

LA REPRESENTACIÓ D'ALLÒ REAL

JOSÉ A. SÁNCHEZ

La creació escènica contemporània no ha estat aliena a la renovada necessitat de confrontació amb allò real que s'ha manifestat en tots els àmbits de la cultura durant l'última dècada. Aquesta necessitat ha originat produccions l'objectiu de les quals és la representació de la realitat en relats verbals o visuals que, no per acotar el que és representable o assumir conscientment un determinat punt de vista, renunciïn a la comprensió de la complexitat. Però també iniciatives d'intervenció sobre la realitat, bé en forma d'actuacions que intenten convertir l'espectador en participant d'una construcció formal col·lectiva, o bé en forma d'accions directes sobre l'espai no acotat per les institucions artístiques.

L'auge del documentalisme ha estat un dels signes més clars d'aquesta necessitat cultural per retornar la realitat als centres de representació privilegiats (inclosa la televisió). Que, des de l'any 2000, llargmetratges documentals hagin pogut competir amb pel·lícules de ficció en sales comercials indica fins a quin punt els excessos de la cultura simulacral havien produït una urgència per recuperar una distinció nítida entre ficció i realitat, sense que això impliqués la renúncia a jugar amb

tots dos elements. L'auge del documentalisme, no obstant, no és més que una de les cares d'un fenomen que té la seva altra cara en els televisius "espectacles de realitat" que perllonguen i *democratitzen* un fenomen més antic: la premsa del cor i la premsa sensacionalista. La confusió de realitat i ficció es manté en aquesta mena de programes mitjançant la inducció de realitats artificials, només concebudes per a la seva conversió en espectacle, i mitjançant l'espectacularització d'allò privat que perpetua la suplantació de la realitat històrica (col·lectiva) per allò real (individual) gairebé sempre insignificant.

La representació de la realitat és, en efecte, un problema molt diferent al de la irrupció d'allò real. En alguns casos, totes dues accions poden coincidir i la presència d'alguna cosa real pot servir per garantir l'efectivitat d'una representació. Tanmateix, en molts casos, la presentació del real no és més que una excusa, fins i tot una trampa, ja que del que es tracta és precisament de renunciar a una construcció dels fets amb sentit, és a dir, d'una realitat compartida o susceptible de ser compartida. Si la "televisió-realitat" és la cara *lletja* del documentalisme, la proliferació del que és trivial és una de les dimensions de la preocupació per allò real que pot acompanyar l'esforç per construir la realitat.

El documentalisme no és l'únic signe d'interès per la realitat en la producció cultural contemporània. Podríem referir-nos al ressorgiment de l'activisme, que de vegades adopta formes teatrals o performatives (les accions de Greenpeace o els *escraches* argentins), en paral·lel a un activisme artístic, reconeixible fins i tot en formats teatrals (Leo Bassi) o cinematogràfics (Michael Moore). En l'àmbit de l'escriptura, caldria referir-se a l'èxit de la literatura periodística o la crònica política, amb la seva contrapartida en els textos literaris que utilitzen les claus d'aquests gèneres per crear ficcions amb un ancoratge més o menys puntual o remot en la realitat, a més de les múltiples narracions de la memòria, ja sigui en format literari o cinematogràfic.

En l'àmbit de les arts visuals, la preeminència de la realitat i l'interès pels processos ha donat lloc al desenvolupament de les arts d'arxiu, una mena de producció artística que parteix d'allò documental o que es produeix ja no com a composició, sinó com a acumulació de materials en interacció amb altres. El desenvolupament de les anomenades pràctiques relacionals ha contribuït notablement a la necessitat de recórrer a l'arxiu com a mitjà d'exhibició dels resultats, els quals, per mantenir la coherència amb la idea de participació, mai no poden donar lloc a una obra tancada.

Les pràctiques de relació i les arts d'arxiu també tenen derivacions no desitjades: la construcció de l'arxiu pot degenerar en acumulació obsessiva del que és insignificant, de la mateixa manera que l'interès documental pot transformar-se en obsessió reproductora o *voyeurisme* acrític, la literatura periodística en una acceleració de l'escriptura contrària al pensament, i la profunditat artística i les narracions de la memòria en una atomització i canalització del relat històric, un cop més *regalat* al poder.

Tot i això, les *perversions* d'un mitjà o d'un gènere no poden ser suficients per desqualificar tot el que s'hi produeix, de la mateixa manera que els epígons no poden justificar el rebuig de l'obra o de l'artista que els va servir de model. Arguments d'aquesta mena també van servir per desqualificar moltes de les obres que es van produir en el període postmodern, sense diferenciar prou els plantejaments crítics dels complaents, els originals i arriscats dels seguidors cecs d'una moda.

D'altra banda, molts dels procediments assenyalats més amunt no són nous: no es tracta d'una ruptura taxativa amb el període anterior ni d'un retorn a la modernitat. En efecte, moltes de les pràctiques artístiques actuals hereten formes i procediments assajats o madurats durant el període postmodern, si bé amb una intencionalitat diferent. La incorporació, per exemple, de fragments crus d'allò real, en forma de documents, ruptures o provocacions, va ser un recurs habitual a la dècada dels vuitanta, si bé llavors aquests fragments servien per recolzar composicions i narracions d'intencionalitat no *realista*. De la mateixa manera que la politització del cos i de l'espai privat són conquestes de l'art dels setanta sense les quals resultaria difícil comprendre moltes de les noves formes d'intervenció en l'esfera pública. La possibilitat de documentals que es presenten amb la qualitat de ficcions seria difícilment comprensible sense l'existència prèvia de tota aquesta sèrie de falsos documentals que van animar la literatura, el teatre o el cinema dels vuitanta. Que no existeixi ruptura ni *regressió* no significa que la inflexió no resulti evident. A les produccions escèniques del període anterior s'hi mostrava una relació amb la realitat que caldria qualificar de *tímida*. Aquesta relació encara es mantenia, afeblida per la memòria, en l'obra tardana dels qui, biogràficament, van viure un espai de transició entre la modernitat i la postmodernitat: Heiner Müller i Tadeusz Kantor. Però ja resultava molt menys visible en els espectacles de Robert Wilson, Pina Bausch, Robert Lepage, Jan Fabre o Carles Santos, per citar només alguns noms emblemàtics d'aquest període, com també en els de Wooster Group, Els Joglars o Dumb Type, que van convertir aquesta distància en tema o nucli instrumental de les seves obres.

No és casualitat que dues de les peces fundadores del teatre postmodern, *Hamletmaschine* (1977), de Heiner Müller, i *La classe morta* (1975), de Tadeusz Kantor, proposessin espais de representació secundaris. L'acció de *Hamletmaschine* passava a l'espai teatral, o a l'espai teatral habilitat a l'interior del cervell-màquina de l'autor, dins del qual retorna, travessat per múltiples mediacions, allò real. Mentre que l'acció de *La classe morta* transcorria en un altre espai mediat: la màquina de la memòria que Kantor identifica amb els bancs de l'antiga escola. Aquest desplaçament de la realitat a un segon o tercer nivell de referència anunciava els plantejaments de gran part de les produccions del teatre de creació dels vuitanta i primers noranta.

Van ser molts els factors de tipus ideològic, tecnològic i econòmic que van conduir a la consciència de pèrdua de la realitat que va afectar la creació amb especial intensitat a la dècada dels vuitanta. La crítica postmoderna es va encarregar d'a-

nalitzar-la i posar en relleu les raons del fals entusiasme tant com les de la malenconia. A *Simulacre i Simulació* (1981), Jean Baudrillard descrivia la cultura contemporània com una fàbrica d'imatges amb les quals ja no es pretén representar la realitat, una indústria que hauria provocat, per reacció a l'esvaïment d'allò real, una mena d'artesanía d'allò immediat, de l'experiència viscuda, de la realitat crua. El terme *transparència*, utilitzat per Baudrillard, també apareixia en la reflexió d'un altre dels crítics més influents de la postmodernitat, Gianni Vattimo, el qual, després de reflexionar sobre els efectes dels mitjans a la vida social, certificava el compliment de la profecia de Nietzsche: la conversió del món en fàbula. "Realitat –escriu Vattimo el 1989–, per a nosaltres, és més aviat el resultat de l'entrecruar-se, del "contaminar-se" (en el sentit llatí) de les múltiples imatges, interpretacions i reconstruccions que competeixen entre si, o que, de qualsevol manera, sense cap mena de coordinació "central", distribueixen els *media*"¹.

Retrospectivament, podem contemplar tot el període com el triomf i la magnificació d'allò que el 1967 Guy Debord ja havia definit com a "societat de l'espectacle": la transformació de la vida social en "una immensa acumulació d'*espectacles*" i de "tot allò directament experimentat en representació"². De fet, Baudrillard reconeixia el seu deute amb els situacionistes i la lucidesa de Debord en pronosticar que, a la segona meitat del segle xx, la imatge substituïria el tren i l'automòbil com a força conductora de l'economia.

Per descomptat, no tot el que va passar en aquest període va estar condicionat per la mateixa distància respecte a la realitat: en aquests mateixos anys es van produir altres espectacles, es van escriure altres llibres i es van filmar altres pel·lícules que no compartien aquesta dificultat per mantenir els perfils d'allò efectiu, ni tampoc jugaven irònicament amb ella. O fins i tot obres que, utilitzant alguns dels recursos posats en joc pels creadors anteriors, seguien mantenint una consciència directa dels seus referents materials. Tanmateix, aquestes produccions singulars han d'entendre's en un context cultural clarament marcat per una percepció de la realitat fugissera i distant.

Un cas paradigmàtic pot ser el teatre històric d'Arianne Mnouchkine, i especialment *Norodon Sihanouk, rei de Cambotja*, en col·laboració amb l'escriptora feminista Hélène Cixous, estrenat quan aquest rei encara estava exiliat a França. Malgrat que l'objecte era real i la preocupació històrico-política, l'acumulació de teatralitats (preocupació per la imatge, incorporació de tècniques orientals, reutilització de procediments ja fets servir en les posades en escena shakespearianes), la introducció de l'element poètico-fantàstic (el fantasma del pare) i la centralitat de l'individu reforçaven més la història com a relat que la realitat de la història i la referència al present

1. Gianni Vattimo, *La sociedad transparente* (1989), Paidós, Barcelona, 1990, p. 81.
2. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), Pretextos, València, 1999, p. 37.

concret, a més de situar-se en el relliscós territori denominat "multiculturalisme", que va convertir molts esdeveniments culturals seriosos i ben intencionats en instal·lacions perillosament semblants a les fires internacionals o als parcs temàtics. Podem trobar exemples més clars de resistència a l'espectacularització de la realitat en l'àmbit del petit format, en els teatres de cabaret, en l'art d'acció i en altres formes de pràctiques alternatives, algunes de caràcter participatiu. La immediatesa i la relació directa afavorien la ruptura del marc representacional i l'aparició immediata d'allò real. Tot i això, és freqüent que, en gran part per les peculiaritats del propi mitjà, allò real sempre estigués associat a l'individu, al cos individual o a la perspectiva de l'individu que contempla, que interpreta, que tradueix.

El solipsisme va ser un dels trets més destacats de la cultura postmoderna, un solipsisme que va arribar a ser representat en les formes extremes d'una vida virtual proposades en pel·lícules com ara *Abre los ojos* d'Alejandro Amenábar. En les pràctiques de resistència, anteriorment citades, es feia evident la necessitat de recuperar una intersubjectivitat perduda. La pèrdua de la realitat estava íntimament lligada a la pèrdua de la intersubjectivitat. D'aquí els esforços per reconstruir un "nosaltres" cada vegada més disgregat, amb èxits només parcials i transitoris. La radicalització de les pràctiques solipsistes també era coherent amb la pèrdua del sentit històric. La pèrdua de legitimitat de les metanarracions, dels grans relats, exposada per Lyotard, havia qüestionat la possibilitat de la història, una disciplina també molt qüestionada pels estudis "arqueològics" de Foucault. No obstant això, l'aposta postmoderna pel micro-relat i l'heterotopia va ser pervertida interessadament pels qui es van obstinar a propagar la creença en el mite de la fi de la història. Els esdeveniments posteriors a 1989 van mostrar que aquest mite no havia funcionat mai, que la història seguia el seu curs i que la supervivència (de l'art, de la cultura, de la civilització) depenia de l'adaptació a una realitat canviant, que calia seguir redefinint per adaptar-la a les inesperades irrupcions d'allò real. Si el fracàs previsible del seixanta-vuit va ser el detonant per a l'inici de l'època del desencantament i la desrealització, la caiguda del mur de Berlín el 1989 va ser el detonant per a l'inici d'un nou període, els trets del qual van començar a definir-se uns anys després. La primera guerra de l'Iraq i, sobretot, la guerra dels Balcans van constituir la dramàtica constatació del canvi de paradigma geopolític i d'una nova concepció de la realitat, que també es van fer visibles en altres dimensions de l'experiència i que es van veure confirmats pels brutals atemptats de l'11 de setembre a Nova York i l'11 de març a Madrid. Quan es va tornar a descobrir que ni la calma ideològica ni els avenços tecnològics ni la bonança financera la garantien, el retrobament amb la realitat va tornar a aparèixer com un projecte urgent.

L'experiència de la pèrdua de la realitat que es va manifestar durant el període postmodern no era un fenomen nou. Havia passat amb anterioritat, de manera visible durant els primers anys del segle xx, quan els escriptors van sentir la impotència de les paraules per representar una realitat que no es deixava conceptualitzar i que els assaltava (Hofmannsthal) o es van retraure a una construcció visionària d'allò

real que obligava a la destrucció de la sintaxi i dels esquemes de representació; llavors l'expressionisme va fer del solipsisme un programa artístic (“ja no hi ha res exterior: només jo sóc real”, proclamava Hatvani), davant la impossibilitat del subjecte d'ordenar el caos de la realitat externa d'una altra manera que des de la seva pròpia visió. La tornada d'allò real es va produir als anys trenta, de manera traumàtica, precedida per les crides d'atenció de la nova objectivitat i del teatre èpic.

La recerca d'allò real més enllà de la imatge presenta certs paral·lelismes amb la recerca de la realitat més enllà de la paraula, proposada pels escriptors vienesos i després pels expressionistes. Des d'aquest punt de vista, caldria considerar molts dels jocs postmoderns de desconstrucció de la imatge i els *media* com a paral·lels a la destrucció sintàctica practicada, des de diferents ideologies, per expressionistes, dadaïstes i surrealistes. La sospita respecte de la paraula hauria estat substituïda per la sospita respecte de la imatge complexa dels mitjans espectaculars de comunicació i entreteniment. El convenciment que aquests mitjans no restituïen la realitat quedava neutralitzat per la fascinació que les seves construccions de realitat produïen.

La reacció es va produir a mitjans dels noranta. *El retorn d'allò real* va ser el títol d'un influent assaig publicat per Hal Foster el 1996: partint d'una desqualificació de la lectura “simulacral” de Warhol feta per Barthes, Foucault, Deleuze i Baudrillard, va abordar l'estudi de l'obra d'aquest artista des de la idea d'allò traumàtic formulada per Lacan, per plantejar una nova interpretació de l'hiperrealisme, de l'apropiacionisme i de l'art de l'obscur i de l'abjecte. Dos anys més tard, Maryvonne Saison exposaria a *Els teatres d'allò real* (1998), la preocupació manifestada durant la dècada dels noranta per dramaturgs i directors, especialment francesos, per recuperar la capacitat de relació amb allò real, una preocupació ambivalent, ja que molts dels exemples citats per Saison semblen més aviat respondre a l'efecte de reacció descrit per Baudrillard, la recerca de l'experiència immediata, que a l'esforç de construcció de realitats que incloguin de nou allò real ocult.

Davant la dissociació d'allò real (reduït durant l'època postmoderna a l'àmbit del que és privat) i la realitat (concebuda com a construcció il·lusòria, acumulació d'imatges), durant la dècada dels noranta va renéixer la necessitat de buscar una conciliació, de trobar vies per permetre la inclusió d'allò real en la construcció anomenada realitat i alhora alliberar la realitat de la seva bastimenta virtual per ancorar-la novament en el terreny de l'experiència concreta i, d'aquesta manera, poder-hi intervenir. El “retorn d'allò real” també implica, òbviament, l'opció per una pràctica artística directament compromesa amb allò polític i allò social³.

Durant aquesta última dècada, les pràctiques escèniques s'han fet ressò d'aquest interès per la realitat més enllà de la seva conversió en signe, en element narratiu

o en imatge trasmudada. No es tracta de mostrar la possibilitat de presentar allò real prescindint de qualsevol construcció, sinó de mostrar que la incorporació de la composició formal, o fins i tot de la ficció, al tractament visual i narratiu d'allò efectiu no té per què acabar ocultant-ho. En la mateixa línia caldria entendre l'atenció renovada cap a la paraula com a antídote als trucs de la imatge: d'aquí l'auge del periodisme literari i la imbricació de ficció, autobiografia i documentalisme en la producció literària contemporània. Finalment, caldrà fer referència a l'acceptació del cos com a mitjà ineludible de relació amb allò real, rescatant una tradició que va arrencar als anys seixanta, i als models relacionals, que impedeixen el solipsisme mitjançant la necessitat de la resposta.

El retorn a la realitat no implica la recuperació del realisme, tot i que resulta inevitable reconèixer certs paral·lelismes en les motivacions d'aquells escriptors i pintors que a mitjans del segle XIX van decidir trencar amb els models de representació que ocultaven allò real i es van llançar a la construcció d'una literatura i un art compromesos amb la restitució de la realitat als lectors, una restitució que afavorís la comprensió i facilités l'acció. Les recurrents polèmiques sobre el realisme que s'han succeït des de finals del segle XIX donen compte de la dificultat per definir el concepte i la necessitat d'acceptar diverses menes de realisme, corresponents, d'altra banda, a diferents conceptes de realitat i també a diferents maneres d'entendre la relació entre realitat i veritat.

Per als primers pintors realistes, la veritat residia en la realitat material, privada d'esperit i de prejudicis: el de Courbet (i el d'Antoine) va ser un realisme fotogràfic fins i tot abans que la fotografia pogués desenvolupar plenament la seva capacitat reproductora. En canvi, per als últims naturalistes, la veritat residia en el moviment i en la vida, cosa molt més propera als valors propis de la burgesia ja en decadència: el de Maupassant (i el de Stanislavski) va ser, per tant, un realisme impressionista que avançava la forma de producció de la il·lusió de vida que caracteritzaria el cinema majoritari.

Bertolt Brecht va ser qui amb major rotunditat va desqualificar aquest realisme que es conforma amb la producció de l'aparença de vida, és a dir, amb la producció versemblant de la il·lusió, i va optar per una interrupció que posés en evidència allò real ja no entès com a individual o concret, sinó com a estructura i superestructura. Va ser ell qui va deslligar el realisme de la forma realista en afirmar: “mentre per realisme s'entengui un estil i no una actitud, hom seguirà essent formalista i res més”⁴. El realisme d'una obra ha de ser més aviat mesurat, segons ell, pel seu caràcter “combatiu”, és el resultat d'un compromís ètic, el d'aquells que són realistes no només en l'art, sinó també fora d'ell.

3. Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. L'Harmattan, París, 1998, p. 19.*

4. Bertolt Brecht, *Diario de trabajo III (1944-1955), edició de Werner Hecht. Nueva Visión, Buenos Aires, 1979 (anotació del dia 26-11-1948).*

L'herència del pensament brechtian va ser activa durant la segona meitat del segle xx en propostes tan dispars com els teatres radicals dels seixanta i primers setanta, el cinema de Godard o Marker, el pensament i les pràctiques situacionistes, la literatura i el teatre postcolonials o el tercer cinema. En part com a resultat d'aquests ressons, al realisme interromput brechtian se li va sumar la reflexió sobre les relacions entre allò real i allò visible, que va permetre reflexions creatives tan poderoses com les de William Kentridge, Abbas Kiarostami o Joaquim Jordà. Les noves formes de naturalisme i hiperrrealisme en les propostes de directors com Alain Platel o Thomas Ostermeier són incomprensibles sense la reinterpretació d'aquesta herència en una època marcada per la mediatització i la vigilància global.

Però la recerca de la realitat veritable més enllà de la construcció il·lusòria pot conduir també cap a una altra direcció: "la irrupció d'allò real" es produeix sobretot arran de la consciència del cos i de les conseqüències que per a la creació escènica va tenir l'acceptació de la seva centralitat. La crisi del concepte de representació, ja present en Artaud, es manifestaria escènicament en l'obra del Living Theatre i en una nova concepció de l'actuació, la de l'actor que no abandona la seva realitat, i que donaria lloc a un terreny híbrid de creació entre allò teatral i allò performatiu. El teatre de la vivència, inaugurat pel Living Theatre, tindrà continuïtat en algunes propostes de Tabori o Albert Vidal que s'alimenten de manera més o menys conscient de les pràctiques més radicals de l'art corporal i permeten certes connexions amb el cinema corporal i iconoclasta de Lars Von Trier. La iconoclàstia, associada a la recerca d'allò real com a traumàtic, practicada pel Living en espectacles com *La presó* o *Frankenstein*, reapareixerà en el teatre de Reza Abdoh, en l'escena pretràgica de la Societas Raffaello Sanzio o en les recents produccions de col·lectius com ara el paulista Teatro da Vertigem o el madrileny Atra Bilis.

Per al realisme, la representació de la mort va constituir tradicionalment un límit insuperable. Els realismes crus van negar que allò real pogués instal·lar-se en el trànsit d'allò conegut cap a allò desconegut, i van preferir identificar-ho amb allò inert: la mort apareixia llavors simplement com a detenció, com a cadàver. La mort, com a criteri de veritat, ens retorna a la matèria. Courbet va representar la mort mitjançant la instantània de l'enterrament. Flaubert la va narrar a *Madame Bovary* com un simple procés fisiològic. I Brecht, en els seus primers textos, va arribar a presentar-la com un joc, com un procés reversible. En contrast amb aquest materialisme militant, el reconeixement de la condició psicosomàtica de l'ésser humà va portar a indagacions més profundes que alhora van suposar un nou repte als límits del realisme.

La filmació dels últims dies de Nic (Nicholas Ray) per part de Wim Wenders a *Llampec damunt l'aigua* feia un pas més en direcció a la zona d'ombra, arriscant-hi el moribund no ja com a objecte, sinó com a subjecte de discurs. La qüestió de la relació entre allò privat i allò públic es va revelar llavors com un tema inevitable en la reflexió sobre el realisme; l'epidèmia de la SIDA multiplicarà les raons per traslladar l'experiència privada de la malaltia al terreny de la discussió política, tal com va plantejar Reza Abdoh especialment en les seves peces novaiorqueses.

Aquesta interpenetració d'allò privat i d'allò públic permetrà altres aproximacions a aquest altre límit del que és representable: el de les massacres i els genocidis: en contrast amb l'*anonimat* triat per Peter Weiss i Erwin Piscator per abordar la qüestió del genocidi jueu a *La indagació* (1965), en les seves *rememoracions* del genocidi armeni (*Ararat*, 2002) i del genocidi ruandès (*Rwanda 94*, 1999), el cineasta Atom Egoyan i el director teatral Jacques Delcuvelierie van optar per una integració d'allò privat i allò històric, de l'anècdota i el document, del testimoniatge i la dramatització, recurrent fins i tot, per aproximar-se millor a la realitat, a la construcció de ficcions narratives o simbòliques.

La superposició d'història i memòria, paral·lela a la superposició d'allò públic i allò privat, van ser un punt de partida recurrent en el treball escènic de nombrosos col·lectius llatinoamericans (TEC, La Candelaria, Escambray, Yuyachkani), per als quals la restitució del que s'ha esdevingut constituïa en si mateix un instrument d'intervenció social. La voluntat de donar veu als altres va tenir continuïtat en l'obra dels qui van pretendre directament fer actuar els altres, a través de pràctiques participatives de caràcter revolucionari o a través de jocs subversius, concebuts com a exercicis d'afirmació o resistència, als anys setanta i vuitanta. La síntesi proposada per Nicolás Bourriaud i la seva definició de l'"estètica relacional" va revitalitzar l'herència d'aquelles pràctiques i va obrir una nova via de diàleg entre les arts escèniques i les arts visuals. D'aquest diàleg, n'han resultat propostes molt heterogènies i amb filiacions molt diverses: en el teatre, la dansa, l'art d'acció, el vídeo, el cinema, la instal·lació, però també en la teràpia, la intervenció política o el treball social. Alguns exemples molt dispars: les intervencions i accions dels integrants del grup Yuyachkani en el context de les audiències públiques de la Comissió per la Veritat i la Reconciliació, que van tenir lloc a Huamanga l'abril de 2002, per acompanyar el dol i la recerca de la veritat de centenars de camperols i camperoles víctimes de la guerra bruta entre la guerrilla i l'Estat Peruà durant les dues dècades anteriors; la filmació i exhibició de *La Commune (Paris, 1871)*, del veterà documentalista britànic Peter Watkins, una pel·lícula protagonitzada per més de dues-centes persones entre actors i no actors que, després de diverses setmanes de preparació, apropiació de la història i debat sobre el present, van prestar la seva veu i el seu rostre per reconstruir aquell moment de resistència ciutadana en un decorat d'efectes brechtians instal·lat a la nau on habitualment treballa el grup dirigit pel vell revolucionari Armand Gatti; el projecte *C'undua*, desenvolupat entre 2001 i 2003 per Mapa Teatro durant el procés de desallotjament i demolició de tot un barri del centre de la ciutat de Bogotá i que va tenir diversos formats de presentació (llibres, passeigs, vídeo-accions, instal·lacions, actuacions...); la pel·lícula de Joaquim Jordà i Núria Villazán *Mones com la Becky*, en relació als malalts de la Comunitat Terapèutica de Malgrat de Mar, que una vegada més munta la història, el document, la dramatització, la teatralitat i fins i tot la mateixa exhibició en un dels més interessants (i productius) jocs de teatre dins del cinema; les diverses col·laboracions de Roger Bernat en el cicle *Bona gent*, una producció que cal con-

cebre més com un discurs processual que com una successió de peces autònomes, i que s'inscriu plenament, com el cinema de Jordà, en l'aposta per una nova manera d'assagisme que, explicitant la perspectiva individual, busca el diàleg permanent com a mitjà privilegiat per a la formació del discurs; *Los 40 espontáneos*, de La Ribot, que perllonga el seu interès pels extrems i que es presenta com un treball de difícil classificació entre el taller, la instal·lació animada i l'espectacle coreogràfic; o el díptic de Tomàs Aragay, *Sobre la mort / Sobre la bella*, en el qual la capacitat professional dels autors en l'àmbit de la coreografia, el guió, la il·luminació i la composició musical es posen al servei dels intèrprets, concebuts més aviat com actors del seu propi discurs.

Aquestes propostes podrien conduir a la definició d'un nou concepte de realitat indissociable de la relació intersubjetiva. Si la realitat són els altres, allò real és la pròpia relació. Allò real és immaterial, només representable com a procés. La impossibilitat de donar forma visible a allò real no anul·la la possibilitat de conèixer la realitat i intervenir-hi: en un moment donat i en un context concret. Les grans formes no són repetibles, les accions puntuals tampoc. Les unes i les altres són eficaçes en la mesura que responen a una situació, a un desig o a un conflicte determinat. Tanmateix, no per això el pas del temps les dissol; al contrari, queden fixades en la història. De la mateixa manera que han de quedar fixats en la història els pensaments, els relats i les experiències que vehiculen. Aquesta fixació no és incompatible amb la memòria de l'entusiasme, del dolor o de l'acció intel·lectual, com tampoc no ha de ser incompatible amb l'actualització d'experiències i formes al servei de noves necessitats discursives forçades pel present. La realitat són els altres, però els altres també habiten la història, la memòria individual i, indubtablement, el futur. ■

Aquest article està format per fragments i reelaboració de textos procedents del llibre "Prácticas de lo real en la escena contemporánea", d'imminent publicació a Editorial Visor.

José A. Sánchez és autor de llibres com "Brecht y el Expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario" (1992), "Dramaturgias de la imagen" (1994), "La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias" (1999), i de nombrosos articles i estudis sobre teatre contemporani. També és l'editor d'"Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002" (2006). José A. Sánchez és catedràtic de la facultat de Belles Arts de Cuenca.