

NORBERT SERVOS

# DANSA I EMANCIPACIÓ.\* EL TEATRE DE DANSA DE WUPPERTAL.

Traducció de Laura Conesa.

Quan Pina Bausch va agafar la direcció del Teatre de Dansa de Wuppertal la temporada 1973/74, va introduir una cesura en el creixement paralitzat en què es trobava l'escena del ballet alemany. Les seves obres es van alçar més i més de la percepció de la dansa segons el ballet clàssic i de la dansa moderna; va crear una forma única composta per formes genuïnes de teatre i dansa, a les quals es va donar un altre de amb el nom de «teatre de dansa». Altres progressos fets recentment en el teatre, com per exemple els introduïts per Bob Wilson, Dario Fo i Heiner Müller, també contribueixen a donar forma a la dansa. És una qüestió de noves dialèctiques basades en Brecht. El lema «Teatre d'Experiència» («Theater der Erfahrung») porta l'atenció sobre la manera com han de ser considerades les obres del Teatre de Dansa de Wuppertal. Això a la vegada determina el significat emancipador que dona Pina Bausch a la totalitat del gènere artístic: l'emancipació de la dansa de les seves pròpies formes.

## I. EL «TEATRE D'EXPERIÈNCIA»

L'acolliment que va tenir el primer programa de dansa de Wuppertal que va fer Pina Bausch ja va ser extremadament dividit i discutit. La presentació d'aquesta innovació en el teatre de dansa no pot ser incorporada fàcilment al cànon dels valors i categories existents; es resisteix a la definició tradicional de dansa. Les reaccions van des de l'expressió de sorpresa i perplexitat fins al groller rebuig. El nou i modest element de les obres de Pina Bausch requereix una nova

\* Article aparegut a la revista «Ballet international», núm. 1, gener de 1982, Colònia. (Trad. de l'anglès.)

DANSA I EMANCIPACIÓ

Com ens oïm per primera vegada nosaltres mateixos? Com un cant sense fi a una sola veu i en dansa. Això encara no ha rebut cap nom. Cap d'aquestes dues formes no té vida per ella mateixa. Personalment ningú no s'ha format en això. Posseeixen, allà on hom se les troba, l'encant d'un començament natural. Ara bé, primer hom hauria de passar per Una Altra Cosa que permetés preparar l'expressió extensament i fermament.

Ernst Bloch, *Sobre la filosofia de la música* <sup>1</sup>

Quan Pina Bausch va agafar la direcció del Teatre de Dansa de Wuppertal la temporada 1973/74, va introduir una cesura en el creixement paralitzat en què es trobava l'escena del ballet alemany. Les seves obres es van allunyar més i més de la percepció de la dansa segons el ballet clàssic i de la dansa moderna; va crear una forma mixta composta per formes genuïnes de teatre i dansa, a les quals es va donar un altre ús amb el nom de «teatre de dansa». Altres progressos fets recentment en el teatre, com per exemple els introduïts per Bob Wilson, Dario Fo i Heiner Müller, també contribueixen a donar forma a la dansa. És una qüestió de noves didàctiques basades en Brecht. El lema «Teatre d'Experiència» («*Theater der Erfahrung*») porta l'atenció sobre la manera com han de ser considerades les obres del Teatre de Dansa de Wuppertal. Això a la vegada determina el significat emancipador que dóna Pina Bausch a la totalitat del gènere artístic: l'emancipació de la dansa de les seves pròpies formes.

## 1. EL «TEATRE D'EXPERIÈNCIA»

L'acolliment que va tenir el primer programa de dansa de Wuppertal que va fer Pina Bausch ja va ser extremament dividit i discutit. La presentació d'aquesta innovació en el teatre de dansa no pot ser incorporada fàcilment al cànon dels valors i categories existents; es resisteix a la definició tradicional de dansa. Les reaccions van des de l'expressió de sorpresa i perplexitat fins al groller rebuig. El nou i modest element de les obres de Pina Bausch requereix una nova

1. Ernst BLOCH, *Zur Philosophie der Musik* (Frankfurt / Main, 1974), p. 7.



manera d'entendre la dansa que superi formalment les limitades divisions de teatre de dansa, de veus o de música i que investigui les dimensions específiques de la dansa.

El principi del muntatge, la relació associativa del material escènic com a principi estructural de la forma dramàtica i del contingut, és una característica distintiva de les obres del Teatre de Dansa de Wuppertal. Aquí fracassen les temptatives usuals de desxifrar una obra mitjançant un procés purament intuïtiu o deductiu. Cap obra en tots els seus aspectes específics no pot ser explicada d'una manera lineal des d'un criteri global, com tampoc hom no pot aplicar un model hermenèutic que expliqui cada moment per separat en termes de la seva integració en un «sentit global» («*zu einem Sinnnganzen*»). Els múltiples estrats de continguts i formes fan que sigui impossible d'establir un sol significat per a totes les obres. La mateixa manca de resultats s'aconsegueix mitjançant una simple relació positivista en l'ordre cronològic de les escenes. Aquest tipus de procediment, basat en la reconstrucció dels esdeveniments a l'escenari, s'empara certament de la simple idea, la seqüència, però amb prou feines aclareix la complexitat de la simultaneïtat dels esdeveniments a l'escenari. Puix que les obres no tenen «faula» en el sentit brechtia i que no segueixen la variació sistemàtica en un tema, el context solament es pot adquirir en el procés de recepció per part del públic. La peça clau és l'espectador, el qual és interrogat sobre els seus interessos i la seva pròpia experiència quotidiana. Aquesta experiència ha de ser comparada i relacionada amb els esdeveniments de l'escenari. Allò que normalment en el teatre es considera com el procés d'interacció o comunicació evidència també aquí el seu significat específic en el teatre de dansa. Ara bé, en aquest cas el significat d'una paraula es transforma en signes corporals, en l'expressió global de cos, mim i gest. Solament quan el físic exhibit a l'escenari (la «consciència del cos» que és representat) serva correlació amb l'experiència quotidiana del propi cos de l'espectador, aleshores es pot establir una «relació de sentit» («*Sinnzusammenhang*»), la qual depèn de l'horitzó concret (físic) d'experiència i del que espera el destinatari. En aquest model de correspondència real hi ha lloc per introduir-hi la subjectivitat, la qual exigeix que l'espectador —i l'actor— facin un examen crític i directe. Això exclou qualsevol simple recepció passiva de les obres. Les obres de Pina Bausch comencen concretament allà on ocorren les experiències socials i físiques de cada



dia i ella les situa en un context d'objectivació de seqüències d'imatges. La constricció física de l'individu és exhibida a l'escenari mitjançant repeticions provocatives, doblatges, etcètera, i això fa que pugui ser experimentada. La pressió per a prendre una decisió sobre l'obra té al mateix temps la funció d'ajudar en aquesta decisió. Malgrat aquest canvi cap a la respectiva recepció crítica, l'anàlisi no esdevé arbitrària. Fins i tot, el «teatre d'experiència», que dóna preferència a la capacitat d'experimentar físicament un problema per damunt de la transmissió didàctica de coneixements, posseeix una mesura de validesa,<sup>2</sup> que es troba a l'estructura general social i emotiva i que pot ser localitzada concretament a cadascun dels períodes històrics.<sup>3</sup>

## 2. LES FORMES DEL «NOU» TEATRE DE DANSA

El Teatre de Dansa de Wuppertal proporciona, per primera vegada, punts de partida per a la discussió de la qüestió del realisme en el ballet d'escenari. Aquest «Teatre d'Experiència» no canvia solament les condicions de la recepció crítica; transferir la dansa des del nivell d'abstracció estètica al comportament físic quotidià suposa canvis, tant de forma com de contingut. Si fins ara la dansa era considerada com el domini de «L'aparença bonica» («*des schönen Scheins*»), el refugi de la tècnica autònoma o de l'adaptació abstracta de temes existencials, per contra, les obres de Pina Bausch relacionen directament l'espectador amb la rea-

2. Les possibilitats d'aquest assaig no permeten de fer un estudi detallat sobre els problemes específics dels mètodes d'investigació a la dansa. Això suposaria una descripció precisa del procés teatral d'interacció en els seus aspectes de comunicació cognoscitiva i emotiva. Tanmateix, a l'apartat III es fa un esbós de la tesi sobre la connexió existent entre el comportament físic a la dansa i les convencions generals i socials del físic (estructura emotiva).
3. El concepte sociològic «estructura emotiva» («*Affekstruktur*») pertany a Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 volums (Frankfurt / Main, 1976). En aquesta expressió Elias inclou la dimensió de la «naturalesa interna» («*innere Natur*») de l'home, l'evolució del comportament físic i de l'impuls sexual en relació amb la «naturalesa externa» («*äußere Natur*»), les relacions socio-econòmiques de determinades formes de societat.



litat. La tesi de l'emancipació de la dansa de les seves pròpies formes és basada en l'existència d'una certa dosi de realitat (que ara es pot concretar) en les obres. L'aspecte específic de la dansa, la transmissió a través dels signes corporals, permet de representar una realitat determinada per unes conviccions corporals. Sembla com si allò que Brecht preveia en el *Kleinen Organon* («Òrgan petit») succeís aquí.

La coreografia, per la seva part, també reprendrà tasques de naturalesa realista, però això és un error d'aquests darrers anys que no té res a veure amb la descripció de la gent tal com realment és... En tot cas, un teatre que ho basi tot en *Gestus*<sup>4</sup> no pot prescindir de la coreografia. L'elegància d'un moviment i l'encant d'una posició determinada *verfremdet*,<sup>5</sup> i la creativitat de la pantomima afavoreixen en gran mesura la faula.<sup>6</sup>

Tot i que el teatre de moviment de Pina Bausch no transmet els seus continguts d'una manera didàctica basada en Brecht, *i.e.*, *via* una faula, aquest fet no exclou l'ús de les tècniques del teatre èpic. Igual com va passar en el cas de Brecht, aquestes tècniques són elements essencials d'un teatre de dansa «realista».

Entre les formes estètiques, el principi del muntatge ocupa una posició central important. Com a estil de característiques distintives, el muntatge ha estat sempre el centre dels moviments d'avantguarda artística des de 1910 i 1920, sia

4. *Nota del traductor.* *Gestus* és una paraula clau de les teories de Brecht sobre el teatre, i impossible de traduir. A continuació donem la definició que John Willet va fer a fi que el lector pugui entendre les connotacions que aquest mot tenia per a Brecht: «[*Gestus*] és a la vegada gest i essència, posat i tret: un aspecte de la relació entre dues persones, estudiat per separat, reduït a l'essencial i expressat físicament o verbalment. Exclou tot allò que pertany a la psicologia, a l'inconscient, a la metafísica, sempre que no pugui ser expressat en mots concrets.»

(*The Theatre of Bertolt Brecht* [Londres, 1967], p. 173.)

5. *Nota del traductor.* Un altre mot propi de Brecht. *Verfremdung* literalment vol dir «fer estrany»; sol traduir-se per «alienació», però aquesta paraula té una connotació negativa que no és a l'original alemanya. Així, hem deixat el mot alemany sense traduir, ensems amb les formes verbals *verfremdet* i *verfremden* per a expressar la idea que alguna cosa o persona que ens és familiar, ens sembla desconeguda o estranya i per aquest motiu necessita ser sotmesa a un examen crític.

6. Bertolt BRECHT, *Kleines Organon für da Theater* de la *Gesammelte Werke*, vol. 16 (Frankfurt / Main, 1977), p. 698.



emprat estèticament, com a la rebel·lió dadaïsta, futurista o surrealista, sia interpretat políticament com a compromís directe de l'art en la vida, és a dir, a l'avantguarda de l'esquerra soviètica de la Cultura del Proletariat amb Eisenstein, Gastev, Tretjakov, etc.... Ara bé, això no vol dir que l'ús del principi del muntatge sigui una garantia d'un teatre innovador i progressiu o d'una forma d'art. Hi ha muntatge tant en els productes de la indústria de l'espectacle com en les reflexions sobre la teoria de l'art de Bertolt Brecht, Walter Benjamin o Ernst Bloch. La característica essencial és la confluència de formes diverses per a un fi específic. La millor manera de definir la tècnica del muntatge de Pina Bausch és tractant-la com si fos una apropiació de mitjans varis que li permeten de fer les seves manifestacions pròpies. I és precisament en aquesta actitud, que situa el valor funcional del mitjà d'expressió individual per damunt de la seva divisió convencional en les branques específiques del teatre, on es pot veure una clara afinitat amb el concepte de teatre segons Brecht. Així, hom torna a descobrir alguns conceptes bàsics del teatre didàctic (bé que sense l'impuls didàctic) al Teatre de Dansa de Wuppertal: el *Gestus* de mostrar, la tècnica del *Verfremdung* i una aplicació específica del còmic —aquests conceptes s'han anat consolidant com a formes característiques de presentació. Ensenms amb aquells temes agafats de l'experiència del món quotidià, s'empren a la «representació de la gent tal com és realment» («*Abbildung von Menschen, wie sie wirklich sind*») segons deia Brecht.

Els temes centrals, que es poden trobar a gairebé totes les obres, són l'alienació, l'aïllament, la lluita de sexes i la manca de comunicació entre els individus; aquests temes són presentats a l'espectador mitjançant la tècnica del *Verfremdung*, de manera que aquest pugui experimentar-los. La base de la presentació és el procés de comprensió quotidià a través dels signes corporals, un procés que és traslladat a l'escenari mitjançant un sol (*verfremdete*) llenguatge corporal. L'art i la vida quotidiana ja no estan en contradicció directa —això també ho va combatre l'avantguarda russa—, ja que el repertori de gestos prové directament de la vida de cada dia. En conseqüència, les accions a l'escenari ja no pertanyen al reialme de l'abstracció purament estètica, sinó que poden ser comparades amb el context concret de l'experiència de l'espectador. Un cop superada la barrera formal mitjançant l'ús d'un muntatge d'elements trets del teatre



parlat, del teatre musical, de la pantomima i de les tècniques cinematogràfiques, es pot introduir subjectivitat a la representació i es pot produir perplexitat en la recepció crítica. L'estructura oberta de les obres i la radical inclusió de pors subjectives, desigs i necessitats de l'autor demanen l'activa identificació i per tant la participació de l'espectador. Ara bé, l'ajut que suposa aquesta identificació a l'hora de produir il·lusions és tan reduït com ho era en les obres de Brecht. El «Teatre d'Experiència» pretén crear un compromís emocional en la formació de problemes, no en la formació de personatges. Un exemple d'aquest tipus d'interacció de formes és l'ús de l'element còmic: l'exageració tràgico-còmica de les situacions quotidianes dona validesa general a l'escena. Al mateix temps, el *Verfremdung* (per exageració) distancia l'espectador i impedeix la identificació en defensa del coneixement *via* el cos.

El principi del muntatge ofereix la condició prèvia al coneixement. Aquí té lloc una forma d'apropiació de la realitat basada en extractes de situacions. Aquesta forma difereix de la dramaturgia convencional de la narrativa: en lloc de ser totalment impossible d'interpretar tots els detalls, en aquest cas hi predominen la multidimensionalitat i la complexa simultaneïtat dels processos a l'escenari. Enfront de l'obra independent, estableix una estructura oberta i l'autonomia de cada escena per separat. El principi de Brecht de «no... sinó» («*Nicht-Sondern*») que emprava en la tècnica d'actuació i que estimula la incorporació a la peça d'altres possibles variacions, serveix per a identificar l'obra de Pina Bausch. La seva manera de procedir segons el «treball en progrés» exclou tota pressió per a realitzar una obra acabada i afavoreix un altre tipus d'obra on hi hagi diferents possibilitats. L'ordre de les escenes, que és el mateix que el de qualsevol altra representació, no queda establert d'una manera definitiva; es manté variable i presenta diferents possibilitats. El començament i la fi no delimiten l'estructura temporal del tipus de representació. El principi que predomina és el de la dramaturgia d'escenes, o dels «números», el qual tracta els temes en un ordre associatiu movable. En contraposició a la dramaturgia convencional de la trama, no hi trobem cap desenvolupament rigorós, ni en el fil de la història ni en els personatges. El conjunt dels temes és separat en grups, els quals són dividits per escenes i il·luminats des de diferents punts. Sovint es tracta d'exercicis, de variacions sobre un tema, que no estan sotmesos a cap



rigor lògic. Aquest format també exclou la normal connexió amb el principi de causalitat. El que es proposi aquest problema com a principi no vol dir que tingui res a veure amb la psicologia dels personatges, sinó que prové dels principis de la imatge lliure i de les associacions de trames. El que més interessa no és la representació dels personatges, sinó la naturalesa problemàtica del tema. L'espectador ja no pot identificar-se amb el protagonista de la història perquè no hi ha la normal separació de papers entre actor principal i actors secundaris. Per això se li demana que busqui la tensió a la dansa d'una manera diferent de la normal. Però aquesta tensió ja no sorgeix com si es tractés d'una *Peripetie*, que dissol la tensió, sinó que és puntual, o sia, resulta d'una combinació de les diferents formes i continguts de l'escena. Això permet de conservar l'autonomia dels mitjans particulars —quasi en el sentit de Brecht. Llurs dissonàncies no estan agrupades en una «*gesamtkuntswerk*» («obra d'art completa», terme que va emprar Wagner per a designar els seus drames musicals), sinó que «les connexions existents entre ells es *verfremden* entre si».<sup>7</sup>

Tanmateix el valor del *Verfremdung* en un teatre que va dirigit més a les capacitats emotives de l'espectador que no a les cognoscitives és diferent. Puix que el teatre de moviment no utilitza cap faula a manera de «nucli de representació teatral»<sup>8</sup> per a transmetre coneixements de forma racional, el seu objectiu sols es pot veure com si fos una transmissió d'experiències principalment físiques (emotives). L'impacte immediat precedeix l'explicació racional. El que importa és l'espontaneïtat i la fusió d'escenari i públic, sense renunciar a una actitud crítica i atenta durant el procés. Si el teatre èpic de Brecht serveix per a crear una «consciència pròpia» en el sentit marxista —especialment en la producció d'obres didàctiques —aleshores el canvi que experimenta el «Teatre d'Experiència» es produirà (en el cas que es produeixi) a través de la necessitat experimentada i no a través de la percepció intel·lectual. El que en aquest desenvolupament s'hi vegi una reacció a la diferent situació històrica no vol dir passar-se de la ratlla. És més fàcil formular allò que normalment s'entén per «interiorització» com si es tractés d'un problema a nivell de comunicació emotiva que no fer ús de les formes d'un teatre, el prin-

7. *Idem.*, p. 699.

8. *Idem.*, p. 693.



principal objectiu del qual és canviar la consciència. Aquí es manifesten la possibilitat i la qualitat específiques del teatre de dansa. Si partim del fet que les condicions socials es revelen de la mateixa manera, *via* control corporal, aleshores les «noves» dimensions de la dansa constituïran, efectivament, una emancipació. Tot i que potser això no sigui el que pretén directament Pina Bausch, les seves obres hi contribueixen substancialment. Igual com Brecht, el seu teatre ho treu «tot del *Gestus*» («*alles aum dem Gestus*»). Això no obstant, en aquest cas el *Gestus* està fortament relacionat amb el camp de les accions corporals i ni recolza ni s'oposa a res del que s'ha dit, sinó que «parla» per ell mateix; és la forma i alhora el tema de la representació. Com a forma, per exemple, sorgeix quan la frase es transforma directament en signes corporals. (Així tenim que un home porta la seva dona penjada al coll, com si fos una bufanda, per a indicar que solament serveix d'accessori decoratiu.) El tema és físic: apareix tota la gamma d'emocions humanes i es mostra com queden reduïdes, restringides i delimitades a convencions. Igual com passa amb el cos de la dona a la lluita de sexes, el cos en general és representat com a un instrument que es pot conquerir. La tècnica del *Verfremdung*, fidel al principi brechtian, clarifica aquest punt. Les coses normals de cada dia són separades de llurs contextos i singularitzades i és per això que poden tornar a ser experimentades. El tema de la dansa és el deformat llenguatge quotidià del cos, el qual, evidentment, en ésser representat mitjançant el *Verfremdung* permet reconèixer el cos, però al mateix temps fa que sembli «estrany».<sup>9</sup>

Sovint es pot aconseguir el *Verfremdung* a través d'un element còmic que autilitza tècniques cinematogràfiques. Llavors els moviments semblen menys tènues en el temps o bé passen corrent a gran velocitat com si fossin pallassades; la tècnica cinematogràfica que consisteix a fondre una escena en una altra marca un canvi d'escena. Aquest element còmic no suposa cap intent de crítica dels personatges. El seu objectiu és posar de manifest les necessitats reals, impossibles de distingir donada la deformació que han sofert. Igual com les primeres pel·lícules de pallassades de Chaplin, l'element còmic pot esdevenir ràpidament tragèdia. Les convencionals constriccions físiques no són representades pel seu simple efecte a costa d'un personatge; el *Gestus* ja no



es dona per suposat i s'excedeix la lògica de la convenció. D'aquesta manera s'impedeix que s'utilitzi el còmic solament a manera de sublimació, com és el cas del teatre de boulevard. La rialla que produeix fa prendre consciència i l'espectador s'adona que el que passa a l'escenari correspon exactament al seu propi comportament físic constrictiu. Aquí les contradiccions també estan clarament concentrades: el que hi ha de públic i de privat en tot comportament —que a la realitat està curosament separat— ho trobem integrat en un sol context. (Una parella està dreta al davant de l'escenari i somriu amicalment mentre per darrera abusen l'un de l'altre amb moviments lleugerament maliciosos, com pessigades, puntades de peu...) L'escena còmico-seriosa revela la contradicció punt per punt: harmonia hipòcrita en públic, baralla en privat. El mètode comparatiu també caracteritza la manera com s'utilitzen els mitjans de comunicació. Pina Bausch a les seves obres tracta extensament els mites banals àmpliament difosos pels films (de Hollywood), bandes de dibuixos, discs més venuts i altres mitjans afins (sarsuela, revista). Mostra com les formes interpersonals de procedir d'aquests *gèneres* i les imatges de bellesa, relacions home-dona i èxit que circulen entre la gent són impracticables i absurdes si es comparen d'una manera còmica, *verfremdend*, amb la realitat. Igual com el que és físic, la manera de fer cinema no és solament una forma estètica, sinó que també és el tema d'anàlisi. El Teatre de Dansa s'apropia la funció social dels estereotips dels mitjans de comunicació i demostra la subjugació a què està sotmès el conformisme interioritzat. (Un exemple d'això és que a la realitat és impracticable abraçar à *la* Hollywood. Els moviments que es fan no funcionen.) En aquest cas el «*Gestus* de mostrar» («*Gestus des Zeigens*») de Brecht va dirigit als continguts dels mitjans de comunicació. La lògica del mite banal queda destruïda quan és mostrada conscientment, quan les convencions del film s'empren d'una forma còmico-seriosa. El tema de «la Dona» rep una atenció especial en aquest context. És mostrada, reiteradament i amb una exageració grotesca, com un ésser reduït a un simple valor de mercaderia de l'home i la qual es coneix amb l'expressió «vampiressa devoradora d'homes» («*männermörder Vamp*») o «la ingènua noia-dona» («*naive Mädchen-Frau*»).

La ira i la reflexió també es poden aplicar al mitjà propi de la dansa. Les convencions del teatre amb llurs divisions



en acció a l'escenari i passivitat en el públic formen part de les obres. El realisme del Teatre de Dansa nega tenir res a veure amb els requeriments dels convencionals valors teatrals de «construcció» inconseqüent, purament estètica. Pina Bausch converteix el disseny de l'escenari i els accessoris teatrals en funcions de les afirmacions que pretén fer (segons l'estil de la dansa expressiva, que va suprimir els decorats i el vestuari en benefici d'un decorat que enfoca el cos i dóna importància a la dansa). Els ombrius i simples escenaris de Pina Bausch militen en contra d'una actitud passiva, culinària i consumidora. El vestuari (peces de roba barates, vestits negres, sabates de talons alts, etc...) prové —igual com el tema de la dansa —del món quotidià; es manifesta com el mitjà d'expressar la manera com els nostres cossos estan constrets. Les obres són tan obertes com els escenaris, els quals normalment són tan desmantellats que només en resten les parets buides. A diferència de la tradicional independència i de la representació contínua, el Teatre de Dansa de Pina Bausch contrasta amb les oposicions i contradiccions del teatre convencional. Les pressions per a portar a terme alguna cosa, per a tenir alguna cosa per ensenyar, la callada actitud d'espera del públic —això són temes per a ser representats. No es fa cap diferència entre assaigs i representacions. Tot allò que és acabat i desenvolupat és mostrat tal com és. (Els actors/dansaires expliquen el proper pas de ball a l'escenari, discuteixen la propera escena, es mostren enfadats o contents mentre treballen, es crea una atmosfera d'assaig.) De la mateixa manera que el que hi ha de públic i de privat conflueix, també desapareix la divisió entre un procés de producció «entre bastidors» i un producte d'art acabat «a l'escenari». Es dóna importància al procés d'adaptació: al seu desenvolupament, tant a partir dels primers assaigs com durant la representació. En exposant la seva evolució (i les seves tècniques) el Teatre de Dansa demostra el seu caràcter antiillusionista. De nou veiem com la funció del teatre esdevé un procés immediat d'adaptació de la realitat. La planera il·lusió de l'escenari és reemplaçada per la introducció de pors i dubtes subjectius; aquest canvi radicalitza la localització del problema a nivell emocional (i emotiu).

Tanmateix, ensems amb les innovacions formals del Teatre de Dansa de Wuppertal existeix una limitació en el contingut. La forma com Pina Bausch enfoca aquesta qüestió



és determinada fenomenològicament en el sentit més ampli.<sup>10</sup> La seva manera d'adaptar els temes mostra els fenòmens però no anomena les seves causes. Per aquest motiu la història roman reduïda al nivell d'un paràmetre concret de processos estètics. En efecte, sols hi ha concretament una característica —que és la qualitat— d'un «Teatre d'Experiència» emotiu que consideri la història en la seva «estructura profunda», és a dir, *via* la seva «naturalesa interna».<sup>11</sup> Ara bé, sembla com si al Teatre de Dansa de Wuppertal aquest aspecte estigués massa restringit a la subjectivitat. Puix que els moments de realitat només són considerats com a una descripció de l'*statu quo* quan arriben a la seva fi, no queda gens clar que es tracti d'un procés continu. Ni el temps ni l'espai no adquireixen realment una dimensió històrica. Els personatges es troben en un espai buit, separat de les condicions històriques o socials concretes. La història apareix com una metàfora quan es canten cançons que van tenir èxit en un determinat període (els anys vint, trenta o cinquanta) o bé queda insinuada a través del vestuari i dels accessoris de l'escenari, però mai no és emprada com si es tractés d'un moment essencial de les obres. El Teatre de Dansa aconsegueix efectivament il·lustrar la realitat del comportament físic, la «naturalesa interior» en la seva constricció; aquesta qüestió, però, no forma part integrant de la mutabilitat del procés històric. Totes les obres ocorren a una societat moderna que no pot ser identificada d'una manera més concreta: el temps i l'espai són fixats d'una manera molt poc precisa. La crítica a la forma subjectiva de la representació va dirigida contra les convencions, no contra llurs causes ni contra un context més funcional. La constricció física, la naturalesa limitada dels mitjans de comunicació petitburgesos, es dona ja per suposada i es representa d'acord amb les diferents formes com es manifesta. Així mateix, l'alienació interpersonal, la lluita de sexes i la manca de comunicació apareixen com els resultats d'un procés sense nom. Són punts fixos d'un model de relacions individuals determinat per endavant. En ells es basa la recerca d'una sensualitat lliure d'ansietat i convencions; d'acord amb ells la tendresa esdevé poder i la comèdia revela

10. Aquí es planteja la qüestió de saber fins a quin punt això no representa una característica d'una estètica específicament femenina, i si en unes altres condicions aquesta forma d'enfocar el problema no podria esdevenir productiva.

11. Segons el concepte de «naturalesa interna». Cf. nota 3.



el seu fons tràgic. La representació queda empresonada dins l'estructura d'un simbolisme existencial que sempre mostra els seus trets fatalistes. Els personatges, guiats obligatòriament per normes interioritzades, segueixen sempre un model de desenvolupament invariable fins a arribar en un punt on aquest esdevé un impediment, un impossible. La qüestió de la historicitat a l'escenari del ballet no s'ha de confondre en aquest cas amb una exigència de domini real dels problemes, sinó que més aviat constitueix la base contra la qual el teatre de dansa pot emprar totes les seves possibilitats per aconseguir l'emancipació.

### 3. EL LLENGUATGE DEL COS I LA HISTÒRIA DEL COS

A la *Filosofia de la Música* Ernst Bloch descriu la dansa i la música com a elements originals del propi convenciment humà. Tanmateix «no tenen vida per ells mateixos» («leben [sie] nicht an sich»), «hom hauria de passar per Una Altra Cosa que permetés preparar l'expressió extensament i fermament» («mußte man [erst] durch Anderes hindurch, das den Ausdruck breit und fest zurüsten ließ»)<sup>12</sup> En aquesta citació trobem dos factors: el desenvolupament estètic intern que s'ha de tenir en compte i l'estructura de la història general que determina els productes estètics. Quant a la dansa, aquest context històric es basa en una història general del cos, en l'aparició d'un cert domini del cos com si es tractés d'un desenvolupament immanent a la dansa i que al mateix temps expressés la societat en general. El teorema de l'emancipació de la dansa sols es pot demostrar concloentment partint d'aquest punt. Hom pot trobar aquesta relació d'una manera exemplar a les investigacions del sociòleg Norbert Elias; a continuació es fa esment de les afirmacions més importants contingudes en aquestes investigacions.<sup>13</sup>

Elias parteix de la següent afirmació: «La formació del comportament "civilitzat" està molt relacionada amb l'organització de les societats occidentals en "estats".»<sup>14</sup> «El desenvolupament de les estructures personals i socials s'acom-

12. Cf. nota 1.

13. Norbert ELIAS, cf. nota 3.

14. *Idem.*, vol. I, p. LXXVI

pleix en una combinació inseparable.»<sup>15</sup> Al centre, afirma Elias, es produeix el desenvolupament de la «naturalesa interna» («*innere Natur*») de l'home, que inclou tot el reialme de la conducta humana, el canvi de les passions físiques i de la vida sexual. Segons ell, el procés de la civilització constitueix sobretot un «canvi estructural en els homes, el qual els condueix cap a una estabilització i diferenciació més grans de llurs controls emotius i, per consegüent, de llurs processos d'experimentació».<sup>16</sup> Es pot demostrar que en el procés històric hi ha una forta dependència entre els homes; això exigeix que l'individu tingui un gran domini d'ell mateix, però això li resulta més i més complicat. La realització d'aquest «canvi en l'estructura de l'individu» depèn de «l'evolució a llarg terme de les configuracions que creen els homes entre ells a fi d'aconseguir un estàndard de diferenciació i integració més elevat».<sup>17</sup> La subjugació de la «naturalesa externa» («*äußere Natur*»), un procés que, a causa de la industrialització, es ramifica més i més en les àrees tècniques individuals, té lloc ensems amb un control més i més gran de la vida emocional i de l'expressió física. Un exemple d'això el tenim en el canvi que es produeix en la conducta agressiva. A l'Edat Mitjana, per exemple, el llinar emocional era relativament baix (com en el cas de les batalles militars que lliuraven els homes entre ells). L'instint agressiu de l'home modern del segle dinou estava subjecte a un control molt més gran. Una prova clara d'aquest procés de canvi en l'estructura emotiva és la diferenciació de les formes de comunicació humana: un refinament creixent del comportament a taula (com per exemple la utilització dels coberts per primera vegada) i al mateix temps un augment dels valors dels llinars de vergonya i torbament. La transformació de les «configuracions socials» —tal com les anomena Elias— fa que les normes de conducta quotidiana creixin d'una manera contínua i siguin més i més complexes. Els impulsos emocionals poden ser expressats d'una manera menys i menys directa; estan subjugats al codi creixent de convencions. Amb el temps, el reialme d'emocions enter queda subordinat a una xarxa de controls diferenciada que altera d'una manera decisiva la condició espiritual de l'home. La tecnologia i la industrialització desenvolupen un domini

15. *Idem.*, p. XX.

16. *Idem.*, p. XI.

17. *Idem.*, p. X.



complex de la «naturalesa externa» que també necessita la «naturalesa interna». En contraposició a «l'*homo* *clausus*», que topa amb les condicions externes d'una forma autònoma i imparcial, Elias proposa com a principi el seu concepte de l'home «obert». L'individu i la societat formen una unitat indivisible d'influència mútua: estan lligats entre ells mitjançant el que s'anomena «cadena d'interdependència». Els models de conducta dels homes, concretament llur control de les emocions, han evolucionat d'una manera similar sota la pressió de les condicions socials generals. En aquest respecte es dona una gran importància a la qüestió de la monopolització del poder: la concentració creixent del poder no en l'individu sinó en institucions i la delegació, en darrer terme, del poder a l'estat, és un procés on les pressions externes esdevenen internes. El punt d'unió entre «l'exterior» (poder de l'Estat) i «l'interior» (estructures emocionals individuals) són les nostres pors; elles són les que transfereixen l'estructura general de la societat al funcionament físic de l'individu.

La Dansa pot ser inclosa en aquesta mateixa relació recíproca. A la dansa, la influència de les relacions externes sobre l'estructura física es manifesta d'una forma que és transmesa estèticament. Des d'un punt de vista històric, aquesta influència queda demostrada en l'anàlisi dels ideals de moviment i de control i en la utilització de l'espai com a representants dels respectius estats emotius dominants. Així, la *danse d'école*, en afavorint la percepció tècnica, esdevé la representació ideal del control emotiu que exigeix l'art modern. L'inflexible cànon de regles de la dansa clàssico-acadèmica, l'estereotipatge del moviment, l'ordre establert d'una manera estricta (com a símbol de l'ordre social) exemplifiquen la constricció a la qual està sotmès el cos a causa de les exigències de l'era industrial.

Tanmateix, l'anàlisi de la constricció física i la seva manifestació al Teatre de Dansa suposa solament una part de la qüestió. L'experimentació de les estructures socials en el nostre propi cos també pot ser entesa en la seva dimensió utòpico-progressiva. Si la dansa reflecteix sempre un estat emotiu dominant —malgrat que mai no depengui d'ell directament— la forma de procedir del moviment pot emprar-se a l'escenari com a instrument d'un alliberament que també ha de ser entès físicament. Al concepte d'una «utopia concreta» de Bloch cal afegir el nivell emotiu que pretén aconseguir l'alliberament del cos. Aquestes són les possibilitats



del teatre de dansa, les quals es manifesten: allà on el control sobre els éssers humans es desprèn del marc de tot allò que pot ser expressat mitjançant el llenguatge; allà on la subjugació de la «naturalesa externa» coincideix amb la de la «naturalesa interna». La dansa dóna mobilitat a les formes de presentar les emocions, com si aquesta fos la seva única contribució a la comunicació predominantment racional i cognoscitiva del teatre brechtia. Una representació conscient reemplaça una reproducció inconscient; tant les pressions relacionades amb el cos com les pressions internes esdevenen visibles. En emprar la seva forma d'expressió, el cos, com a tema, el Teatre de Dansa també arriba a un punt crític en l'emancipació del contingut. Així, sembla bastant probable que pugui omplir la llacuna que va deixar el teatre èpic: ensem amb els grans processos històrics, tal com els tractava Brecht, el Teatre de Dansa mostra com la influència d'aquests processos arriba fins al reialme concret de l'individu; incorpora l'experiència immediata, a manera de valor amb dret propi, al coneixement racional; s'oposa a la descripció de les connexions de la macroestructura i amplia el nivell de la microestructura mitjançant les seves formes emotives. Concretament, reacciona al problema de la interiorització mostrant com són interioritzades les pressions exteriors. Aquest tipus de (Dansa) «Teatre d'Experiència» pot agafar les convencions del cos que han estat interioritzades *via* ansietats i les pot fer visibles a fi que puguin ser experimentades. La comprensió emotiva, igual com el procés d'interacció teatral, procedeix per comparació: des de l'escenari es presenta al públic un control emotiu en concret a fi que aquell pugui experimentar-lo; es produeix una situació de pressió que es pot veure des de lluny («*durch verfremdende Distanz*»). La constricció pròpia del cos és reconeguda tal com és a l'escenari. L'expressió «caminar dret» («*aufrechter Gang*») de Bloch, sinònim de l'emancipació de l'individu, és tant una qüestió de l'intel·lecte com del cos. Avui dia, les obres d'escena del ballet alemany que més s'apropen a aquest model emancipador de teatre de dansa són les de Pina Bausch.

NORBERT SERVÓS



## RESUMEN

Cuando Pina Bausch tomó a su cargo la dirección del Teatro de Danza de Wuppertal (en la temporada 1973-1974), se produjo una cesura en el panorama del ballet alemán. Sus obras fueron alejándose progresivamente del concepto de danza del ballet clásico y de la danza moderna; creó un género mixto, compuesto de formas genuinas de teatro y de danza a las que se daba otro uso, bajo el nombre de «Teatro de Danza». En realidad se trata de una didáctica nueva basada en Brecht. El lema «Teatro de Experiencia» es indicativo respecto del modo en que hay que entender las obras del Teatro de Danza de Wuppertal y determina el significado emancipador que tiene, para Pina Bausch, la totalidad del género artístico: la emancipación de la danza respecto de sus propias formas.

Norbert Servos presenta y estudia este trabajo de Pina Bausch en tres apartados (sobre el Teatro de Experiencia, sobre las formas del «nuevo» Teatro de Danza y sobre el lenguaje del cuerpo y la historia del mismo) relacionándolo con teorías de Ernst Bloch y de Norbert Elias.

## RÉSUMÉ

Lorsque Pina Bausch s'est chargée de la direction du Théâtre de Danse de Wuppertal pendant la saison 1973-1974, une césure s'est produite à la scène du ballet allemand. Ses productions se sont de plus en plus éloignées du concept de danse d'après le ballet classique et la danse moderne; elle a créé un genre mixte, composé par de vraies formes de théâtre et de danse, auxquelles on a donné un autre usage et le nom de «Théâtre de danse». Il s'agit, tout bien pensé, d'une nouvelle didactique fondée sur Brecht. La devise «Théâtre d'Expérience» porte l'attention sur la façon de considérer les pièces du Théâtre de Danse de Wuppertal et elle détermine la signification d'émancipation que Pina Bausch donne à la totalité du genre artistique: l'émancipation de la danse de ses propres formes.

Dans cet article Norbert Servos présente et étudie ce travail de Pina Bausch, en trois parties (*Le Théâtre d'Expérience*, *Les formes du «nouveau» Théâtre de Danse*, et *Le langage du corps et l'histoire du corps*) et elle le met en rapport avec les théories d'Ernst Bloch et de Norbert Elias.

## SUMMARY

When Pina Bausch took over the direction of the Wuppertal Dance Theatre in the 1973-1974 season, German ballet broke off in a new direction. Her work grew steadily more distanced from the dance concepts of classical ballet and modern dance; she created a mixed genre, made up of genuine theatre and dance forms used in a different way and dubbed «Dance Theatre». She is clearly a new didactic artist rooted in Brecht. The device «Experience Theatre» underlines the way in which the Wuppertal Dance Theatre should be taken and defines the emancipating signification that Pina Bausch gives to all the artistic genre: the emancipation of dance from its own forms.

In this article Norbert Servos introduces and studies Pina Bausch's work in three chapters (The «Experience Theatre»; The forms of the «new» Dance Theatre, and The Language and History of the Body) and relates them to the theories of Ernest Bloch and Norbert Elias.