



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

#### SUPERHEROIS I PAPALLONES

Fins a quin punt l'art pot condicionar o guiar la resposta dels individus davant la realitat? Per als artistes la qüestió és certament incòmoda. Sovint se'ls atorga un poder que no sempre reconeixen —o que no sempre desitgen—, o se'ls reclama una responsabilitat que no sempre estan disposats a gestionar.

La saviesa popular tendeix a situar l'artista per damunt de la resta dels mortals. Afirmar el tòpic que, gràcies a l'acció dels artistes, la humanitat té l'oportunitat de rectificar el rumb de la seva existència pels honorables camins del discerniment, la sensibilitat, la bellesa i la bondat. La creença és arrelada, la qual cosa no té per què significar que estigui fonamentada en una veritat contrastable. ¿De debò tenen tant de poder els *creadors* de l'art?

D'entrada, una resposta afirmativa ens obligaria a ignorar el fet que, avui per avui, la influència dels artistes està condicionada per les exigències de la cultura mediàtica (és a dir, mediatitzada per la indústria, la tecnologia i el mercat). Això és: per un univers de pantalles múltiples (que inoculen virtualitat i ubiqüitat en l'experiència, o superficialitat i vacuïtat en les relacions i les mirades), per l'espectacularització de la realitat (o per l'espectacle com a paradigma de comportament), per la postveritat impúdica i la banalització en les comunicacions, per l'avantguarda convertida en moda, per la pèrdua de referents ideològics (sobretot, arran de la caiguda del mur de Berlín), pel traç gruixut —obscè— de l'entreteniment de masses, pel consum omnívor i devastador (que provoca o bé l'acumulació o bé la crema constant de propostes i estils), pel culte impúdic a l'èxit, per l'entronització de l'aparença, per la teatralització de la vida quotidiana, etc... Tot això situa la qüestió en un marc més complex del que potser ens agradaria.

D'altra banda, no podem deixar de preguntar-nos pels mèrits que reuneixen els artistes suposadament redemptors: quines avaluacions han superat que no hagin

aprovat d'altres?, què els legitima quan proporcionen models de comprensió del món?, o quan proposen solucions?, o quan reclamen acció? Quina preparació, quin coneixement, quina capacitat de penetració tenen que no tinguin els seus conciutadans?

Malgrat els interrogants oberts als dos paràgrafs precedents, no crec que ningú vulgui negar que l'art, sobretot l'art que té a veure amb la ficció, és en l'origen de determinades *actituds* (individuals i socials). Confrontats a la ficció, activem hàbits i prejudicis, modulem valors, proposem reaccions per defecte davant l'experiència o gestionem tota mena de sentiments de pertinença. Per consegüent, és cert que els que treballen i *creen* amb la matèria artística, encara que no siguin necessàriament més savis ni més bons que la resta de mortals, encara que no els mogui l'altruisme ni la convicció que calgui millorar res, tenen el poder de canviar el món. O si més no, de modelar-lo una mica. Sigui per bé, sigui per mal.

Fixem-nos en els superherois. Hi ha moltes maneres d'accedir a les incòmodes malles i als atributs fantàstics: la

picada inesperada d'una aranya mutant, un gen que desperta després d'una llarga letargia d'anys i panys, un naixement poc comú (potser en un planeta llunyà), l'exposició sobtada a la radiació... Tant se val: en tots els casos s'obsequia un individu més o menys vulgar amb un do del tot imprevist, especial. És habitual que durant un cert període de temps l'agraciat es resisteixi a acceptar la seva nova condició. Més endavant, però, després de superar diversos conflictes i proves, arribarà a la conclusió que el regal diguem-li diví, ben mirat, li proporciona l'oportunitat de ser generós amb els seus congèneres. La idea es resumeix en la coneguda frase que Ben Parker adreça al seu nebot —Spiderman— abans de morir: «un do extraordinari comporta una gran responsabilitat». El paral·lelisme, per bé que agosarat, és temptador: es pot ser artista sense assumir alguna mena de responsabilitat? Alguna mena de compromís?

Als superherois els legitima la verificabilitat del seu do. El seu poder, més o menys ocult, és objectiu. Però, i els artistes? ¿El simple fet de posseir un *suposat* do —que m'atreviria a resumir en quatre atributs: sensibilitat, tècnica, talent i propòsit— els atorga alguna mena d'exempció,

d'impunitat, de clarividència, de representativitat? De responsabilitat? Alan Moore, en la seva obra magna sobre la decadència dels herois emmascarats, *Watchmen* (2007 [1986]), posa el dit a la nafra tot recuperant l'antiga sentència de Juvenal<sup>1</sup>: «Who watch the watchmen?». Qui vigila —qui controla— els vigilants?

Tenim, doncs, que l'obra de la persona que exerceix d'artista (condicionada per la cultura mediàtica del moment) incideix sempre en la conformació de la realitat que la rep i l'assimila. I això succeeix més enllà de la seva voluntat (se sobreentén que l'obra en qüestió ha tingut una mínima difusió). El petit o gran poder de l'artista, doncs, li confereix una certa responsabilitat. Responsabilitat que no sempre reconeix, o que no sempre accepta. Responsabilitat que li arriba sense que de fet ningú hagi pogut avalar-lo.

---

<sup>1</sup> «Quis custodiet ipsos custodes?» és una locució llatina del poeta satíric romà Juvenal (I-II d. de C.), que es va produir en un context d'especulació sobre la fidelitat matrimonial. En l'actualitat, la frase s'usa per definir el problema genèric de com es pot controlar els que controlen un determinat entorn (per exemple, al·ludint al problema de la corrupció política). Plató reprèn la dimensió moral i política de la qüestió a *La república*. També és una de les qüestions bàsiques en l'assaig «Surveiller et punir», de Foucault.

L'equació sembla difícil de resoldre. Miraré d'aprofundir-hi per mediació d'una faula. Imagineu un mestre que posa a prova els seus tres deixebles: «tot el que us he ensenyat —els diu— està concentrat en aquesta moneda, n'hi ha una per a cadascun; aneu al mercat i compreu, ompliu la casa amb tot el que pugueu obtenir». El mercat és ple a vessar de tot tipus de productes: teles, vestits, catifes, estris de cuina, sabons, perfums, eines del camp, espelmes, ungüents, aus, fruita... Els tres joves toquen i remenen, i finalment acaben triant. El primer compra palla i omple la casa fins a l'ampit de la finestra. El segon adquireix plomes i l'omple fins més amunt de la porta. El tercer torna amb les mans a les butxaques: ha gastat la moneda en una petita espelma i un llumí. Els altres riuen. No obstant això, quan encén l'espelma, és ell, només ell, qui aconsegueix omplir la casa. Omplir-la de llum.

Suposem que el mestre és l'artista. Ha transmès el seu coneixement i la seva sensibilitat sense emetre consignes. No diu als deixebles què han de comprar. En mots de Jacques Rancière, a qui hauria agradat aquesta faula a l'hora de definir l'«emancipació intel·lectual» d'una nova pedagogia, el mestre no «ensenya als seus alumnes *el seu*

saber (d'ell), sinó que els demana que s'aventurin en la selva de coses i de signes, que diguin el que han vist i el que pensen dels que han vist, que ho verifiquin i ho facin verificar». (2010 [2008]: 17). El mestre ha generat només estímuls destinats a capacitar els pupils —la societat— en la dura tasca d'interrogar, entendre i potser il·luminar el món. No cal dir que s'arrisca: només un (uns pocs), el més sensitiu i talentós, ha sabut aprofitar l'autèntic valor d'aquests estímuls i, per tant, només un podrà omplir de llum la casa (els seus vincles amb la comunitat, la seva vida personal, la seva relació amb el món). És a dir, només una minoria de ciutadans aprofitarà l'autèntic potencial de l'art per transformar la realitat. Més encara: només una minoria de la minoria recollirà el relleu —la torxa— de l'activitat artística i es convertirà en artista al seu torn.

D'aquesta faula, doncs, es poden desprendre algunes conclusions interessants: 1) L'artista té la capacitat de *transmetre* i no se n'està. 2) No és clar que el propòsit del mestre ja contingui la *solució* de l'espelma, ell també ha estat sorprès, ell també aprèn dels alumnes («tal vegada —diu Rancièrè— ells sàpiguen què cal fer, sempre i quan la performance [la lliçó, l'experiència] els arrenqui de la

seva actitud passiva i els transformi en participants actius d'un món comú»). 3) Els deixebles (els individus immersos en una societat) tenen l'oportunitat d'interpretar l'art com vulguin, i d'usar-lo per modificar la seva vida i la seva percepció de la realitat (tot i que, de vegades, deixen passar l'oportunitat, o altres vegades no se'n surten). 4) El món se suposa que és a les fosques; per defecte, el món sempre és a les fosques: «tots els temps són obscurs, per a qui n'experimenta la contemporaneïtat», diu Agamben (2008 [2003]: 12). L'artista de debò —la seva autenticitat rau en la qualitat del seu *do*: la seva sensibilitat, la seva tècnica, el seu talent i el seu propòsit— pot contribuir a alliberar-lo de les tenebres (ara l'artista és el deixeble avantatjat). 5) Si l'artista té l'oportunitat d'*il·luminar*, llavors resulta que també té la responsabilitat de fer-ho, de donar la moneda, o d'encendre la flama.

Hi pot haver un art autèntic sense compromís? Pot existir un art que, produït per la sensibilitat, la tècnica i el talent, no vingui acompanyat de la curiositat, el coratge i el propòsit?

Quan el poder del superheroi no és usat des del compromís, o quan és usat irreflexivament (o fins i tot amb



mala fe), llavors el seu valor corre el perill de pervertir-se. I llavors l'heroi ja no és un heroi. I llavors l'artista ja no és un artista. Què és? En el millor dels casos, un artesà (un bon artesà potser); en el pitjor, un delinqüent.

Per argumentar aquesta afirmació, abusaré de la vostra paciència amb una nova faula. És semblant a l'anterior (també hi ha un mestre i tres alumnes), però està protagonitzada per papallones nocturnes. Aquest cop el mestre mostra als deixebles la llum (la *selva* on s'han d'*aventurar*) i els encomana que hi vagin. Ell no sap què hi trobaran, en aquella resplendor, però sí sap que cal anar-hi, de totes totes. La primera papallona torna i descriu la meravella d'allò que ha vist, però el seu entusiasme només es contagia de manera fugaç. La segona s'acosta més i es socarrima les ales. Torna espantada però contenta d'estar viva (i que li envegin l'experiència). La tercera s'acosta més encara..., més, i més, i, arravatada per un apassionament incontenible, es deixa socarrimar les antenes, i les potes, i tot el cos. Fins que per fi la papallona es fon en la flama. Quan veu que no torna, el mestre sacseja el cap satisfet.

Des de quina posició podem arribar a judicar (mirar) el món de manera adequada (crítica)? Hauríem d'entendre que ja ha passat l'hora de comprometre'ns intel·lectualment amb les *causes del món*. ¿El món se'ns apropa fins al punt que ens crema? Tant se val. Haurà de sorgir una crítica —diu Marina Garcés (2011) tot citant Sloterdijk (2003)— que expressi aquesta cremada. Ha arribat l'hora que ens impliquem. Si no hi ha mirada des de les altures, si no hi ha arrogància, si no hi ha privilegi, si no hi ha conviccions prèvies ni consignes, potser llavors, d'alguna manera, resoldrem el problema de la legitimació.

Cal bandejar la distància arrogant del vell intel·lectual zolià o sartrià: aquell compromís que tan sols podia ser viscut —diu Garcés— «des de la distància: com la decisió d'una voluntat separada que intervé sobre el món». És a dir, bandejar la visió d'aquells mestres que encara entenen el seu rol com la supressió de la distància entre el que ells saben i el que els deixebles ignoren; la qual cosa implica irremeiablement que els alumnes s'embruteixin (se'ls «ensenya d'entrada la seva pròpia incapacitat», recorda Rancièrè). L'apòstol de la nostra faula aquesta vegada no encén la llum per il·luminar el món, sinó que es fon en la

llum. Ja no transmet amb l'art, sinó que tota la seva vida, la seva acció, esdevé artística. El compromís s'ha convertit en una implicació i en una coherència absolutes. La passió que alimenta el seu do ha estat espremuda fins a les últimes conseqüències.

Tot repudiant la distància còmoda amb què els signants d'una carta de protesta per internet criticaven un dels seus espectacles, Rodrigo García s'enfurismava: «Condemnar per internet no és una acció, la batalla s'esdevé al camp de batalla. I vosaltres voleu participar en la batalla sense desenganxar el vostre cul del sofà de casa. Sou rematadament estúpids» (citada del web de l'artista a Cornago, 2015: 36). Marina Garcés parla d'«honestedat», que en cap cas no «és la virtut d'un codi moral que un subjecte aliè al món pot aplicar-se a si mateix sense atendre a tot allò que el volta». En altres paraules: ningú no pot conviure, més enllà de la seva honestedat, amb la hipocresia i la barbàrie del món. Per això, una actitud compromesa, honesta, sempre és violenta: cal «deixar-se afectar» (això és, trencar el nostre cercle de immunitat, vèncer l'anestèsia que ens subjuga) i «entrar en escena» (que no vol dir «participar», sinó «prendre posició i

violentar» la validesa de les coordenades que ens venen donades). És el que fa la tercera papallona del nostre conte.

## ENTRAR EN ESCENA

Citava Pier Paolo Pasolini (2001 [1967-1969]: 1.095) en la introducció del llibre: «Hi ha per tot el món milions d'innocents com tu que prefereixen esborrar-se de la història 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». També deia que aquesta innocència exasperant és allò que el pensament del col·lectiu Tiqqun ha definit com a «liberalisme existencial». O expressat de manera crua: «viure com si no estiguéssim en el món» (2009). Parlava dels condemnats *indecisos* de Dante i apuntava encara uns mots d'Agamben: «Tots els temps són obscurs per a qui n'experimenta la contemporaneïtat». Potser l'única manera de ser individus autènticament contemporanis és viure, no *com si estiguéssim* al món, sinó estant-hi de debò. Confrontant-nos a la seva foscor.

Georges Didi-Huberman (2012 [2009]), tot parlant precisament de Pasolini, usa un tercer símil lumínic. Poc abans de morir, l'autor de *Teorema* va obsessionar-se amb la progressiva desaparició de les cuques de llum. Les reals, sí, però també les que metafòricament representen la inquietud i la no conformitat amb l'assimilació; la *resistència* contra la negra uniformitat de la foscor (o, a la inversa, contra la cegadora claredat dels reflectors «dels miradors i torres d'observació, dels shows polítics, dels estadis de futbol, dels platós de televisió.» (22)). En un època —neofeixista, diu Pasolini— d'eclosió de la *força obscura* del consum, calen més que mai les petites fosforescències.

«El contemporani és qui percep la foscor del seu temps com quelcom que el concerneix i que no para d'interpel·lar-lo» (Agamben, 2008 [2003]: 13). La llum de les cuques és incòmoda, irreverent, intempestiva. Violenta potser. «El contemporani és l'intempestiu» —assegura el filòsof. El «desfasament» és indissociable d'una actitud contemporània.

Tornem-hi, doncs: podem usar el mot «compromès» com a sinònim de «contemporani» («el compromís com a condició del creador», que diria Garcés)? El compromís sempre és

*intempestiu*? Hi pot haver un art autèntic sense compromís? Hi pot haver un art autèntic que no sigui contemporani?

Resulta curiós —ho deia també en la introducció de l'assaig— que Didi-Huberman glossi 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» (51). És contemporani qui accepta el propi temps, però alhora és capaç de distanciar-se'n. Però ja no es tracta d'agafar una distància superior, protegida i externa, sinó més aviat d'assumir una distància humil, exposada i interna que sorgeixi del qüestionament constant. «Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions» (Agamben, 2008 [2003]: 8).

Desfesar (o desfesar-se) implica tenacitat. Perseverança. Hi ha molts esculls a vèncer. Un art intempestiu, al mateix temps que provoca incomoditat als seus destinataris, també ha de resultar inconfortable per al seu creador. No n'hi ha prou a *desviar-se* puntualment i a recuperar d'immediat el

rumb establert per la norma. Una actitud autènticament *contemporània* presuposa l'«honestedat» de la constància i la coherència. O s'és intempestiu o no s'és intempestiu: «Qui s'avança a la seva època i ja en té prou —diu Ludwig Wittgenstein en un dels seus coneguts aforismes (2013 [1977]: 44) — serà atrapat per ella alguna vegada».

En la seva reconeguda obra *Tebas Land* (2013), el dramaturg uruguaià Sergio Blanco fa dir a un dels seus personatges: «L'artista contemporani és... És un artista que està viu i que es dedica a crear formes noves. Formes que abans no existien. ¿Ho entens? És algú que al mateix temps que crea alguna cosa, s'està arriscant». Els que coincideixen massa amb l'època no ho són, de contemporanis; la proximitat acrítica no els deixa copsar l'autèntica pulsio del seu present, no poden fixar-hi la mirada.

## DIMENSIONS DEL CONTEMPORANI

És evident que l'accepció més estesa del terme «contemporani» se sustenta avui en l'etimologia i fa referència a la idea de cohabitar, de compartir, un mateix

temps. Una persona és contemporània de qualsevol altra si totes dues viuen en la mateixa època. Ibsen era contemporani d'Strindberg (tot i no tenir la mateixa edat) i Benjamin ho era de Hitler, per desgràcia del primer i de tants d'altres. Tota la gent que habita la Terra en l'actualitat és contemporània nostra. I vet aquí com, per una curiosa associació semàntica —contemporani pot significar viure al present—, *contemporani* esdevé sinònim d'*actual*.

És probable que la major part dels lectors d'aquestes línies no considerin contemporanis bona part dels objectes (artístics o no), projectes, estils o idees de la nostra època. L'actualitat, de vegades, resulta tremendament anacrònica, antiga. O en altres mots: poc *moderna*, la qual cosa és xocant si tenim en compte que els diccionaris defineixen com a «modern» tot allò que és «del temps present»... Tot té una explicació. Una accepció apòcrifa del terme ha fet fortuna: i així resulta que modern, a més d'actual, també significa trencador, innovador, poc convencional, en la mesura que normalment són els individus contemporanis —això és, actuals o moderns— aquells que tenen la potestat de trencar amb el passat, d'innovar o de prescindir



de la convenció establerta. D'aquí, se'n deriva la identificació comuna entre contemporani i modern.

Tot el que és actual és contemporani?, tot el que és contemporani és actual? Ja n'hem parlat: quan l'actualitat perd el seu vernís de dissidència, el contemporani s'envola cap al futur. I així, ser contemporani pot voler dir, per comptes de *viure un mateix temps, viure més enllà del propi temps*.

Un creador de moda fa una desfilada; els convidats es posen d'acord a dir que la col·lecció és original, bellíssima; entre canapè i canapè, però, somriuen d'amagat i remuguen: «és irremeiablement excèntrica». Pel que sembla, el creador ha comès el pecat de distanciar-se del seu segle, l'ha avançat o, en altres mots, no s'ha sotmès a les seves pretensions. Al cap d'un cert temps, inexorablement, es produeixen canvis: el segle l'encalça i el digereix. Els vestits arriben al carrer: és la Moda (amb majúscula). L'artista, sorprès, es passeja, observa els aparadors i reconeix aquesta Moda com alguna cosa propera, que li pertany, i alhora estranya, distant. «Ja sé què passa —pensa—, arriba amb retard»: ja no és *contemporània*, com ho era al moment de la seva

concepció, ara simplement és *actual*. Potser el contemporani —com diu Agamben, que també parla de Moda (15-18)— sigui en aquest llindar inabastable entre el «no encara» i el «ja no».

Per poder ser *intempestiu*, cal que l'individu que produeix allò que és contemporani (l'individu contemporani) compti amb una predisposició especial? Des de finals del segle XIX i al llarg de bona part del segle XX, els abanderats de l'avantguarda van considerar l'artista modern com un ésser hipersensible (capaç de desxifrar —uso mots de Baudelaire— les «confuses paraules» amb què s'expressa el món, capaç de copsar la «correspondència» entre el llenguatge primigeni i misteriós de la natura i l'ànima dels homes). Així ho reclamarien, per exemple, els poetes simbolistes, o els dramaturgs expressionistes, enderiats a conformar un «home nou», clarivident, capaç d'accedir a la veritat després d'una experiència dolorosa, traumàtica i reveladora; una experiència que el confrontés amb l'essència i l'ordre primigeni de les coses. Per accedir al contemporani calia destruir les *connexions* —uso el mot en la seva dimensió avantguardista— que ordenen els nostres

actes, els nostres hàbits, les nostres idees i el nostre llenguatge. Sembla, doncs, que la contemporaneïtat reclama una actitud valenta. O si més no, literalment, excèntrica.

Els homes i les dones d'avui, quan aconseguen percebre la realitat de manera intensa i alhora distanciada, quan poden observar-la com si la veiessin per primer cop, quan se'n *desfasen* dolorosament, quan la interroguen incansablement, llavors són capaços de respondre (de pensar, d'actuar, de produir artísticament) de manera contemporània. L'individu contemporani és un individu que posa tot el que l'envolta en qüestió. *El dubte i la incertesa són categories del contemporani.*

Des d'aquesta perspectiva, la intempestivitat del contemporani s'erigeix en una ètica i una estètica de la contradicció i del contrast. Pirandello (2013 [1907]) argumentava que l'«observació del contrari», la percepció d'una «contradicció fonamental», podia atorgar a l'home modern una consciència inquietant i diferenciadora. Ell l'anomenava «sentiment del contrari». Si ens conformem amb l'observació simple del contrari —deia Pirandello—, obtenim un efecte de comicitat. No obstant això, l'individu

que va més enllà i accedeix al *sentiment del contrari* descarta el riure i assumeix una actitud d'ironia melancòlica (no exempta de reflexió). Heus ací la coneguda definició pirandelliana d'*humorisme*.

No sembla forassenyat relacionar *sentiment del contrari* i *sentiment contemporani*. Potser, gràcies a aquest *sentiment del contrari*, els homes i les dones autènticament moderns —especialment els artistes— estiguin condemnats a reconeixements dolorosos —de vegades ridículs—, a somriures sense rialla i a una expressivitat tensa, sovint patètica. Edgar Allan Poe, i més tard Baudelaire, van relacionar la revelació de la Bellesa amb un sentiment de melangia fonamental. I si el *sentiment del contrari* ens apropés a la percepció de la Bellesa? I si el contemporani fos decididament trist?

L'estat d'ànim de l'individu contemporani —glossò Pirandello— sempre que es troba davant d'una «representació veritablement humorística», acostuma a ser d'una profunda «perplexitat». Se sent «com entre dues coses». Seguint el fil d'aquesta idea, podem arribar a concloure que l'individu contemporani —tal com hem dit, hipersensible, intempestiu, que dubta de tot, irònic,

melangiós, impotent (incapaç, com Cassandra, de transmetre la seva clarividència)— és bàsicament una persona perplexa. La *perplexitat* és una altra de les categories del contemporani.

Resumint: l'autèntic *artista* incideix sobre el món amb responsabilitat i des d'una profunda perplexitat. Allò que l'arboria és el propòsit de lluitar contra la foscor (contra l'*statu quo*, contra tot allò que és acceptat sense dubte ni discussió). Si no fa això, és que no és artista. L'artista és contemporani o no és artista. I si és contemporani és que es compromet.

En Agamben, la metàfora lumínica es capgira: el que cal fer és percebre la foscor, en el benentès que «percebre» vol dir «neutralitzar la llum que prové de l'època per descobrir-ne la tenebra [...]». Només es pot anomenar contemporani qui no es deixa encegar per la llum del segle i aconsegueix destriar-hi la part de l'ombra, la seva íntima obscuritat». (13). Així doncs, no és tan important vèncer la foscor amb una efímera llampegada, com aconseguir sortir de l'abast dels potents focus de la cultura globalitzada, homologada i

uniformitzant; i així, recuperar els petits esclats i les fosforescències. «Som la pols antiga d'una innocència oblidada —diuen les cuques de llum en mots del dramaturg i novel·lista Wajdi Mouawad a la seva novel·la *Ànima* (2014 [2012]: 288):

Encara existim. Eternament hi haurà tenebres on ens serà possible traçar les nostres línies evanescents i així serà mentre durin les nits ben fosques. La seva desaparició significarà la nostra desaparició. [...] Però mentre la llum encegadora no hagi delmat el món de les ombres, nosaltres podrem esgranar la nostra lluïssor. No renunciarem. Lluïrem. La persistència de les cuques de llum tintarà les valls...

#### PREGUNTES, NO MISSATGES

Es pot deduir dels paràgrafs precedents que no és legítim fer activitat artística sense compromís? Sovint es fa bandera d'un art de la *no intervenció*, de l'entreteniment pur, de l'apaivagament efímer dels neguits i les tristeses.

Crec que aquest plantejament amaga una gran ingenuïtat. Repetim la qüestió: de debò és possible crear i no intervenir, o no condicionar, o no influenciar, sigui de la manera que sigui? Si estem condemnats a incidir (si tot art és polític), per què no fer-ho amb responsabilitat? És cert que hi ha creacions molt lloables que parteixen de la sensibilitat, la tècnica i el talent, però també d'un propòsit pràctic alliberat d'ideals i d'abstraccions, també de dubtes. Són productes ben elaborats però poc intempestius: conformen més que no pas inquieten, afirmen més que no pas qüestionen, accepten més que no pas rebutgen, asseguren més que no pas pertorben... Articulen un art present, actual, però en cap cas contemporani. I si no és contemporani, tampoc és art. Llavors què és? És artesanía. A l'artesanía —i que quedi clar que n'hi ha de molt ben feta, molt efectiva i, per descomptat, molt rendible— no li és indispensable el compromís.

M'agrada com Florian Borchmeyer —dramaturg, entre d'altres, de Thomas Ostermeier— recorda una de les sentències més repetides pels dramaturgs dels últims anys:



Jo crec que el teatre no es fa per divulgar missatges. El teatre tampoc es fa per divulgar creences, veritats, ni constatar veritats o afirmar. Quan algú té un missatge, ha de fundar un partit polític o, millor encara, una església, una església evangèlica o alguna cosa així. Jo crec que el teatre serveix per fer preguntes, i fer-se preguntes a un mateix. Si dic que el teatre no té un missatge a proclamar, no vol dir que no estigui implicat en la societat. La qüestió és que jo crec que el teatre ha de provocar preguntes, en els espectadors però també en els mateixos creadors: són les coses que ens apareixen com a contradiccions en la societat, i en nosaltres mateixos dins d'aquesta societat, que ens han de fer reflexionar i que han de sortir a escena. No es tracta de donar les respostes, sinó d'incitar a pensar sobre un mateix. En aquest sentit, crec que el teatre pot generar un impacte social molt directe. (2014)

És el mateix que diu Garcés en un decàleg adreçat als seus alumnes (2012): «Oblida les paraules que s'adeqüen massa bé al soroll que ens ensordeix i anestesia. Busca les que l'interrompen, encara que per això hakis d'emmutir. Guanya coneixement sense perdre les



preguntes». O el dramaturg Juan Mayorga: «El teatre també interactua amb la ciutat, no perquè tingui tesi per presentar, sinó preguntes, dubtes que vol compartir». (2013). O en un altre lloc: «L'autor ha d'escriure, no pas per confirmar el present sistema teatral, sinó per tensionar-lo i desestabilitzar-lo». (2004). També Sanchis Sinisterra (2007: 25): «El text actual més aviat planteja preguntes, inquietuds i deixa els finals extremament oberts, provocant en el receptor una sensació *d'incompletesa* i convidant-lo a prolongar l'acció o a respondre ell mateix les preguntes». En el mateix sentit, a França, el dramaturg i director Joël Pommerat, explica que el teatre «no és pas un lloc on anem a buscar la confirmació d'allò que ja sabem, sinó un lloc de possibles i de posades en qüestió de tot allò que sembla adquirit» (2007: 27). I rebla el clau més endavant quan assegura que si bé no es troba «en condicions d'aportar les respostes, [pot] encetar qüestions concretes, posar l'altre en un estat particular que potser el posarà en relació amb una part de realitat que fins aleshores se li escapava» (33). Per descomptat, bona part dels autors francesos del moment s'emmirallen en les teories de Jean-Pierre Sarrazac. Aquest autor, professor i crític, tot definint el nou drama com a *rapsòdia*, parla de «veu del

qüestionament, veu del dubte, veu de la palinòdia, veu de la multiplicació de possibles; veu erràtica que engega, que frena, que es perd, que erra tot comentant i problematitzant» (Hersant i Naugrette, 2009 [2005]: 158). I mentrestant, a Alemanya, als anys de l'esclat del postdramàtic, Hans-Thies Lehmann (2006) declara efusivament que «per damunt de tot, el teatre no és ni el lloc ni el mitjà per transmetre una ideologia, ni per difondre unes ensenyances o un punt de vista. L'època en què el teatre es considerava un focus d'alliçonament religiós, polític o de moralitat burgesa, hauria d'haver passat a la història». L'afirmació és compartida per diversos dramaturgs del seu país. Falk Richter, per exemple, assegura que «el teatre ha de posar en evidència les estratègies de posada en escena que hi ha a fora del teatre, en allò que anomenem el món real» (2003). Al seu torn, Lutz Hübner considera que «l'autor teatral ha de crear una constel·lació, una estructura que possibiliti a l'espectador revisar les seves pròpies categories morals i assumir una posició sense adoctrinaments ni suggestions» (2018 [2016]: 313-314). Si passem a l'Argentina, el director i dramaturg Daniel Veronese incorpora als seus «*Automandamientos*» la idea que cal «incomodar»



l'espectador i «realitzar mirades transversals del ja conegut»... I no acabaríem mai...

Així doncs, la funció de la dramaturgia contemporània és organitzar artefactes que desemmascarin la *normalitat* del món. Els autors no proporcionen seguretats ni donen consignes (no callen les respostes, simplement no les coneixen) i, tanmateix, articulen a les seves creacions una manera responsable d'aproximar-se a la presentació o representació de la realitat. Ja ho hem dit: el dubte i la incertesa, la perplexitat, són categories del contemporani! Recuperem Rancièrè:

Es tracta de lligar el que se sap amb el que s'ignora, de ser al mateix temps performistes que despleguen les seves competències i espectadors que observen el que les seves competències poden produir en un context nou, davant d'altres espectadors. Els artistes, com els investigadors, construeixen l'escena en què s'exposen la manifestació i l'efecte de les seves competències, totes dues coses incertes en la terminologia del nou idioma que tradueix una nova aventura intel·lectual. (2010 [2008]: 27)

Howard Barker (2002 [1989]: 126), tot assimilant *catàstrofe* i *intempestivitat*, reclama, a les acaballes del segle XX, un «teatre de la catàstrofe». Un teatre en el qual no hi hagi missatge: un teatre en què l'art esdevé «un problema de comprensió» (mai no hauria de ser un art de «demostració o d'aclariment»); en què, quan els espectadors riuen, és perquè amaguen la por, i perquè no sempre podem copsar-ho tot («ni tampoc l'autor»); un teatre en què el públic gairebé sempre està dividit i torna a casa pertorbat o sorprès. El «teatre de la catàstrofe», explica Barker, «no produeix cap reconciliació. És amoral. Per contra, afirma el poder que l'individu posseeix de crear-se una identitat respecte a la dictadura col·lectiva» (2002 [1993]: 127).

No és el primer a expressar la idea, per descomptat. N'exposaré un cas de mostra. En un conegut prefaci a *La nostra ciutat*, Thornton Wilder ja es queixava, ara fa vuitanta anys, de la impunitat d'un «teatre tranquil·litzador». «Vaig començar a sentir —deia— que el teatre no era només inadequat, era evasiu; era un teatre que no desitjava explorar el seu potencial

profund, [...] aspirava a ser *tranquil·litzador*». Wilder associava aquest fenomen a l'auge de les classes mitjanes:

Eren beats, treballadors i observaven les lleis. Tenien assegurada la vida eterna a l'altre món i, en aquest, vivien plenament assentats en la Propietat i els privilegis que l'acompanyen. Els criats que els servien eren lleials i sabien quin era el seu lloc. Eren benivolents fins a certs límits, però van decidir ignorar les grans injustícies i estupideses del món que els envoltava i no van gosar enfrontar-se amb les característiques pròpies que resultaven ridícules, superficials o perjudicials. Desconfiaven de les passions i miraven de rebutjar-les. Els dubtes sobre la naturalesa de la vida sembla que els aclarien suficientment demostrant el seu estatus financer i acceptant un grapat de normes de decòrum clarament establertes. Eren posicions precàries i s'obrien abismes a cada banda. L'aire anava ple de preguntes que no es podien formular. Aquests públics van elaborar un teatre que no els pogués pertorbar. Assistien en massa a veure melodrames (que tracten les possibilitats tràgiques de tal manera que des del principi ja saps que tot acabarà bé) i drames sentimentals (que atorguen llicència

absoluta a la suposició que el desig és pare del pensament) i comèdies en què els personatges estaven tan representats que sempre s'assemblaven a algú altre i mai a un mateix (2018 [1938]: 29-30, traducció de Sadurní Vergés).

Contra aquest «teatre humanista», que Pasolini també hauria rebutjat per la seva buscada ignorància i «innocència», l'artista catastròfic de Barker —l'artista contemporani— encén l'espelma. I amb això, permet noves mirades. I al mateix temps que l'encén, també s'hi crema. S'implica. Perd la distància i l'arrogància de l'avaluació, però no deixa de trencar les connexions preestablertes, de violentar els valors per defecte, de dinamitar qualsevol miratge de seguretat, de lluitar, potser de sucumbir... És intempestiu. I per això mateix, expressa sempre la seva profunda perplexitat.