

# Escriure per a l'escena: mentiders, jugadors i cagadubtes

## Breu dissertació sobre la pedagogia de la dramaturgia

Ricard Gázquez

Quan des de l'Obrador ens plantegen parlar de l'experiència com a docents en dramaturgia o d'altres cursos en relació amb la pràctica escènica i, per extensió, ens conviden a pensar quina és la nostra visió particular sobre la pedagogia teatral en general, el primer que em ve al cap és el concepte d'*aporia*. Per no embarcar-me en disquisicions massa feixugues i poder explicar breument el perquè, primer de tot faré servir una definició ben bàsica, que miraré de completar se seguida. L'Enciclopèdia Catalana diu:

**APORIA** [lòg]. Mot grec que significa 'absència de camí', emprat pels filò-

sofs grecs per a designar aquells problemes que presenten una dificultat lògica insuperable.

I continua: (...) Les apories foren analitzades pels estoics, sofistes i els escèptics per a demostrar el caràcter dubitatiu del coneixement humà. La filosofia actual ha recollit aquesta significació per a assenyalar la problemàtica del pensament filosòfic; Hartman defineix la filosofia com a pensament aporètic.

M'agrada l'expressió «absència de camí» perquè penso que és el primer entrebanc que ens trobem davant del

full en blanc, davant l'escena buida imaginada on encara no passa res, i que és alhora l'últim obstacle, quan hem de prendre partit i tancar una obra. Després d'haver esbossat alguna escena, podem optar per construir un determinat univers simbòlic o un altre, posar en joc la paraula, el gest, les situacions, els conflictes, els personatges; o bé, podem complicar-nos la vida per posar-ho tot en dubte, fins i tot el llenguatge i les convencions mateixes. A fi de comptes, si optem per qüestionar-nos-ho tot, aquesta circumstància acaba esdevenint també parany i norma, atès que més enllà que intentem experimentar amb disciplines diverses, jugar amb la transgressió, la provocació, o bé fer irrompre sobre l'escena elements que pertanyen a allò que anomenem «real» (testimonis, no actors, històries vivencials, accions extremes...), sempre acabem sucumbint a una determinada convenció, a una sistematització, a una altra sintaxi que ens obliga a un ordre o a un desordre de l'acció, del temps o de les emocions. Al capdavall, els uns i els altres el que intentem és explicar una història, però no tenim cap certesa sobre res.

Es tracta d'aixecar un castell fonedís, de gel o de ferro roent, on el que compten són precisament les sensacions, una determinada *emocionalitat* (ja sigui sensitiva, icònica o intel·lectual) i, sobretot, plantejar preguntes, dubtes sobre la conducta i sobre el pensament humans, sobre aquest caràcter dubitatiu del coneixement de què parlaven els filòsofs antics, igual que ho continua fent altra gent de teatre més propera (moderns, postmoderns o contemporanis). Tots ells, els d'abans i els d'ara, mirem tan sols de comprendre o d'exemplificar, a través de faules, allò que en el món antic s'anomenava la *desmesura de les passions humanes*. Penso que aquest continua sent un tema clau de la literatura dramàtica universal, sigui quin sigui el nom que li donem, i a dia d'avui, rabiosament candent, si el que volem és observar que el nostre món trontolla en un desequilibri gairebé funambulesc. Voldria portar a col·lació alguns dramaturgs contemporanis que han jugat amb l'*aporia* a les seves obres com a mecanisme dramàtic, com a generador de sentit o com a declaració de principis, ja sigui de manera deliberada o intuïtiva.

En un article de ja fa una vintena d'anys, el teòric Toby Silverman Zinman parlava de l'ús de l'*aporia jueva* a l'obra de David Mamet.<sup>1</sup> Zinman definia l'*aporia* com a trop del dubte, com a manca de capacitat, fingida o volguda, per determinar quin és l'objecte o el tema de discussió en alguns passatges crucials de les obres teatrals de l'autor nord-americà. Sovint, les paraules que fan servir els personatges no esmenten clarament allò de què estan parlant. Els diàlegs estan farcits d'inferències i de sobreentesos. Es tracta d'un maridatge perfecte entre forma i contingut, per mitjà del qual es crea un joc teatral del desconcert i de la confusió. Es posen en qüestió tant les paraules dels protagonistes com la veracitat dels fets que ocorren al llarg de la funció, i en conseqüència, l'espectador es veu forçat a mantenir-se actiu, a sospitar de tot i de tot-hom, o bé a posicionar-se èticament

arran dels temes i de les situacions, és a dir, a posicionar-se arran d'un límit (ja sigui el propi o ja sigui el dels altres). Zinman aporta exemples diversos de com Mamet utilitza una tècnica típica del pensament jueu que consisteix a respondre una pregunta amb una altra pregunta. Algunes de les peces que cita són *Speed the plow*, *American buffalo*, *Lakeboat*, *Duck variations*, *Goldberg street* o *Glengarry Glennrose*. Darrere d'aquesta estratègia tornem a trobar aquesta «absència de camí», aquesta incapacitat de resoldre de manera lògica un conflicte humà amb una forta càrrega d'arrel política, sociològica o estructural, subjacent als ritmes del diàleg.

Un altre cas diferent, però que m'atreviria a dir que representa una altra variació de l'ús de l'*aporia jueva*, seria el del tan reconegut mestre i home de teatre Sir Harold Pinter.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ZINMAN, Toby Silverman. «Jewish aporia: The rythm of talking in Mamet». *Theatre Journal*, 44 (1992): 207-15.

<sup>2</sup> PINTER, Harold. «Arte, verdad y política» (Discurso del premio Nobel 2005). Publicat per <http://firgoa.usc.es/drupal/node/24005> (consultat: 25 de juny de 2012). Text cedit per Fundació Nobel 2005 al web de la USC (9/12/2005). Traducció espanyola de J. A. García Landa i Beatriz Penas Ibáñez).

En el seu discurs d'acceptació del Premi Nobel de 2005 deia així: «En el drama la verdad es perpetuamente escurridiza. Nunca se encuentra del todo, pero la buscamos de modo compulsivo. Es un empeño claramente guiado por la búsqueda en sí. Nuestra tarea es buscar. Lo que suele suceder es que damos con la verdad por casualidad, a tientas en la oscuridad, chocando con ella, o viendo una imagen fugaz o una forma que parece corresponderse con la verdad, a veces sin que ni siquiera nos demos cuenta de ello. Pero la auténtica verdad es que nunca existe tal cosa, que en arte dramático se pueda hallar una única verdad. Hay muchas. Estas verdades se desafían unas a otras, retroceden unas ante otras, se reflejan, se ignoran, se provocan, o son ciegas unas para otras. A veces nos parece que tenemos la verdad de un momento en la mano, y entonces se nos escurre de entre los dedos y se pierde.»

De nou, un escriptor que declarava obertament la impossibilitat de

discernir cap veritat unívoca ni cap certesa en l'art dramàtic, que entenia la dramaturgia també com una mena d'art aporètic, d'art del dubte, de la recerca. Però enfront d'aquest Pinter juganer i escèptic, hi havia l'activista polític compromès:

«Creo que estas afirmaciones todavía tienen sentido y todavía son aplicables a la exploración de la realidad por medio del arte. Me atengo a lo que allí afirmé en tanto que escritor, pero en tanto que ciudadano no puedo. En tanto que ciudadano tengo que preguntar: ¿qué es cierto? ¿qué es falso?»

I una darrera citació per arribar a les conclusions (o per plantejar més dubtes). En aquest cas, des d'una òptica radicalment diferent, la del coreògraf i dramaturg Jan Fabre:<sup>3</sup>

«Para mí hacer teatro no pasa sólo por las palabras. Todos los parámetros (iluminación, escenario, ves-

<sup>3</sup> IBACHE, Javier. «El cuerpo como un campo de batalla», dins *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales de Jan Fabre*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2009, pp. 11-16 (*Les cites corresponen a fragments d'entrevistes a Jan Fabre realitzades per Javier Ibaché entre 2006 i 2008*).

tuario, parlamentos, movimientos) tienen la misma importancia y valor. La esencia del teatro viene dada por el conflicto interno entre el intérprete y el material. Los problemas, las preguntas y el sufrimiento que se dan, lo revelan a sí mismo. (...) Nunca parto con la idea de provocar a la audiencia porque las cosas que busco para mí son completamente orgánicas y naturales. Es siempre el otro lado el que se siente provocado... ¿Y qué significa la palabra *provocación*? Para mí es inquietar la mente.»

«Inquietar la ment». Vet aquí on volia arribar després de fer tanta marrada. És això el que m'interessa transmetre. Des d'una òptica o una altra, els exemples que he aportat van en aquest sentit. No hi ha cap veritat en el teatre, ni en la manera de fer ni en com ensenyar a escriure. Es tracta d'un art del dubte. Al llarg de la meva experiència en el teatre, com a alumne, com a dramaturg, com a espectador, com a lector i com a guia per a joves dramaturgs, sempre he entès la pràctica i la creació escènica com un terreny relliscós, com un camí de sorres move-

disses. En els diversos tallers que he proposat a l'Obrador sempre hi he arribat amb dubtes, amb incògnites, amb interrogants sobre el fet mateix de la creació teatral: estructures, mecanismes, temes, realitats sobre les quals pensar. L'Obrador ens ofereix un espai obert per fer-ho. El que sempre intentem és buscar estímuls de treball, exercitar-nos en els codis, ja sigui des de la dramàturgia actoral o des de l'acte mateix de l'escriptura. Darrerament, m'he interessat més per una escriptura *performàtica* (amb voluntat d'acció). Sempre he considerat que, segons el moment, i en funció dels contextos o del perfil humà dels assistents, arribaríem on el mateix procés i les circumstàncies ens acabessin portant. És que potser no hi és, en totes les formes teatrals, aquesta voluntat d'acció? No hi ha cap certesa, no hi ha cap veritat. Hi ha jocs i maneres de jugar amb la mentida i amb el dubte. Hi ha normes i sistemes inventats, hi ha fórmules que canvien i es transformen. Algunes de més efectives que altres, si del que es tracta és d'arribar a una audiència àmplia amb una sensibilitat deter-