



**CARLES BATLLE, «Introducció» a *El drama intempestiu (Per una escriptura dramàtica contemporània)*, Barcelona, Angle editorial / Institut del Teatre-Edicions, 2020.**

Potser algun cop heu tingut l'oportunitat de visitar les coves de Lascaux, al Périgord, 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 uros), tots reproduïts al detall, alguns de grans proporcions. Els narius ben oberts, la crinera eriçada, la cua en aparent moviment i els ulls inquietos. Els 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.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> [Vegeu] la imatge a:



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

Slavoj Žizek, al seu assaig *post catastròfic* (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]:

---

[https://i.pinimg.com/originals/74/8a/35/748a35a24616a8dd355c1cc195d8595a.](https://i.pinimg.com/originals/74/8a/35/748a35a24616a8dd355c1cc195d8595a.png)

[png](https://i.pinimg.com/originals/74/8a/35/748a35a24616a8dd355c1cc195d8595a.png)

11) El cost que paga Neo, protagonista de la pel·lícula *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 Žizek 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 aflictiva, 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 a l'encegament bastit pels simulacres de la realitat espectral que ens envolta (que percebem). O bé

reclamen que hi atemptem 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 teatre<sup>2</sup> 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 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

---

<sup>2</sup> 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 la escena», però també per referir-nos a l'esfera del *drama*.

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)— passarà per 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 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). 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.»

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 postmodern, se'ns ha recordat una vegada i una altra i fins a la societat 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 dramaturgia 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 *desemascarar*, 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]: 1.095)— 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 a 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 passa per 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 incomfortables, 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 sembrar 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*.