabre o de Vandekeybus al Festival d'Avinyó del 2005: la presència d'«un mal endémico, una situación sin salida, un desastre social o religioso que se eterniza y contra el cual no hay defensa». Tot plegat ho relaciona amb la mort de les ideologies, la fi de la història, el relativisme postmodern, l'absència d'anàlisis polítiques capaces de produir acció i la destrucció del pensament crític. (16)

diria irònicament el crític de *The Telegraph*, accions com ara «anal rape, eyeball gouging, on-stage defecation, drug-addicted rent-boys, cannibalism and torture became stock ingredients in the dramatic stew. If a character wasn't bugged on stage, or wounded with burning cigars, you half expected some of the theatre's clientele to ask for their money back. As in the visual arts, sensation had suddenly become the new name of the game» (Charles Spencer, 21/10/2011).

No és estrany que Sarah Kane, la controvertida autora de *Blasted* (1995), reivindicui la tutela de Howard Barker (va assumir públicament la definició de «teatre de la catàstrofe» i va actuar en una obra seva, *Victory*); precisament, Barker parlava del seu text en aquests termes: «le fait que la beauté et la terreur se substituent à l'affirmation politique explicite, le rejet du discours attendu sur un sujet donné, créent au sein du public ces

tensions qui caractérisent la pièce Catastrophique» (77). També és significatiu que Rafael Spregelburd traduís al castellà *Ansia* i *4.48 Psicosis*,<sup>7</sup> de l'autora britànica.

*b) Recontextualització:* la «reconquesta del real» també pot ser entesa com a recuperació del *context* (o reconexió amb el *context*). Una recuperació que es produeix després d'anys d'explorar l'abstracció, el minimalisme, l'intimisme desubicat o la sostracció.

Parlo de recuperar un context o bé històric —relació amb la memòria col·lectiva— o bé social —temàtiques vinculades a l'actualitat, la localitat i la quotidianitat. En qualsevol cas, referents lligats a una geografia i a una temporalitat definides. No cal dir que aquesta tendència, per descomptat, comporta un **rearmament ideològic** clar. Superat el relativisme anterior (però lluny de certes

<sup>7</sup> KANE, Sarah. *Ansia, 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Losada, 2006.

L'obra dels autors de la generació de Kane —com Mark Ravenhill, per exemple— va ser definida, durant anys, amb etiquetes tan il·lustratives com ara aquestes: «theatre of blood and sperm» o «in-yer-face theatre».



encara), el nou drama desperta amb vocació crítica: els textos *recontextualitzats* tendeixen a explotar el compromís amb el present.

Cal aclarir que aquesta tendència no significa que la sostracció i el minimalisme renunciessin completament a la ideologia. Només cal pensar en la producció tardana de Harold Pinter, en 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, però progressista, de la sistèmica minimal de José Sanchis Sinisterra. 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 i les identitats elusives de les figures (Home, Dona, Ell, Ella, A, B...). 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 ara *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) o *Après moi, le déluge* (2007). I també podem citar *Salamandra* (2005), de Benet i Jornet, *Plou a Barcelona* (2005) de Pau Miró, o *Forasters* (2005) de Sergi Belbel, entre moltíssims altres exemples. Un apunt: encara que la majoria dels textos citats se circumscriu a una poètica il·lusionista, això no vol dir que el procés de «recontextualització» vagi sempre associat a un tipus de propostes diguem-ne *figuratives*. També incideix en projectes de factura clarament rapsòdica. El cas internacional més reconegut i paradigmàtic el proporciona *Atemptat contra la seva vida* (1997) de Martin Crimp.

**c) Document (testimoniatge directe):** el discurs polític i social dels dramaturgs de la postmodernitat va tendir a jerarquitzar l'experiència individual en detriment de l'experiència col·lectiva; semblava més important furgar i mirar de comprendre la pròpia existència, la pròpia intimitat, que no pas entendre els mecanismes de l'estructura social. Això —ja ho hem

vist— va comportar essencialització, sostracció, abstracció i tècnica minimalista. Resulta xocant, doncs, que moltes de les propostes dramàtiques contemporànies que s'interessen per la «reconquesta del real» connectin, en un cert sentit, amb aquells experiments postmoderns de dissolució de la realitat.<sup>8</sup> Vegem-ho.

Si bé actualment s'ha avançat en una línia de rearmament ideològic i de «recontextualització», res d'això no ha aconseguit anul·lar la pulsio íntima dels anys precedents (pulsio que, de fet, travessa tota l'aventura del drama modern des dels seus inicis, ara fa més de cent anys, fins avui dia): en l'escritura contemporània, intimitat i «recontextualització» arriben de braçet. El mecanisme és clar: **la introspecció es vincula al document, i la intimitat s'exposa.**

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

Entre les accepcions de Piemme, trobem la possibilitat d'un teatre *representacional* basat en esdeveniments

<sup>8</sup> Sánchez, per exemple, destaca el lligam entre l'etapa actual i la precedent tot comentant la incorporació, als anys vuitanta, «de fragmentos crudos de lo real, en forma de documentos, rupturas o provocaciones». Vist des d'avui, doncs, el mecanisme no és inèdit, però potser sí que ho són els objectius. Aquells documents només servien «para apoyar composiciones y narraciones de intencionalidad no realista». (11) La idea de *reconquista del real* s'hi difuminava. Per tant, hauríem d'evitar la identificació fàcil entre el «teatre de testimoniatge» contemporani —que tot seguit comentaré— i el «teatre document» dels setanta (més èpic, més didàctic, en la línia, per entendre'ns, que va d'Erwin Piscator fins a Peter Weiss).

històrics (particulars o col·lectius) amb presència de citacions documentals. Tanmateix, Piemme atorga un lloc preeminent a la possibilitat que el *performer* —també l'autor— tingui un vincle directe amb l'experiència narrada/representada. L'extrem d'aquesta via fóra un teatre *presentacional* en què el fet escènic no té un referent exterior, passat, sinó que és *el fet en si*, és a dir, que s'esdevé ara i aquí davant els ulls de l'audiència. Però aquest extrem no és l'única opció ni la més freqüent (sobretot si parlem d'escriptura). Per contra, destaca una combinació entre *protagonisme* (implicació directa) i representació.

*Live theatre, nou teatre document, théâtre du témoignage...* Les etiquetes són diverses per parlar d'un fenomen recurrent. Les experiències biogràfiques reals puguen als escenaris. I l'íntim —real també— és exposat; la majoria de les vegades, ficcionalitzat (o, com a mínim, organitzat compositivament) i escenificat. Quan el testimoniatge té un abast col·lectiu, el valor global, gairebé sempre, també està vinculat a la confrontació amb l'experiència particular, íntima, dels individus.

Abunden, doncs, els espectacles en què els intèrprets són els mateixos protagonistes dels fets; actors de si mateixos. Quan algú testimonia sobre alguna cosa que ell mateix ha viscut, es converteix en emissor i receptor de la mateixa experiència (transformada pel relat). I s'esforça —la idea és de Jean-Pierre Sarrazac (2011)— per donar la paraula a un altre que és i no és ell mateix (o en ell mateix): «Il n'est pas seulement celui ou celle à qui il est arrivé quelque chose dans le réel —afegeix Jean-Marie Piemme—; le racontant sur scène, il devient l'acteur de son récit. Extrait de la chaine des événements quotidiens, promu sur scène, son corps s'inscrit dans une nouvelle chaine signifiante, dans un dispositif regardant/regardé qui en font un homme en représentation pour le regard et l'écoute de quelqu'un» (2011b: 89).

Piemme parla d'una inevitable —més o menys intensa i elaborada— ficcionalització del real. Aquesta ficcionalització no anul·la el contingut documental ni l'omple d'irrealitat. Tot al contrari: «C'est la fictionalisation de réel qui souvent disparaît dans le

témoignage.» La representació d'un «fait divers» (Barthes, 1983 [1964]: 225-236),<sup>9</sup> duta a terme pels seus mateixos protagonistes, provoca en l'audiència una sensació de *veritat*. El públic se sent testimoni d'un esdeveniment real «tout cru». Com si el real s'expressés sense mediació. En aquesta línia, cal destacar, per exemple, l'impactant relat de Yolande Mukagasana a *Rwanda 94*,<sup>10</sup> de Groupov, en què la protagonista contava, sessió rere sessió, la mort cruenta de la seva família durant l'holocaust tutsi: el públic s'acarava a un fet autèntic, a un personatge autèntic, i alhora a la seva construcció. L'esdeveniment no s'*evocava* sinó que s'*actualitzava* en una nova experiència performàtica que connectava el *jo íntim* amb l'*altre*. En la mateixa línia, també

es poden destacar els espectacles de Yuyachkani al Perú, o de Rimini Protokoll a Alemanya.

Aquesta mena de testimoniatge suposa uns estadis progressius d'observació (vivència) i narració. En termes propers a la narratologia (per la part de l'estudi de la «veu» i el «punt de vista»), entenem que la figura viu uns fets com a *jo experimentant* en el passat però que, en l'acte de narrar-los, transmet l'experiència com a *jo experimentat* en el present. Lògicament, 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

<sup>9</sup> Barthes defineix el *fait divers* com un esdeveniment d'essència «negativa, sólo empieza a existir allí donde el mundo deja de ser nombrado», són casos «constituidos por alteraciones de la causalidad», «como si el espectáculo empezase allí donde la causalidad, sin dejar de ser afirmada, contiene ya un germen de degradación». És «lo inexplicable contemporáneo». En aquest sentit, el concepte de *fait divers* lliga el testimoniatge a la catàstrofe.

<sup>10</sup> «Quand dans *Rwanda 94* Yolande Mukagasana raconte en cinquante minutes son histoire réelle de plusieurs semaines, elle sélectionne nécessairement, résume, accole, et ne dit pas seulement ce qui lui est arrivé mais témoigne aussi, ce faisant, d'une certaine idée d'elle même et de sa fonction symbolique.» (Delcuvelerie, 2001: 139-140) L'obra, que supera la part d'aquests cinquanta minuts amb altres configuracions dramaturgiques, va ser escrita per Marie-France Collard, Jacques Dalcuvelerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme i Mathias Simons, dirigida pel segon i estrenada al Festival d'Avinyó l'any 1999.

relat i la seva construcció: el testimoni estableix sempre el seu testimoniatge tot reestructurant la seva memòria. En aquesta dualitat, la figura —manllevo el mot a José Sanchis— necessàriament «s'escindeix».<sup>11</sup>

**d) Document (testimoniatge indirecte):** cal recordar que el protagonisme directe —de l'autor o l'interpret— no és un requisit ineludible per considerar algunes propostes dramàtiques com a «dramatúrgia del testimoniatge». 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, interroga-

toris, escrits memorialístics, informes de la policia, actes de reunions, imatges i documents gràfics i audiovisuals, etc. Esclar que, cenyint-nos encara a la classificació de Piemme, també pot existir una dramatúrgia del document de caràcter plenament il·lusionista, sense *objectes* documentals estrictes. En aquest sentit, parlem de textos que parteixen d'una anècdota real i la reelaboren en una intriga parcialment inventada, servida com a representació. Fóra el cas de *20 de novembre* (2007), que Lars Norén va escriure a partir dels testimoniatsges a Internet d'un jove que va disparar contra un grup d'estudiants abans de suïcidar-se, o, una mica més reculada en el temps, *Cendres de còdols* (1992) de Daniel Danis. Més a prop de casa, ens valen els exemples de

<sup>11</sup> En un altre punt de la cadena que va des de la representació pura —il·lusionista— d'un *fait divers* a la presentació (ocurrència) real del fet en escena, tenim també les dramatúrgies biogràfiques. Però no en el mateix sentit que acabem d'exposar. En aquest cas, la identificació personatge/interpret és bescanviada per l'ambigüitat identitària entre autor i personatge. Així, la sensació de veritat, per posar un parell d'exemples, que experimenta el receptor davant *4.48 Psicosis* de Sarah Kane (1999) o d'un text anterior, com ara *Història d'amor (darrers capítols)* de Jean-Luc Lagarce (1983), es produeix davant del dubte de saber si els personatges («les figures», que dirien Sermont i Ryngaert) *són o no són* els mateixos autors. També podem parlar, a Catalunya, de textos recents de Victòria Szpunberg, com ara *El meu avi no va anar a Cuba* o *La marca preferida de les germanes Clausman*. En gairebé tots els casos adduïts, els textos es produeixen com una construcció a la recerca d'una història i també a la recerca d'una identitat. El subjecte que mena aquesta recerca és un individu escindit que traspasa el nivell intern (ficcional) de l'obra i s'instal·la en el nivell extern (extradiagètic).

*Hamelin* (2005) de Juan Mayorga (tot i els aspectes èpics de la peça), basat en un conegut cas de pederàstia al barri del Raval de Barcelona, o els textos de dues joves dramaturgues catalanes, *Plastilina* (2009) de Marta Buchaca (inspirada en la mort, per incineració, d'una captaire) i *Submergir-se en l'aigua* (2007) d'Helena Tornero (basada en la mort d'un immigrant en una piscina pública).

Vol dir això que la dramaturgia contemporània del testimoniatge s'ha independitzat de la ficció (tret de les parts inventades en els darrers exemples)? La discussió fóra llarga: què hem de fer amb els textos que inventen històries a partir del teló de fons d'uns fets històrics reals? Són o no són «dramaturgia del testimoniatge»? Ho és *Rock'n'Roll* (2006) de Tom Stoppard? Ho és la *Trilogia de Belgrad* (1997) de Biljana Srbljanović? (Permeteu-me que, de moment, deixi anotades les preguntes i que les respongui en un altre paper que tinc entre mans.) Ara com ara, la pregunta que ens interessa és la següent: pot existir una «dramaturgia del testimoniatge» sobre fets no reals?

Un cop produïda la 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 dramaturgia que s'atreveixi a explicar «comme du vrai» (Piemme) allò que mai no s'ha esdevingut. La reflexió és interessant. Al capdavall, ¿pot ser que, en determinats casos, la sensació de real pugui venir donada per l'ús —per la repetició— de formes dramàtiques associades a l'exposició del «fait divers» tot i estar alliberades del «fait divers»?

Un estudi recent sobre dramaturgia contemporània al Quebec usa el terme «dramaturgia del testimoniatge» per parlar d'obres seduïdes per la «confession, aveu, récit de vie, déposition» (Jubenville, 2004: 52). Curiosament, no es reclama que aquests relats hagin de ser necessàriament verídics. La idea és suggeridora: l'ús de les estructures citades genera una «dramaturgia del testimoniatge» que no necessàriament ens connecta amb el real (només és important que ho sembli). Els casos citats, en aquesta direcció, són *Dragonfly of Chicoutimi* (1995) de Larry Tremblay i, sobretot, la reconeguda peça —escri-

ta ja fa més de vint anys— de Normand Chauréte *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs* (1986). Cap dels dos textos no es basa en esdeveniments reals. El fet que siguin considerats com a obres de «testimoniatge» respon, abans que res, a una determinada articulació formal. En el text de Chauréte, 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 verídics. Repetim-ho: el testimoniatge no té a veure amb l'*autenticitat* del contingut, sinó més aviat amb una determinada configuració formal dels materials dramàtics.

Ara bé, cal reconèixer que no és l'opció més freqüent quan parlem de «dramatúrgia del testimoniatge». En l'exemple precedent, l'acte de reconstrucció dels fets (la comissió d'investigació) i els suposats materials documentals (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, la «dramatúrgia del testimoniatge» tendeix sovint a articular la textualitat de la peça (i no necessàriament la falla que conté) en una *estructura formal de recerca* tot usant tècniques de *collage* i de *montatge*. En altres mots: l'obra són els «fragments» i no pas els «fragments» un objecte de la història. Són documents autèntics que s'escapen del nivell ficcional per accedir al primer nivell de la construcció dramatúrgica. És el cas, per exemple, de l'«oratori» amb què Michel Vinaver construeix *11 de setembre de 2001* (2001) a partir de fragments documentals reals (converses telefòniques, discursos, premsa, etc.). Tal com diria Piscator, referint-se a la seva idea de «teatre document», es tractaria de «découper le monde pour en réorganiser les fragments sur scène» (Kuntz, 2011: 64).

\*\*\*

Per acabar aquesta breu taxonomia, em permeto d'aventurar un parell de possibilitats més que probablement estan agafades pels pèls (no les he investigades/considerades a fons). Tanmateix, les deixo apuntades:

e) **Recuperació del *figuratiu* (canvi de paradigma formal):** d'una banda, les troballes textuais del postdramatisme (o, si ho preferiu, la «rapòdia» o el «drama relatiu», o com més us estimeu de designar el drama contemporani de les dues darreres dècades) semblen indagar noves estratègies narratives destinades, entre altres objectius, a introduir efectes del real en l'escena: la fragmentació, la barreja de materials heterogenis (retalls de premsa, correspondència, discursos, receptes...), la presència d'un subjecte èpic i de diversos nivells narratius, l'anul·lació del concepte convencional d'història, el sabotatge de les trames arquetípiques que l'han vehiculada tradicionalment, etc. D'altra banda, però, també és observable que bona part de l'autoria actual tendeix a recuperar allò que en arts plàstiques en diríem el *figuratiu*. O dit perquè s'entengui, tendeix 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 aquelles troballes del drama contemporani que, un cop su-

perat l'estadi de l'experimentació, aporten una rendibilitat receptiva (emotiva) contrastada (aspectes, per exemple, vinculats a la mencionada fragmentació o 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 drama contemporani. Ho podem observar en l'obra de joves dramaturgs de casa nostra com ara Pere Riera, Cristina Clemente o Guillem Clua, entre altres. Deixem-ho aquí.

f) **Procés creatiu:** encara una altra accepció, potser més excessiva encara; considerar com a «reconquesta del real» aquella mena de processos compositius, tan freqüents en l'actualitat, en què l'escriptura dramàtica es vincula a la realitat del treball sobre l'escena, és a dir, que neix i creix en la dinàmica d'assajos i improvisacions, i es vincula a una certa participació col·lectiva en la creació (la jerarquia de l'autor es manté habitualment com a persona que proposa, selecciona, ordena i reescriu finalment els materi-



als aportats) i sobretot a l'experiència real dels *performers*. L'arbitrarietat de la invenció es dilueix en la *realitat* de la implicació personal dels actors, que aporten vivències i reaccions personals en brut com a material de base per a la *construcció* definitiva.

\* \* \*

I una última reflexió ja fora de llista: l'experiència actual de l'escena reconectada amb el real té a veure amb una recerca de la intimitat que, com hem vist, s'estén a la dramaturgia escrita. L'individu contemporani, conscient que un *jo* positiu identificable i verificable no existeix, es dissol en un magma de construcció/reconstrucció permanent. La mirada dels altres el multiplica i el disgrega i el converteix en un constructe discursiu polifònic. Sembla, però, que un espai performatiu de relació amb l'altre (desacomplexat, immediat, ineludible), en tant que *lloc real*, pot ser un espai adequat perquè el jo escindit, difuminat, multiplicat, tingui una oportunitat d'existir.

I és que també es pot 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, també és complicitat. Allò que interessa no són tant els fets (que també), sinó la *memòria afectiva* amb què l'individu els viu. I així, quan els supòsits des dels quals aquest individu *es relata* són compartits, llavors la intimitat exposada duplica el seu valor (d'aquí, per exemple, la consistència de les amistats de joventut, els *íntims*: amb ells hem compartit les experiències més dispars, mes exòtiques, més extremes de la nostra existència). En aquest sentit, l'escena contemporània tendeix a proposar situacions d'intimitat compartida amb el públic. La vivència es produeix o s'actualitza en el present, i l'audiència se'n fa copartípic; llavors l'accent es desplaça subtilment de la intimitat dels fets evocats pel relat (o viscuts en directe) a la complicitat de les emocions compartides (derivades d'una experiència performativa en el present).

**Carles Batlle**  
*és dramaturg, professor de la UAB  
i l'Institut del Teatre de Barcelona  
i membre del GRAE (Grup de Recerca  
d'Arts Escèniques).*

**BIBLIOGRAFIA**

- BARKER, Howard. *Arguments pour un théâtre* [1989]. Besançon: Les solitaires intempestifs, 2006.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983 [1964].
- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama, 1993 [1992].
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO, Éve. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- CASARES, Toni. «L'acció té lloc a Barcelona». *Pausa* [Barcelona], núm. 20 (gener de 2005), p. 36-38.
- DELCUVELLERIE, Jacques. «Réal, fiction, hallucination: le combat avec l'ange». *Usages du «document»*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales* [Louvain-la-Neuve], núm. 50 (2011), p. 135-145.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001 [1996].
- FUKUYAMA, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. «Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones». A: MARCHÁN, Simón (ed.). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006, p. 151-172.
- JUBINVILLE, Yves. «La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages (Danis, Charette, Tremblay)». A: HEBERT, Chantal; PERELLI-CONTOS, Irène (ed.). *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.
- KUNTZ, Hélène. «Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais». *Usages du «document»*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales* [Louvain-la-Neuve], núm. 50 (2011), p. 62-70.
- PAVIS, Patrice. «¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005». *A las puertas del drama* [Madrid], núm. 26 (primavera de 2006), p. 4-18.
- PIEMME, Jean-Marie. «Préface». *Usages du «document»*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales* [Louvain-la-Neuve], núm. 50 (2011), p. 9 (2011a). — «Fiction toujours», p. 88-96 (2011b).
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. «Le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre». Text de partida per al col·loqui del mateix nom. París-Louvain-la-Neuve, març-maig de 2011 [en premsa].
- SPREGELBURD, Rafael. «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes». *Pausa* [Barcelona], núm. 24 (juliol de 2006), p. 16-30.
- STEINER, George. *La idea de Europa*. Madrid: Siruela, 2005 (2008).
- ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al mundo de lo real*. Madrid: Akal, 2002. — *Lacrimae rerum*. Barcelona: Debate, 2006.