

Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (I)

Carles Batlle i Jordà

El procés de recerca formal en què se submergeix el drama d'ençà de les acaballes del segle XIX se'ns revela, avui, en una escriptura essencialment «fragmentada». Diversos teòrics i dramaturgs han posat l'accent sobre aquesta qüestió. Val la pena destacar, a França, les aportacions del grup de recerca sobre la *Poétique du drame moderne et contemporain* de l'Institut d'Études Théâtrales de la Universitat París III, sobretot les reflexions dels seus caps visibles, Jean-Pierre Sarrazac i Jean-Pierre Ryngaert. Intentaré, des d'aquest espai, fer una aportació personal sobre el tema. En primer lloc, com és normal, situaré mínimament la qüestió (glossaré algunes de les aportacions dels professors Sarrazac i Ryngaert). Tot seguit, apuntaré algunes notes més personals sobre la inevitable dialèctica entre «fragmentació» i «restitució» (o «remuntatge»). I prou. Més endavant, en un segon article, miraré desenvolupar, amb exemples de textos teatrals actuals, una idea de collita pròpia que aquí deixaré tan sols enunciada: el «drama contemporani» no es limita només a buscar una «nova forma», sinó que també es preocupa per inscriure hipòtesis i estratègies de recepció inèdites en les seves propostes d'escriptura.

1. L'aventura del «drama contemporani»

Segons la coneguda teoria de Peter Szondi (Szondi, 1988), podem afirmar que, des del Renaixement fins a les acaballes del segle XIX, impera una forma dramàtica diguem-li tradicional que, per bé que

atemporal (o ahistòrica), suporta uns continguts mutables (històrics) que s'hi adapten. El resultat d'aquesta unió és allò que l'autor bateja com a «drama absolut»: l'actualització d'unes relacions interpersonals —bàsicament dialògiques— en un present absolut. El drama, entès així, oculta el seu caràcter de representació, és a dir, que no s'hi permeten «trets èpics il·lícits». Per això el dramaturg és absent del drama. «Els mots parlats en el drama són tot decisions, són resultats de la situació i hi romanen; de cap manera no s'han d'interpretar com si provinguessin de l'autor.» (Szondi, 1988: 14).

La «crisi del drama», del «drama absolut», arrenca aproximadament l'any 1880 i, en mots de Jean-Pierre Sarrazac, és una resposta «a les noves relacions que l'home manté amb el món, amb la societat. Aquesta nova relació s'instal·la sota el signe de la separació. L'home del segle xx —l'home psicològic, l'home econòmic, moral, metafísic, etc.— és sens dubte un home “massificat”, però, per damunt de tot, és un home “separat”. Separat dels altres, separat del cos social, que tanmateix el colla, separat de Déu i dels poders invisibles i simbòlics... Separat d'ell mateix, pelat, explotat, esquarterat. I escindit —com ho seran especialment les criatures ibsenianes o txekhovianes— del seu propi present» (Sarrazac, 2001: 8). Això vol dir que les tendències, els pensaments i les preocupacions de cada època ja no s'adapten a la forma fixa establerta. En altres mots, que s'imposa una nova dialèctica entre forma i contingut. Segons explica Sarrazac, en el moment històric en què marxisme i psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món, l'univers dramàtic que s'ha imposat des del Renaixement —aquesta esfera «d'esdeveniment interpersonal en el present»— deixa de ser vàlida. La pressió dels nous continguts (l'«escissió» psicològica, moral, social, metafísica entre l'home i el món) fa trontollar una forma dramàtica dissenyada des d'Aristòtil amb l'objectiu de crear un conflicte interpersonal que es resolgui, en un sentit o altre, mitjançant una catàstrofe. El «drama absolut» trontolla. Neix el «drama modern».

Així doncs, l'aventura del «drama modern» s'inicia en el moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica. Si ho hagués d'enunciar en una sola frase, identificaria aquesta aventura amb *la recerca incessant d'una nova forma*. Trepliov, el dissortat personatge de *La gavina* de Txèkhov, ho diu ben clar: «S'han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no les sabem trobar, val més que ho deixem córrer.» Amb ell, s'inicia el procés. Txèkhov, Ibsen (Batlle, 2003), Hauptmann o Strindberg viuen problemàticament la contradicció entre les seves concepcions de l'individu i del món i les solucions formals que els ofereix el «drama absolut». I treballen per trobar una sortida airosa, òptima. Tanmateix, segons que es desprèn de Szondi, aquests quatre autors, tot i ser uns grans innovadors, no aconsegueixen alliberar-se del jou que els imposa la tradició. No hem d'oblidar que Szondi, que escriu el seu assaig l'any 1954 (època d'eclosió de la dramaturgia brechtiana), pateix d'un prejudici crític segons el qual l'única via de sortida per al «drama modern» està en un camí, diguem-ho així, que mena directament a l'«epicitat».¹ Des d'aquesta perspectiva, les vies obertes pels autors citats són provatures inconcluses, fins i tot frustrades, que finalment culminen en les aportacions èpiques de, per exemple, Piscator, Brecht, Bruckner o Wilder. Tot i el prejudici —l'«epicitat» necessària, i també la idea d'un inici i d'un final de procés—, l'aproximació szondiana a la «crisi del drama» ens és extraordinàriament valuosa en la mesura que sap, «tot retenint els principis socioestètics» en què s'inspira, emancipar-se d'allò que hi ha de dogmàtic en el pensament lukacià, «la seva condemna del decadentisme, del formalisme, de totes aquestes “riques experiències” sobre la forma del teatre» (Sarrazac, 2001: 12). Experiències a les quals, precisament, està consagrada la *Teoria del drama modern*. Per entendre'ns: hem de renunciar a la idea que la fi del teatre dramàtic hauria pogut ser el teatre èpic. Si no revisem Szondi, algú encara podria creure que el manteniment de la relació intersubjectiva [entre persones], pròpia del drama, i, sobretot, la crida a —cito un cop més Sarrazac— «L'intrasubjectiu, a l'íntim, tan presents en el teatre del

segle XX, d'Strindberg a Adamov o a Sarah Kane, signifiquen indefectiblement una regressió cap a l'individualisme, l'apolitisme; breument: cap al teatre "burgès". El tema, no cal dir-ho, és apassionant: podem dir que el teatre de Pinter, pel seu component «intrasubjectiu», és un teatre burgès?

Sembla evident, doncs, que la «crisi del drama» no és un procés tancat, amb data de caducitat, que ens ha de dur (o ens va dur) irremeiablement a l'eclosió d'un teatre èpic modern, sinó que, més aviat, es tracta d'un procés obert, una «crisi sense fi» (en els dos sentits de la paraula: sense final i sense objectiu), que busca solucions diferents a dialèctiques diferents en èpoques diferents. Avui, l'any 2005, com el Trepliov de Txèkhov, els autors del «drama contemporani» encara estem buscant la nostra forma.

La crisi de la forma dramàtica tradicional es pot dividir en algunes crisis de menor envergadura: una «crisi de la història» («dèficit i esquarterament de l'acció»), una crisi del personatge (vegeu Abirached, 1994), una crisi del diàleg i una crisi de la relació entre sala i escena.² Alguns d'aquests processos ens condueixen directament al concepte de «fragmentació» en el «drama contemporani».

2. Fragmentació i restitució

«L'escriptura per fragments s'oposa evidentment a un principi essencial de la construcció dramàtica clàssica, el de la progressió i l'encaïment, que demana que mai no es deixi l'escena buida i que tot vagi en la mateixa direcció, la direcció del desenllaç, lògicament engendrat des del començament per un inici únic.» (Ryngaert, 2002: 13) La progressió del drama obeeix a les regles d'un desenvolupament en el qual cada part engendra necessàriament la següent. El fragment, en canvi, indueix a la «pluralitat, la ruptura, la multiplicació dels

punts de vista, l'heterogeneïtat», a la possibilitat d'explorar pistes paral·leles o contradictòries.

Les tècniques de «fragmentació», que ja detectem en el barroc i resseguiu en les avantguardes, en el «teatre èpic» o, fins i tot, en el «teatre de l'absurd», són a la base d'una orientació dramàtica essencialment postmoderna (en el sentit en què Lyotard parlaria de l'acceptació de l'heterogeneïtat i la dissensió). De fet, d'ençà del debat postmodern als anys vuitanta i fins a l'actualitat, s'han multiplicat les escriptures del «desmuntatge» o de la «desconstrucció», la qual cosa ha obert una controvèrsia força interessant. Ras i curt: els creadors han de tenir en compte opcions de «remuntatge» («restitució», «reconstrucció») en el seus processos artístics? Així, per exemple, quan parlem de «fragmentar la història», hauríem de considerar fins a quin punt s'han previst les vies de la seva «restitució» (és del tot versemblant que l'autor no hagi tingut en compte ni la possibilitat ni la necessitat de fer que la història sigui restituïble). Per tant, la famosa «crisi de la història» considera, o bé la inexistència prèvia d'aquesta història, o bé la seva completa dissolució en el cas que la «restitució» sigui (bé per error, bé per omissió) del tot inviable. Podríem elucubrar sobre els beneficis o els inconvenients d'aquestes dues opcions —«restitució» o «no-restitució» de la història—, però no sortiríem de les apreciacions personals.

Tornem ara per un moment a Szondi i plantejem un sil·logisme a partir de les seves idees. A) En opinió del crític, el «jo èpic» treballa per establir lligams i reordenar, per objectivar, per restituir. B) El «jo èpic» és consubstancial al «drama modern». Conclusió: si es prescindeix de l'opció d'un «remuntatge objectivador», s'invalida indefectiblement l'escriptura en qüestió com a alternativa dramàtica moderna o contemporània. Ja he parlat més amunt dels prejudicis szondians. Avui en dia, ningú no creu que la cosa hagi d'anar per aquí. Si a hores d'ara és absolutament clar que el caràcter èpic no és indispensable a l'hora de

definir els «dramas modern i contemporani»,³ potser tampoc no ho ha de ser la viabilitat o no del «remuntatge».

Al meu entendre, hi ha una tendència innata del receptor cap a la «restitució» (i ara no parlo només de la història). I això passa sempre. Tal com diria Umberto Eco, les obres són una mena d'artefactes «mandrosos» que reclamen del lector una autèntica «cooperació» perquè n'emergeixi el sentit (Eco, 1979). I d'entre els textos, els de teatre, més; i d'entre els de teatre, el «drama contemporani», molt més encara (es tracta d'una qüestió d'«obertura»). En aquest sentit, crec que fóra adequat que el creador no prescindís mai dels diversos itineraris d'aquesta cooperació. M'agrada pensar en els autors, tal com fa Jean-Pierre Ryngaard, com algú que desfà i refà al mateix temps.

3. Fragmentació i recepció

El conreu de la forma dramàtica tradicional («drama absolut») comporta l'activació, més o menys conscient per part de l'autor, d'un seguit de recursos avalats per la lògica supervivència de l'«eficàcia» a través del temps. Alguns han parlat de «fórmula». En qualsevol cas, podem parlar de fórmula amb tota propietat si ens referim a l'estat de la forma dramàtica en el moment en què s'inicia l'aventura del «drama modern»: em refereixo a la *pièce bien faite* i als seus mecanismes de construcció. Podríem arribar a dir que la pràctica d'aquests mecanismes de ben segur que comporta un cert endogalament de la creativitat. N'hi haurà que em contradiran i definiran la «fórmula» com a incentiu, o *contrainte*. Potser sí. De fet, la supervivència d'aquesta manera de fer és indiscutible si mirem bona part de la cartellera teatral o la majoria de produccions cinematogràfiques del mercat: l'herència de l'«eficàcia» encara és activa. És allò que Robert Mckee ha definit com l'«arquitràma» en el cinema contemporani (Mckee, 2003).⁴ El patró dramàtic tradicional, l'«arquitràma», arriba carregat amb una estratègia «per defec-

te» a l'hora de dosificar la informació, de controlar les expectatives, d'organitzar els cops de teatre i, en definitiva, de garantir la tensió/atenció del receptor. Per consegüent, es podria dir que l'experimentació formal del «drama contemporani» neix amb el llast d'un gran problema: si la «desconstrucció formal» implica una desarticulació d'aquesta «estratègia per defecte», com ens ho hem de fer perquè les nostres obres siguin interessants?, com podem garantir la tensió? És per això que bona part dels dramas actuals són acusats d'anar contra el lector/espectador?, que bona part dels textos cauen dels dits i esdevenen, en opinió de molts, productes endogàmics i autocomplaents?⁵

Abans hem associat «cooperació del receptor» i «restitució». La noció de «restitució» o de «remuntatge» ha d'anar necessàriament associada a la definició d'una nova «estratègia». És allò que l'estètica de la recepció ha definit com la construcció del «receptor implícit» o, dit en altres paraules, el disseny d'una hipòtesi de recepció que l'autor inscriu en el propi text. La fórmula de l'«arquitràma» comporta un disseny més o menys preestablert del «receptor implícit»; el «drama contemporani», en canvi, ha de particularitzar aquesta idea i inscriure per a cada text una hipòtesi de recepció singular que vagi d'acord amb l'opció formal (dialèctica amb un contingut) que s'estigui experimentant.

4. Fragment, restitució i recepció

Segons Wolfgang Iser, un dels pares de l'estètica de la recepció, com més «indeterminats» siguin els textos, més compromès estarà el lector en la coproducció de la seva possible significació (tanmateix, si la indeterminació supera determinats límits, afegeix, el lector probablement se sentirà fatigat). El text, doncs, ha de contenir les condicions de les seves diferents actualitzacions. Bàsicament, «espais buits» que facin possible el joc interpretatiu i l'adaptació variable del text. Com menys «espais buits» —afirma Iser—, més determinat és el text i, per

tant, més «avorrit». Tan sols els «espais buits» garanteixen una participació del lector en la realització i la constitució del sentit dels esdeveniments. En definitiva: el component buit del text —conclou— és la condició bàsica de la seva realització (Iser, 1989).

La separació dels «fragments» en el «drama contemporani» comporta una constel·lació d'«espais buits». S'espera que el lector col·labori activament en la recepció del text, en la «restitució» i reordenació d'aquests espais d'indeterminació. S'estableix un dens tramutament d'informacions i expectatives (del qual no sols podem responsabilitzar la «fragmentació») que incrementen el caràcter «misteriós», «obert», de l'obra. Deixar-se introduir en el joc que ens proposa aquest tramutament ha de ser necessàriament una opció apassionant. Si no, tal com diu Iser, pot arribar un moment en què el lligam, la relació, entre els fragments esdevingui massa enigmàtica, que el receptor busqui en va el rastre d'una perspectiva unificadora. L'autor, és clar, pot haver prescindit de l'opció «restituidora»; o potser no, però llavors el seu disseny de recepció, la seva hipòtesi, resulta del tot inoperant. Tant se val. L'únic perill és que el receptor abandoni el text.

No es tracta de desqualificar cap opció creativa, insisteixo. Per a mi, la línia «no restituïdora» (tenint en compte que la voluntat de «restitució» és innata en les persones) és arriscada i, amb tot, tan acceptable com qualsevol altra. Tendim a pensar en la «restitució» o «no-restitució» de la història. Però el terme és molt més ampli que no pas això. Per allunyar la línia «no restituïdora» de l'autocomplaença i l'esterilitat, només cal que l'autor inscrivui en el seu treball un «receptor implícit»; és a dir, que sigui conscient que a l'altra banda de l'escenari o del llibre hi ha un procés de recerca en marxa (un procés que, en un sentit o altre, ha de controlar). Ryngaert explica que hi ha un sentiment d'impotència que pesa sobre l'autor (i sobre el lector) si no es proporciona **algun principi artístic de composició, alguna arquitectura subtilment indicada**. Hi estic d'acord: cal aquest principi. Podem parlar de mecanismes de

coherència textual, d'anàfores subtils, de petits *leitmotifs*, d'estranyes repeticions, de lluminoses simetries, paral·lelismes o coincidències. Tant se val. Deixar-se anar, sense cap mena de control, per l'opció del «no-remuntatge» suposa evadir-se de tota preocupació per la comunicació, o millor encara, per la «interpretació». És això possible? (Eco, 1996)

5. Fragmentació: forma i contingut

Tret de la dramaturgia del barroc, en què les accions múltiples i fragmentades, per més heterogènies que siguin, contenen gairebé sempre la promesa d'una explicació que les farà necessàries, les formes de la «fragmentació» —especialment les de la «fragmentació» contemporània— fan referència al plural, al simultani, al divergent, per arribar millor als seus objectius, és a dir —glossant paraules de Ryngaert—, per donar compte d'un univers opac i inestable la complexitat del qual rau en els camins transversals i en els desenvolupaments improbables. Dialèctica, doncs, entre forma i contingut. Fins a quin extrem l'opacitat s'ha d'arrelar en la forma fragmentada? Cada autor hi haurà de posar els seus propis límits.

Univers opac i inestable. El «jo escindit» del subjecte contemporani. La seva perplexitat. El domini de la perspectiva en l'aprensió del món, del passat i del present. I també la incertesa del futur... Són idees per definir el contingut del «drama contemporani» i per entendre la necessitat d'una forma fragmentada. Per exemple, el procés de la memòria (la personal i la col·lectiva), tan i tan present entre les preocupacions dels dramaturgs catalans i no catalans contemporanis, està tan sotmès a l'aïllament, a la manipulació (perspectiva), al joc de l'èfimer i de la fragmentació, com ho està la forma teatral que el vehicula als escenaris. Però tot això, amb els exemples corresponents, és matèria per a un altre article.

gener del 2005

Referències bibliogràfiques:

- R. Abirached, *La crisis del personaje dramático*. Madrid: ADE, 1994 [1978].
- Carles Batlle i Jordà, «Casa de nines: les primeres passes del drama modern», dins Henrik Ibsen, *Casa de nines*. Barcelona: Proa/TNC, 2004, pàg. 9-35.
- Umberto Eco, *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1979.
- Íd., *Interpretation et suinterpretation*. París: UPF, 1996.
- Wolfgang Iser, «La estructura apelativa de los textos», dins Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pàg. 133-148.
- Robert Mckee, *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- Jean-Pierre Ryngaert, «Spectateur, le retour?», dins diversos autors, *Écrire le théâtre aujourd'hui. Alternatives théâtrales*, núm. 61, 1999, pàg. 16-19.
- Íd., «Le fragment en question», dins diversos autors, *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise, Études Théâtrales*, núm. 24-25, 2002, pàg. 13-17.
- Jean-Pierre Sarrazac, «Crise du drame», dins diversos autors, *Poétique du drama moderne et contemporain, Études Théâtrales*, núm. 22, 2001, pàg. 7-14.
- Íd., «Du détour et de la variété des détours», dins *L'avenir d'une crise*, pàg. 77-87.
- Peter Szondi, *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

Altres referències d'interès:

- Diversos autors, «Théâtre en pièces (Le texte en éclats)», *Études théâtrales*, núm. 13, 1997-98.
- Diversos autors, «Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910», *Études Théâtrales*, núm. 15-16, 1999.
- Jean-François Lyotard, *La condició postmoderna*. Barcelona: Angle Editorial, 2004 [1979].
- Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain*. París: Éditions Nathan, 2002.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993.
- Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*. Actes Sud, 1989.
- Íd., *L'avenir du drame*. París: Circe, 1999.
- Íd., *La parabole ou l'enfance du théâtre*. París: Circe, 2002.

¹ Segons Sarrazac, la teoria de Szondi està fortament arrelada en l'*Estètica* de Hegel i en la *Sociologia del drama modern* de Lukács.

² Vegeu les conclusions de Sarrazac, 2001.

També, en paraules de Jean-Pierre Ryngaert: «L'afebliment de la falla o la seva dissolució, la desaparició del personatge, el diàleg a trossos, els capgirells del temps i de l'espai, han esdevingut d'ara endavant algunes de les característiques més conegudes dels textos "oberts".» (Ryngaert, 1999: 16).

³ En aquest sentit, és força interessant el concepte de «détour» que, en els últims anys, amb una clara voluntat de continuar però de superar les idees szondianes, ha divulgat l'escola francesa. En poques paraules, la noció de «détour» (esmunyir-se, fer marrada, passar de costat, fer una giragonsa), si bé abraça la idea de «distanciament», no l'aplica tant a la famosa objectivació brechtiana sinó a superar una certa idea de realisme (la que s'associa, en línies generals, al «drama absolut»). Segons això, les formes d'«estranyament» del «détour» acabarien sent les propostes del «drama contemporani». (Vegeu Sarrazac, 2002.)

⁴ En aquest sentit, la «minitràma» i l'«antitràma», definides per Mckee, corresponen, *grosso modo*, a les diverses provatures dels «dramas modern i contemporani».

⁵ En paraules de Ryngaert, el receptor ha estat «oblidat o abandonat a la vora del camí, víctima d'experimentacions abusives i eternament suspects de buidar les sales». (Ryngaert, 1999: 16).

