



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

*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

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 inquietes. 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 cruesa. 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* proscripida 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 certeses... 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'atreviria 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.