

ee

Estudis Escènics

38





# Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

38

*Hivern de 2011*

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció: Àlex Broch

Cap de Redacció: Lluís Hansen

Coordinació del Quadern de Dansa: Jordi Fàbrega

Producció: Anna Pedreira

Traduccions i correccions: Marta Fontanals, Jordi Jané-Lligé,  
Mariana Miracle, Rosina Nogales, Paulino Rodríguez  
i Maria Zaragoza.

Consell de Redacció: Roger Cònsul, Sílvia Ferrando, Enric  
Nolla, Pere Riera, Mercè Saumell, Victoria Szpunberg i Helena  
Tornero.

Consell de Redacció del Quadern de Dansa: Raimon Àvila, Roberto  
Fratini, Agustí Ros i Ester Vendrell,

Amb la col·laboració de Ferran Adelantado, Teresa González  
Borrajó i Mercè Pinyol del Centre de Documentació i Museu de  
les Arts Escèniques (MAE).

Consell Assessor: Rossend Arqués (UAB), Manuel Aznar (UAB),  
Carles Batlle (IT), Joan Casas (IT), Jordi Coca (IT), Jaume  
Mascaró Pons (UB), Antoni Ramon (UPC) i Jordi Sala Lleal  
(UdG).

Comunicació: Jordi Aubach

Tel. +34 (9)3 227 39 15

aubachgj@institutdelteatre.cat

Subscripció i informació: Artur Arranz

Tel. +34 (9)3 227 30 00 - ext. 267

arranzga@institutdelteatre.cat

Estudis Escènics

Institut del Teatre

Plaça Margarita Xirgu, s/n

08004 Barcelona

estudisescenics@institutdelteatre.cat

© DELS AUTORS

Primera edició: desembre de 2011

Maquetació: Josep Molí

Impressió: Gràfiques Viking SA

Dipòsit legal: B. 10888-1983

ISSN: 0212-3819

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades  
en els articles signats.



## Sumari

7 Àlex Broch  
Editorial

### ESTUDI

13 *Valentina Valentini*  
Teatre èpic i nou teatre

37 *Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok*  
Ficció – la mare dels sentiments

### DOSSIER: L'ESCENA CATALANA: BALANÇ D'UNA DÈCADA (2000-2010)

51 *Enric Ciurans*  
Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona

73 *Pere Riera*  
La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys  
d'autories fidels a l'espectador

85 *Francesc Foguet i Boreu*  
Els marges de l'oasi: un balanç d'urgència de l'edició  
teatral

105 *Guillem-Jordi Graells*  
La institucionalització escènica a Catalunya, la  
història de mai acabar

115 *Antoni Ramon, Guillem Aloy i Iván Alcázar*  
Apunts entorn l'arquitectura teatral a Catalunya:  
2000-2010

126 *Xavier Padullés*  
Escoles i pedagogies teatrals a la Catalunya d'inici  
del segle XXI

138 *Roberto Fratini*  
Perifèries, periples, perills. La nova dansa catalana i  
les poètiques de l'errar

154 *Agustí Ros*  
El desè aniversari del Conservatori Superior de  
Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de  
Barcelona

160 *Francesc Casadesús*  
Marcat pel Mercat

165 *Jordi Jané*  
Deu anys de circ a Catalunya

- 178 *Josep Lluís i Rodolf Sirera*  
La dècada prodigiosa a la Ciutat Maragda
- QUADERN DE DANSA
- 191 *Helena Patricio Àvila*  
L'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (1987-2010). Context, origen i desenvolupament
- 213 *Raimon Àvila*  
Ensenyaments artístics i neurociència de les emocions
- 230 *Susana Pérez Testor i María Martín Laguna*  
Les emocions estètiques en els espectacles de dansa
- 235 *Antoni Gómez*  
Dansa digital
- TEMPORADA
- 259 *Roger Cònsul*  
Temporada 2009-2010
- OPINIÓ
- 271 *Eduard Molner*  
Kosmopolis: autors nous, temes antics
- 281 *Ressenyes*
- 289 **VERSIÓN EN CASTELLANO**

# Editorial

Àlex Broch

La fragmentació del temps és arbitrària. Res ens permet pensar que una dècada sigui un espai de temps que, objectivament, obligui a la seva consideració. Però també és cert que per a edificar un discurs general ens valem d'aquelles estratègies que ens semblen útils per a bastir les bases d'aquest discurs. I en aquest sentit, una dècada és un temps proper que permet una revisió per intentar establir línies d'un procés que és obert i que, per definició i dinàmica, seguirà sent obert, la qual cosa, si no obliga almenys aconsella una mirada atenta i puntual per fixar alguns dels seus moviments interiors que, en el futur, puguin ajudar a configurar el moviment i el discurs general del teatre català contemporani. Sabem que seccionen una seqüència contínua però també sabem de la utilitat d'una operació d'aquest tipus.

Amb aquesta intenció i voluntat d'oferir, doncs, un material d'anàlisi i d'interpretació de la primera dècada del segle XXI —més enllà de la precisió entre els deu o onze anys de l'enunciat genèric— *Estudis Escènics* ha construït el seu “dossier” central d'aquest únic número de l'any 2011 sobre aquest balanç de dècada que vol ser una reflexió sobre el passat immediat. Són mirades diverses que entrecruades construeixen el possible perfil d'un ampli procés vist no solament des de l'autoria o la representació sinó també dins del context social en què les arts escèniques es mouen en el nostre país. En aquest sentit, autoria i representació, edició de textos, mapa territorial, arquitectura teatral, aprenentatge i ensenyament tant pel que fa al teatre, la dansa i el circ són els eixos fonamentals sobre els quals s'articula el número 38 d'*Estudis Escènics*.

Així, Enric Ciurans fa una atenta anàlisi i seguiment de l'autoria i representació d'aquesta dècada que té un complement amb la mirada més generacional de Pere Riera sobre l'emergència dels nous autors i el nou teatre. La realitat i la greu problemàtica del llibre de creació i assaig dramàtic és plantejada i explicada per Francesc Foguet, mentre Guillem-Jordi Graells mostra la dicotomia entre la institucionalització i la construcció dels grans equipaments dramàtics i la feblesa d'una descentralització necessària i efectiva al llarg del territori, tot i el molt que s'ha avançat en aquests darrers anys. Antoni Ramon, Guillem Aloy i Iván Alcázar, de l'Observatori de teatres en risc, plantegen una reflexió de l'espai escènic i de les transformacions i mobilitat que l'espai i l'edifici teatral ha viscut aquests anys fixant, a més, els espais

“conquerits” per a l’escena, la qual cosa ajuda a establir millor el mapa teatral contemporani. No hi ha creació sense aprenentatge i Xavier Padullés ens mostra l’efervescència real que, a nivell de pedagogia teatral, tant en el camp privat com en el públic, ha viscut la societat catalana en aquest període i fa de Barcelona un obligat centre de referència.

Quant a la dansa, també partim d’un article d’àmplia referència i contextualització de Roberto Fratini que teoritza i descriu l’evolució, amb llums i ombres, de la dansa a Catalunya en aquest període, mentre Francesc Casadesús i Agustí Ros focalitzen el seu text en dues anàlisis concretes. El primer, Casadesús, en el camp de la representació, analitza les aportacions i el projecte d’un espai central com és el Mercat de les Flors i el segon, Ros, i en el camp de l’ensenyament, remarca les aportacions pedagògiques del Conservatori Superior de Dansa de l’IT que, al celebrar els seus deu primers anys, és una clara aportació d’aquesta primera dècada del segle XXI al foment i aprenentatge de la dansa a Catalunya. Quant al circ, Jordi Jané fa una radiografia dels principals elements a considerar per tenir un coneixement exacte dels factors que l’expliquen i el determinen així com les principals aportacions. És com un treball de síntesi que es complementa amb l’aportació d’una exhaustiva cronologia de fets i esdeveniments circenses que, a més de permetre el seu seguiment, són una mostra de la seva vitalitat i complexitat.

El dossier del balanç de la dècada 2000-2010 acaba amb un demolidor article que parla de la realitat del teatre al País Valencià en aquests anys signat per Josep Lluís i Rodolf Sirera. Ho sabíem i segurament no calia confirmació, però Josep Lluís i Rodolf Sirera ens expliquen, malgrat el que ells voldrien, allò que fa mal de llegir: després d’aquell entusiasme inicial dels anys de la transició amb la voluntat de crear un teatre amb la llengua del país a València, uns anys en què tot semblava possible, ha seguit una esgotadora, asfixiant i perillosa realitat de destrucció sistemàtica de totes les bases corporatives i institucionals que poden o podrien fer possible aquella esperada i volguda renovació. Un clar exemple de com la política i la cultura estan estretament i forçosament lligades i com des de l’oficialitat política, en aquest cas en mans d’un partit com el PP, es poden determinar i destruir les potencialitats de la societat civil en un gènere, com és el teatre i les arts escèniques, que normalment precisen d’una entesa amb el poder públic que, al País Valencià, no solament no es dona, sinó que aquest poder està radicalment en contra mentre treballa per la deslegitimació pública i anorreament professional del teatre valencià. Llegit des de qualsevol àmbit territorial de la cultura catalana no hauria de deixar indiferent a ningú.





Més enllà del «Dossier» la revista segueix la seva configuració habitual que havia estat alterada pel número monogràfic anterior. A «Estudi» recollim un treball de la teatròloga Valentina Valentini que és una reflexió sobre el teatre èpic de Brecht des de la mirada, el filtre i els referents culturals d'aquest nou segle. Com ho serà l'article de Christina Schmutz i F. Wagner-Lippok que també pren el teatre de B. Brecht i H. Müller com a punts d'inflexió i referència. En aquest cas per fer una crida i reivindicar l'autenticitat i els sentiments, imatge de marca d'un teatre contemporani "postdramàtic", com camins d'afirmació i sortida que ajudin a reconstruir un teatre nou i aprofundir en la diversa complexitat i ambigüïtat del món.

El «Quadern de Dansa» recull quatre articles. Els textos d'Helena Patriocio i Antoni Gómez responen a la voluntat d'*Estudis Escènics* de ser, també, una plataforma que reculli les darreres investigacions que llicenciats i doctorands estan realitzant en el nostre àmbit acadèmic i universitari. Síntesis obligades dels seus treballs de recerca per raons de les possibilitats d'extensió que ofereix la revista però que ja dóna mesura del nivell i la importància dels seus treballs. El d'Helena Garrido estudia l'Associació de Professionals de la Dansa a Catalunya (1987-2010). Per contingut i cronologia és un bon complement del text de Roberto Fratini recollit al «Dossier». Tots dos ajuden a construir l'itinerari de la dansa en aquests anys en l'àmbit català. L'article d'Antoni Gómez, interessant en tots els sentits, fa una aportació i obra moltes perspectives d'anàlisi i reflexió sobre l'aplicació de les noves tecnologies al coneixement, estudi i pràctica de la dansa. Es completa amb una bibliografia comentada i un repertori on-line d'adreces web que amplia les possibilitats de coneixement. Els altres dos articles, de Raimon Àvila i Susana Pérez i Maria Martín, són en ells mateixos complementaris perquè, amb una major o menor extensió, són una anàlisi i una descripció sobre els paràmetres que s'han de tenir en compte i aplicar per establir les bases científiques de l'estudi de les emocions aplicades tant al treball del ballarí com a la percepció de l'espectador.

Roger Cònsul, que s'incorpora a la secció «Temporada» de la revista, fa la crònica de la temporada de l'any passat: 2009/2010. A «Opinió», Eduard Molner explica el desenvolupament d'un esdeveniment ciutadà com Kosmopolis 2011 que havent estat, aquest any, dedicat al teatre més contemporani, enllaça amb l'esperit i documentació que recull el «Dossier» d'aquest número. Les seccions de ressenyes i bibliografia tanquen aquest número de l'any 2011 d'*Estudis Escènics* en el que vol ser una crònica viva i nova documentació de l'actualitat llibresca més recent.







# Teatre èpic i nou teatre

Valentina Valentini

## Què és el teatre èpic?

Richard Schechner, a *Uprooting the Garden: Thoughts around «The Prometheus Project»* (1986 : 3), escriu:

Irònicament, Brecht —que va treballar per obrir dos espais en un espectacle, l'un entre el personatge i l'actor i l'altre, entre l'escena i l'espectador, de manera que hauria aconseguit l'espai per inserir-hi un pensament polític— realment va preparar el camí per al teatre estetitzant d'avui. Brecht és un dels predecessors de Robert Wilson, Pina Bausch, Richard Foreman i els Mabou Mines. És de Brecht que aquests mestres contemporanis van aprendre dues coses: a inserir el propi saber entre el personatge i els espectadors, i a mirar cap a l'Àsia per tenir indicacions precises sobre les maneres concretes d'aconseguir aquest efecte que Brecht va anomenar *Verfremdung*, intraduble però que aproximadament significa convertir en nou, estrany, distant, objectiu.

El propòsit d'aquest assaig és verificar com ha incidit el pensament de Brecht (els seus textos per al teatre i les seves teories, més que no pas els espectacles relacionats amb la seva pràctica de la direcció escènica) en el teatre de la segona meitat del segle xx, en un intent d'esbossar un recorregut —que va dels anys seixanta als anys noranta— a través d'un mostrari d'espectacles i d'autors inevitablement parcial.

La nostra tesi, d'acord amb Schechner, és que una enciclopèdia d'ascendència brechtiana ha modelat capil·larment el teatre de la segona meitat del segle xx, declinant el paradigma del distanciament, *Verfremdung*, com a principi organitzador i constructor de l'escena teatral, però escurçant paradoxalment la distància entre l'escena —actor i espectador— i el món, i arribant a més a anul·lar el concepte de *Verfremdung*, és a dir la interrupció, el procedir per batzegades que energitza l'atenció de l'espectador. En lloc seu, s'ha instal·lat una escriptura teatral que ha enfosquit el món, la realitat i la història per autorefectir-se obsessivament, ella i els seus procediments. Des de la regla del teatre èpic per trencar il·lusions i identificacions, i fer irrompre interrogants i estupor: «indicar, mostrar que som al teatre», l'escena del la

segona meitat del segle xx ha procedit organitzant els seus ritus autoreflexius, paròdics, irònics, destructors del teatre mateix i portats a escena, en canvi, per desmistificar-lo, per il·luminar-ne el procés constructiu. Si és cert que del teatre èpic n'ha sorgit un teatre estetitzant, formalista, autoreflexiu i intercultural, ens preguntem a través de quines estratègies això ha succeït en el decurs d'un arc històric que veu l'èxit de les neoavantguardes i en veu la crisi amb l'emergència de la cultura postmoderna, i ens demanem també si la reacció a la postmodernitat ha produït una recuperació de la dimensió política del teatre èpic.

Per procedir és útil resumir els trets que configuren l'estètica del teatre èpic adoptant els punts de vista de dos estudiosos del teatre brechtia, Walter Benjamin, contemporani seu, i Roland Barthes, posterior, que han reflexionat en diverses ocasions sobre el teatre èpic.

Al teatre èpic, les situacions no es produeixen a prop de l'espectador sinó lluny; l'espectador les reconeix amb sorpresa, escrivia Barthes el 1957: «l'art de Brecht és essencialment maièutic», planteja el problema de manera que es pugui comprendre i, per tant, actuar (BARTHES, 1957 : 205-208). Per aconseguir aquests objectius, el teatre èpic no ha de desenvolupar accions sinó més aviat re/presentar situacions que procedeixen per blocs, per episodis, no a través d'una narració lineal. Tant és així que pots entrar a mig espectacle, o en un episodi, representat per mitjà d'acotacions, cartells i títols, que mostren en directe i en imatges la mateixa escena, com demostra: «Pot passar això, però pot passar també alguna cosa del tot diferent» (BENJAMIN, 193-b). En el mateix sentit, Roland Barthes a l'assaig *Diderot, Brecht, Ejzenštejn* (BARTHES, 1982):

Brecht ha mostrat com, al teatre èpic (que procedeix per quadres successius), tota la càrrega significativa i agradable investeix cada escena, i no el conjunt; a nivell de l'obra, cap desenvolupament, cap maduració, un sentit ideal, certament (per a cada quadre), però cap sentit final, només fragments cada un dels quals conté prou potència demostrativa. El mateix passa amb Eisenstein: el film és una contigüitat d'episodis, cadascun dels quals és significatiu de manera absoluta, estèticament perfecte.

El teatre èpic pressuposa el muntatge, en el sentit que els episodis estan associats de manera allògica i la seqüència, fragmentada; és un muntatge de trames gruixudes que es produeix a batzegades, que intenta produir un xoc, com el muntatge de les atraccions d'Eisenstein. L'escena del teatre èpic es desplega visiblement, com un *tableau*, a punt

però per moure's en tant que està modelada pel cinema, pressuposa la càmera amb primer pla, amb detalls de la figura i alentiment del moviment. El concepte de *Verfremdung* es pot entendre com a dispositiu conceptual del muntatge mateix perquè prescriu presentar alguna cosa que tothom ja hagi vist abans, posant-la en un context diferent. El primer nivell en el qual s'exercita la tasca de deconstrucció és el del text literari, que es veu reduït a un conjunt d'accions històriques, socials, quotidianes, en una mena d'actualització del drama (clàssic) davant de la realitat de l'espectador (epicització). La fragmentació de la unitat textual en una sèrie d'accions sintetitzades al títol de cada escena de l'espectacle també fa que el drama es redefineixi com a un esdeveniment historicosocial que avança per salts i, trencant la correlació natural entre els fets, els redueix a fragments i els institueix com a objecte de reflexió. L'espai que s'interposa entre un fragment i un altre és un *interval*, com l'anomena Benjamin, en el qual està previst que s'installi l'espectador amb les seves preguntes, els dubtes, interrogants i judicis sobre allò que veu i escolta. Aquest aspecte de la dramaturgia brechtiana ve confirmat per tot allò que observa Benjamin a propòsit de la natura del gest brechtia, «la matèria grisa del teatre èpic»: «obtenim més gest, com més sovint interrompem una acció. Per al teatre èpic la interrupció de l'acció és doncs en primer pla. En aquesta interrupció rau el valor de les *songs* per a l'economia completa del drama» (BENJAMIN, 193-b : 361).

A banda del text literari, el principi deconstructiu s'aplica a la unitat stanislavskiana d'actor-personatge, que s'escindeix en dues: l'actor encarna el paper de qui interpreta un personatge, i amb ell passa de l'acció de l'actor al relat del narrador. A més, l'actor èpic s'ha apropiat de la tradició recent d'estudis experimentals sobre la mecànica corpòria, segons els quals pot arribar a concebre la unitat de les accions-gest-veu com a descomponibles en fragments microscòpics, mirant d'obtenir efectes antinaturalistes.

El teatre èpic és un teatre d'autor i l'heroi que l'habita no és tràgic, i ni tan sols burgès-psicològic, és històric i pot agafar el seu propi destí i canviar-lo. Autor, en el cas del teatre èpic, implica responsabilitat col·lectiva, treball *d'ensemble*, indispensable perquè «l'actual especialització de la feina, en molts camps importants, ha transformat el concepte de creativitat: l'acte creatiu s'ha convertit en un procés de creació col·lectiva, un continuïum de caràcter dialèctic...». El teatre èpic posa en acció la història i l'home-actor que pateix no a causa de la natura, sinó de la història i, mentre el personatge és ignorant, l'espectador comprèn la relació entre la història i el patiment humà. De fet, «per al seu escenari, el públic ja no és una massa de ratolins humans hipnotitzats, sinó una assemblea de persones interessades, les exigències de les

quals s'han de correspondre des d'aquí» (BENJAMIN, 193-*b* : 361); això significa que no cal invocar el públic com a factor de teatrocràcia, ni per provocar-li reaccions emotives, sinó prendre posicions com a col·lectivitat responsable.<sup>1</sup>

En el teatre èpic entès com a antinaturalista, l'art és *antiphysis*, la qual cosa significa que necessita actuar sobre el significat per representar el món d'una manera diferent: continguts nous demanen instruments nous. Vet aquí per què Brecht atribueix un rol significatiu als nous mitjans, al cinema i a la ràdio, reconeixent a les noves tecnologies la potencialitat de representar la nova realitat del món.

### Brecht i les neoavantguardes

Brecht ha estat un punt de referència per al teatre euro-americà i l'interès en contra seu per part de les noves avantguardes dels primers anys seixanta ha estat testimoniats, tant en l'àmbit artístic com en el teòric, des del Living a Barthes, d'Adamov a Bernard Dort, de Peter Brook a Giuseppe Bartolucci, de Planchon a Abel (sense considerar les filiacions de part literària com Peter Weiss).

El 1964 és l'any d'un interès renovat pel teatre de Brecht per part dels directors i teatròlegs, en sincronia/concomitància amb l'emergència del moviment per un teatre nou.<sup>2</sup> El pensament de Brecht, les seves teoritzacions sobre el teatre èpic, han constituït una mena de base damunt de la qual el teatre nou ha construït les seves idees i les praxis operatives, traient-lo a l'ostracisme tant de la cultura burgesa com de la comunista, la primera el considerava mediocre com a comunista mentre els crítics marxistes com Lukács l'acusaven de formalisme.

Roland Barthes a la postguerra va ser —fent de crític teatral per a *Le Théâtre Populaire*— promotor i intèrpret del teatre de Brecht, i va contribuir a tocar aspectes rellevants que esclataran a finals dels anys seixanta. Els assaigs que Barthes dedicava, en aquells anys, al teatre i a la literatura deriva-

1. Sobre el concepte de teatrocràcia cfr. WEBER 2004 : 31-54.

2. Cfr., a títol d'exemple, el número monogràfic de TDR, vol. 6, 1961- 62, dedicat per Richard Schechner a *B. Brecht – On Experimental Theatre*, el Galileo de Strehler del 1963, el número de TDR dedicat a *Happening e intermedia* (T30), 1965-66, vol. 10 amb intervencions de Kirby, Cage, Oldenburg, Halprin, La Monte Young en el qual es manifestaven els espontanis d'avantguarda de les diverses disciplines.



ven d'una decidida motivació política i ètica, plantejaven la qüestió de com conciliar la «disciplina revolucionària» amb els casos individuals del cada tema, compromís social i experimentació artística.

Pier Paolo Pasolini, al seu *Manifest per a un teatre nou*, tot i que mostra una certa reticència a les comparacions de Brecht (en tant que és contrari a la seva institucionalització ideològica en termes edificants per part de l'esquerra), anteposant-li les utopies de Maiakovski i d'Esenin, amb tot n'és deutor: fer teatre ha de ser «primer de tot debat, intercanvi d'idees, lluita literària i política, en el pla més democràtic i racional possible: per tant, un teatre atent sobretot al significat i al sentit, i excloent de qualsevol formalisme que, en el pla oral, vol dir complaença i estetisme fonètic» (PASOLINI, 1968 : 23). El seu teatre té com a «model ideal el drama didàctic, tal com Brecht l'havia reformulat a l'últim període de la seva vida, en el qual la comunicació teatral es dirigia a presentar i discutir problemàtiques d'actualitat, *comptes pendants*, “que, per tant, escrivia Pasolini, plantegin els problemes sense pretendre resoldre'ls” (PASOLINI, 1972 : 130), de manera que s'estimuli la intel·ligència de l'espectador per trobar solucions possibles, perquè no compartia que la reinvençió d'un nou llenguatge de l'escena es resolgués en una praxi desestructuradora, sense cap moviment de reconstrucció paral·lel» (VALENTINI, 2008b : 220).

Tant Roland Barthes com Pier Paolo Pasolini van recórrer al pensament brechtian per elaborar un punt de vista crític respecte de l'avantguarda, però paradoxalment la complexitat d'aquest punt de vista va ser rebre'l com una regressió que negava la pròpia avantguarda.

Giuseppe Bartolucci, teòric i promotor del teatre nou a Itàlia, no tan paradoxalment, en la funció de guia del nou teatre euro-americà associava Brecht amb Artaud (BARTOLUCCI, 1969 : 175-188) i, en pensar en l'escriptura escènica brechtiana, en destacava la qualitat experimental respecte de la tradició naturalista i expressionista i la profunda influència en les pràctiques teatrals de la segona meitat del segle XX. Els elements que Bartolucci reconeixia com a herència brechtiana del nou teatre, tenien a veure amb la «descentralització del personatge i de l'esdeveniment» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47) que demana «una relació de vida-teatre-societat en les condicions ètico-polítiques i tècnicoformals d'avui».

La novetat de l'*Òpera de tres rals* requeria, segons el crític, en una contaminació dels llenguatges i dels gèneres que creava una mena de deflagració, tant de la faula com dels personatges i l'espai escènic, tot i que no fins al punt (i aquesta era la seva crítica) de transformar la contaminació dels gèneres teatrals en «assimilació d'elements extrets d'altres arts» (BARTOLUCCI, 1969

(2007) : 43). Per al nou teatre era igualment important la dramaturgia dels drames didàctics de Brecht, les *Lehrstücke*, fundada en la ideologia del missatge i en la pobresa escènica que privilegia «el cos del actors com a elements escenogràfics, i que d'altra banda assumeix en si la duresa de la moral, és a dir del comportament dels personatges» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 44). Allò que Bartolucci evidenciava en la dramaturgia brechtiana era la reciprocitat entre radicalisme ideològic i radicalisme dels llenguatges de l'escena, contradictis tots dos per les successives escenificacions del Berliner Ensemble, en les quals s'havia abandonat el desemmascarament d'una realitat fragmentada en favor de l'illusionisme realista, de l'acte realitzat i de la bellesa estètica, uns trets que traïen el ferotge examen racional de la història del teatre èpic.

Com a exemple d'herència brechtiana en les pràctiques del nou teatre, Bartolucci proposava l'*Antígona* del Living,<sup>3</sup> en la qual el concepte base del

3. El 1967 s'estrena l'*Antígona* del Living, a partir de l'*Antígona* de Sòfocles de Bertolt Brecht (una reelaboració de la versió poètica de Hölderlin), el seu primer espectacle presentat a Europa després que el grup abandonés Nova York. *Antígona* és la imatge arquetípica de l'autonomia de pensament i de la desobediència. El tema central de l'espectacle no és però la rebel·lió d'*Antígona*, sinó més aviat la qüestió de la responsabilitat del mal que corromp la ciutat de Tebes, que a l'espectacle se'n responsabilitza a tothom individualment, els actors (que encarnen els Tebans,) com els espectadors (que representen els habitants de l'enemiga ciutat d'Argos). Assignant-ne una bona part als espectadors, el Living els inclou com a part encausada de l'esdeveniment: i l'espectacle (1967) es converteix en expressió de la desobediència civil no violenta.

El text de Brecht, que exclou el contrast entre els dos germans i aboca tota la culpa en Creont, símbol de l'estat corrupte, és més funcional al missatge que els components del grup volien transmetre-hi (hauria estat difícil defensar l'acció d'*Antígona* a favor d'un dels dos germans que es van matar per ànsies de poder, per usurpar el tron al pare). La funció del pròleg de l'*Antígona* de Brecht era puntualitzar l'actualitat de l'esdeveniment i dibuixar el problema subjectiu; mentre la separació, necessària per evitar identificacions, era preferida al remot allunyament de l'obra. El pròleg és una de les poques modificacions fetes pel Living a l'*Antígona* brechtiana, una decisió que l'autor hauria autoritzat en tant que havia de servir per puntualitzar l'actualitat de l'esdeveniment i dibuixar el problema subjectiu. El 1947, per a Brecht l'actualitat era la postguerra del col·lapse del nazisme, el 1967, la guerra del Vietnam. Judith Malina, que havia traduït el text en anglès, introdueix a l'espectacle la llegenda d'*Antígona*, un poema èpic que resumeix l'esdeveniment de l'heroïna grega, escrit per Brecht per acostumar els actors a tenir una actitud distanciada, de narradors; de fet, els intèrprets l'haurien hagut de llegir a fragments durant els assaigs (com fragments de relació, com un cor líric).

teatre èpic, el distanciament, actuava no tant com a tècnica interpretativa, sinó com a «element guia del moviment, és a dir un punt de referència tècnicoformal i diria èticopolític per a la interpretació corporitzada i materialitzada» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47). El crític posava en guàrdia davant la fàcil adopció del binomi ètica-corporeïtat sense una adequació indispensable a les noves tècniques expressives i als objectius èticopolítics, i refusava considerar la relació entre teatre èpic i avantguarda com una simple modernització o, com a inscripció del teatre èpic en la “tradicció del nou”. La indicació de Bartolucci era assumir el teatre èpic com a portador d’heretgia, com a una escriptura escènica complexa formada per materials artístics i extrartístics.

Brecht i Piscator havien dirigit la recerca de Judith Malina i de Julian Beck envers un teatre polític en el qual convertir l’espectacle en una taula de debat de les bases morals de l’existència de cada espectador, i això comprovava «una osmosi entre ètica i avantguarda: Brecht i Artaud» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 54).

Els elements brechtians de l’espectacle fonamentaven una gramàtica essencial del teatre èpic: tractar l’espai escènic unitàriament, sense divisions entre escenari i platea, eliminar el teló, per la qual cosa l’escenari ja és a la vista quan els espectadors entren al teatre, convertir així també en intercanviables els papers dins del grup present a escena; transformar l’actor en *performer* que treballa a l’espai entre actor i personatge; simplificar la trobada entre Antígona i Creont en una polaritat bé/mal; fer sentir l’espectador responsable del mal; afegir una dansa dionisiaca que tapa el discurs de Creont i la mort d’Antígona. En aquesta perspectiva la presència sacrificial de l’actor es produïa com un compromís existencial total, una inversió emocional i racional.

### ***Le Ceneri di Brecht de l’Odin Teatret i el track writing***

Eugenio Barba es creu d’alguna manera deutor de les «doctrines del teatre brechtia» (1981 : 131-132):

L’Odin Teatret ha tingut mestres [...] amb els quals hem dialogat: Stanislavski, Meierhold, Eisenstein. Entre ells també hi era Brecht, però com en un cripta secreta: primer perquè la interpretació parasitària de les seves obres i la coartada política proporcionada pel seu nom ens omplien de vergonya, i ens obligaven a dialogar amb ell d’amagat durant uns quants anys. Però

sobretot perquè el sentit de les seves paraules es mantenia difícil de desxifrar. Vaig entendre que no m'havia de preguntar què significaven les paraules de Brecht, sinó què l'havia portat a posar-les per escrit. Llavors vaig entendre l'estranya força de Brecht. No la fe en els ideals, sinó en les pròpies accions, fins i tot les petites, anònimes, per més insensates que semblin a primer cop d'ull. La fe en que, malgrat tot, tingui un sentit mantenir-se fidel a la pròpia identitat, la confiança en que la pròpia acció queda, encara que els temps siguin foscos i ningú no la noti: com un còdol blanc darrere teu, que algú altre pot trobar passat el temps.

Barba s'acosta així a l'home i a l'escriptor, la figura a partir de la qual construeix l'espectacle, *Le Ceneri di Brecht* (1980), i fa interactuar la dimensió personal amb la política<sup>4</sup> per mitjà del procediment constructiu del muntatge, per al qual la història del nazisme i la de Brecht s'intercalava amb les vivències dels propis actors de l'Odin. I identificant, a l'espectacle, l'espai de la realitat amb el del teatre, el món amb l'escenari, el teatre s'assimilava a un de tants sistemes de poder.

A diferència del cinema, al teatre el muntatge ha treballat per a la destrucció de la narració dramàtica privilegiant la descripció —que dilata el relat per l'espai i suspèn el temps— pel que fa als aspectes temporals i dramàtics de la narració. 'Muntatge' ha significat construir la faula amb la juxtaposició d'episodis, segons la tècnica del *track writing* (fer transcórrer simultàniament plans de realitat de diferents espais i temps), episodis de la vida de l'escriptor (com la trobada entre Brecht i un homenet xinès vestit i encorbatat que ensenya com es recita, no inserit a l'espectacle; el Congrés dels intel·lectuals del 35, en el qual Brecht desafia els intel·lectuals presents amb el puny alçat, mentre per la seva ment passen veloços, com en un flaixbac, els destins de cadascun d'ells),<sup>5</sup> amb accions provinents de les improvisacions dels actors; ha sig-

4. Eugenio Barba reconstrueix íntegrament la figura de l'escriptor: «I em pregunto si la història dels grans reformadors del teatre modern no va ser, en realitat, una altra història: la de constructors de fortaliseses en les quals fos possible respirar oxigen [...]. Brecht és un paisatge elisabetià en el qual la història revela els seus mecanismes entre cadàvers. En aquest desmesurat teatre de guerra, Brecht és un poeta que s'interroga, un savi que reflexiona: refusa amalgamar-se, continua fent servir només la seva llengua, aquell alemany que sap acolorir amb els accents dels psalms luterans, amb cites bíbliques i amb ressons de Schiller. Entorn seu tot continua el seu curs [...]» (BARBA, 1981: 135-137). Recorda el director que Bertolt Brecht «feia servir per a ell mateix l'expressió "compositor de textos teatrals", no la paraula escriptor».

5. En el gran mosaic que construirà Barba, «Brecht parlarà sempre en alemany,

nificat representar una realitat fragmentada, la dissociació entre el tema i el món.

Les *Ceneri di Brecht* és un espectacle exemplar per a entendre com funciona el dispositiu del muntatge de l'obra de l'Odin: a poca distància dels espectadors, la figura de Brecht es juxtaposava amb la bogeria privada d'un grup de joves, amb les seves històries vitals, en les quals l'espectador s'hi podia reconèixer, formades per un conjunt de salts ben orquestrats pels quals es passava molt sobtadament de moments en què semblava que els fils d'una història fossin reconstruïts sòlidament, a improvisades laceracions emotives: un treball arriscat, sostingut per lògiques invisibles per a l'espectador.

### **Brecht, vist per Müller: la pedagogia com a mitjancera del terror**

La relació entre Müller i Brecht és complexa, bé perquè es tracta d'una relació alumne-mestre, o bé perquè Müller, més que la fase d'edificació del socialisme, viu la caiguda de les utopies revolucionàries i de les superestructures segons les quals es regien, inclòs el sistema de pensament del teatre èpic.

La preocupació de Müller és prendre distància de la figura de Brecht, domesticat per la política de la RDA, i alhora evidenciar una dimensió de l'escriptor menys celebradora i tranquil·litzadora, més pròxima al seu temperament i al seu pensament. «Brecht, afirma Müller, és encara un punt de referència. A casa nostra hi ha dues tendències, una que es pot fer recular a Ibsen, i l'altra a Brecht. I en molts casos és difícil identificar el deute amb Brecht, senzillament perquè el seu teatre ha assumit els personatges de l'obvietat».<sup>6</sup> Tractar amb l'herència brechtiana plantejava no pocs problemes a Heiner Müller, d'entrada el de restituir una imatge esperable del mestre que prengué distància de les annexions neoavantguardistes: el teatre èpic, observa l'es-

---

i nosaltres tindrem una traducció simultània [...] això és realisme pur, perquè Brecht en realitat parlava sempre en alemany, i necessitava un traductor quan era a l'estranger, ja que es negava a "pastar la seva llengua amb una d'estranya"». «S'ha de teatralitzar la traducció: llengües diferents segons els diversos països on siguem [...] Això representarà també una de les condicions del nostre grup, perquè cadascú de nosaltres és el representant d'una llengua diferent [...]. Només imatges concretes - no cal originalitat» (BARBA, 1972 : 154).

6. MÜLLER, [s.a.] : 28: «Un text com *Quartett*, per exemple, només que es decideixi llegir-lo com una comèdia, senzillament és impensable sense el coneixement de les estructures brechtianes. Que després n'hagi sorgit una peça completament diferent és un altre tema» (BARBA, 1972 : III).

criptor, no és metateatral perquè per a Brecht «[...] no es podia jutjar una comèdia a partir de la base de la seva estructura dramàtica, sinó per la realitat a que fa referència: el teatre no té cap funció vital si és proporcional amb ell mateix».<sup>7</sup> I tampoc amb les instrumentalitzacions populistes en funcions didascàliques: «De fet, l'important no és tornar accessible al públic occidental les històries que expliquen; al contrari, l'important és distanciar-les el màxim possible de l'espectador, precisament allò que en general no es fa».<sup>8</sup> A Occident, estigmatitza l'escriptor, el teatre s'ha deixat colonitzar tant per les arts visuals com per la televisió, la qual cosa significa realitzar espectacles en què l'espectador es pugui reconèixer. La funció política del teatre és, en canvi, posar en discussió la realitat, fer veure el projecte d'una realitat diferent d'aquella en la qual viu i es mou l'espectador, un programa, aquest, antitètic tant del mimetisme televisiu com del subjectivisme i l'autoreferència que caracteritzen el teatre d'avantguarda.

Müller recupera el pensament més radical de Brecht, el d'un teatre revolucionari que ha abolit la divisió dels rols i el paper especialitzat reservat a l'art. En un teatre que parla en nom i en funció d'una col·lectivitat, en el qual «la literatura és una qüestió que té a veure amb el poble», en el sentit que no està separada de la naturalesa, de la història ni de la societat, l'actor i l'espectador coincideixen, perquè les experiències són col·lectives. En aquesta perspectiva hi té cabuda la tesi segons la qual fer d'actor no hauria de ser mai una professió i el teatre (en el qual els papers del cor i del protagonista siguin dits per dos grups d'espectadors, com a *Mausier*) no hauria de mantenir la divisió entre platea i escenari ni la perspectiva central, des del moment que l'espectacle presenta històries diverses que s'entrecreuen i se superposen. Per aquests motius, d'entre tots els textos de Brecht, Heiner Müller privilegia un text inacabat, *La ruïna de l'egoïsta Johann Fatzer*, inspirat en la lluita de classes a Alemanya, un text que enderroca un dels grans temes de l'humanisme: la confiança en el «futur magnífic i de progrés» de la societat i de la revolució. Müller fa una mena d'assimilació pròpia del mestre: «Crec que la funció del terror és exclusivament didàctica, lligada al coneixement: és la tesi dels dra-

7. Ibid, p. 37. Müller recorre a Brecht a propòsit de la figura doble de l'heroi positiu i negatiu : «La tesi de Brecht segons la qual la societat pot treure la màxima utilitat de l'exhibició dels comportaments asocials podrà semblar utòpica fins que el teatre es constitueix en la separació entre els actors i el públic. Però allò positiu ja no pot estar vinculat amb la identificació amb un heroi, i la funció del públic ja no pot ser delegada a les institucions», Ibid, p. 32.

8. Ibid, p. 122.

mes didàctics de Brecht i, personalment, la comparteixo. El punt essencial és la pedagogia com a mitjancera del terror; [...] cap comunitat humana no ha après mai res sense terror, sense xoc ».<sup>9</sup>

La funció didàctica del teatre de Brecht es transforma en funció desestabilitzadora, en línia amb les filosofies deconstructives: «(a la) Merda a l'ordre del món. Estic perdut», és aquesta l'essència de Brecht per a Müller.<sup>10</sup>

### **Kaspar: discontinuïtat vs dialèctica. El llenguatge és polític**

El pensament postestructuralista de Barthes a Derrida, de Deleuze a Foucault, ha significat una ruptura epistemològica amb l'actitud dels sabers i la manera de pensar la política, rastrejant la naturalesa opressiva, històrica, del poder i de les seves institucions en àmbits considerats fins llavors pel marxisme com a “supraestructurals”, primer el llenguatge, una *màquina disciplinària*, segons Foucault, de les grans ideologies i dels aparells que alimenten.

Sintetitzem aquesta ruptura epistemològica, que esclata després del 68, en un conjunt de conceptes com ara: la superació de la dialèctica i del conflicte com a dispositiu de lectura de la realitat i de les opinions (segons la qual, una opinió n'exclou una altra dins el propi sistema); la incidència de les interrupcions i de les desconexions en les reconstruccions històriques; l'esfondrament de la història lineal i dels corollaris respectius, com el concepte de tradició, «que permet trobar cada novetat sobre la base d'un sistema de coordenades permanents, i proporcionar un estatut a un conjunt de fenòmens constants» (FOUCAULT, 1969 : 28), d'influx, de desenvolupament «que permet descriure una seguit de fets com la manifestació d'un únic principi organitzador» (FOUCAULT, 1969 : 28), de teleologia, etc.

Passats al territori artístic específic, aquests conceptes redefiniran les estratègies constructives de l'obra, «que no es pot considerar ni com una unitat immediata, ni com una unitat certa, ni com una unitat homogènia» (FOUCAULT, 1969 : 32). Aquests trets no són estranys al teatre èpic, posar el llenguatge al centre com un vehicle del poder no concorda amb la tesi brechtiana de la interdependència entre la realitat i el llenguatges que la representen. I és precisament aquest divorci allò que ha produït una narcotització de les finalitats polítiques del teatre èpic i una magnificació dels seus trets formals, de les seves tècniques.

9. Ibid, p. 58.

10. Ibid, p. 102.

Al teatre de Peter Handke,<sup>11</sup> i en particular a *Kaspar* (1967-69), Giorgio Manacorda retroba —amb sorpresa— «mecanismes de distanciament d'ascendència brechtiana», com ara imatges projectades, detalls engrandits, mesuradors de la intensitat de l'acció verbal. «De tipus brechtia és també l'ús de distanciar les veus per mitjà d'instruments que les converteixin en artificials» (MANACORDA, 1996 : 82), veus provinents d'aparells de ràdio, de tele, de telèfons. Peter Handke, com The Wooster Group algunes dècades més tard, absolutitza l'axioma del teatre èpic segons el qual s'ha de recordar a l'espectador que es troba al teatre, i assimilar el món al teatre, amb la conseqüència que ja no es pot produir distància entre jo, món i història per la desaparició de l'alteritat. En aquest sentit, subratlla Manacorda, som en un pla metateatral i metalingüístic que no és teatre dins del teatre: «tot és un gran teatre del qual no se surt perquè tot (però tot tot) és dins de la presó del llenguatge» (MANACORDA, 1996 : 83). «*Kaspar* entra al teatre a través del teatre. No ve d'un món exterior, ni real ni metafísic, ni fantàstic, “neix al llenguatge per mitjà del llenguatge”» (MANACORDA, 1996 : 83), o literalment no té vida abans de trobar l'accés al teatre, o al llenguatge. Així, l'acció del drama és la posada en escena de com Kaspar aprèn a coordinar moviment i gest, acció i paraula. Kaspar, portant a escena el llenguatge mateix, troba en l'actant un vehicle de la norma lingüística, un mecanisme de control capaç d'actuar i modificar la realitat en tant que acció.

El teatre de Peter Handke testifica com la relació que el teatre èpic instituïa entre significat i significant (la realitat i el llenguatge), ha derivat en un teatre autoreflexiu, passant l'atenció al llenguatge verbal, en el qual coincideixen realitat i llenguatge en tant que és acció per si mateix (funció pragmàtica). Per tant, és revolucionari desemmascarar el paper de normalització imposat per la llengua, segons el qual en la linealitat del sentit es constitueix el rumor que permet a Kaspar reconquerir un estadi prelingüístic, o enderrocar els valors sintagmàtics i semàntics en favor de la interrupció, del flux sonor. La relació dramàtica entre Kaspar (la figura central) i els seus agressors verbals (els *speakers*) es produeix com dues accions que transcorren en paral·lel en dues columnes, i això significa que les estratègies de domini no estan mar-

11. A *Kaspar* en escena hi ha la paraula, perquè el teatre és el lloc original de la paraula, on es manifesta la producció de la veu. Els fragments vocals emesos per altaveus demanen un oient que és interpel·lat (agressió verbal) per la veu: «El teatre és el lloc del llenguatge, el llenguatge és el món, per la qual cosa el teatre és el lloc on es manifesta el món, no en forma d'imatges sinó en forma de paraules», (HANDKE, 1967 : 21).



caades per relacions jeràrquiques piramidals sinó paral·leles, no per actes d'agressió, sinó de convenciment.

Si la realitat és llenguatge, el teatre, seu del llenguatge, és realitat: el teatre de Handke testimonia la tendència autoreflexiva de l'art en aquest moment històric i alhora es pot assumir com la derivació que assumeix el teatre "polític", en tant que deconstrueix el poder i les seves formes de control.

### **Performance postmoderna vs teatre èpic**

El teatre èpic, a banda d'autoritzar la desestructuració de la unitat del text i de l'espectacle, i obrir-lo a l'entrada d'altres llenguatges, a la desviació de la faula, ha obligat a obrir un espai entre actor i personatge, i en aquest interval s'han manifestat diversos fenòmens que connoten l'estètica teatral postbrechtiana: d'entrada s'hi ha instal·lat la figura del *performer* que, elidint el nexa amb el personatge, i per tant amb el teatre, i l'altre jo, ha explorat el límit entre persona i actor, «entre la meua vida i el teatre més que entre el paper i el text». <sup>12</sup> Aquest procés d'emfatitzar la persona i la quotidianitat ha acostat l'espectador a l'actor-artista i ha marginat els procediments compositius que creen distància entre espectador i actor, en nom d'una estètica de la participació relacional en la qual s'alien antropologia i tecnologia, amb l'atribució d'una funció radical a les noves tecnologies (les xarxes telemàtiques i els dispositius interactius transformen l'usuari en autor), i redescobrint la comunitat com a pertinença a un col·lectiu, sense divisions de papers entre actors i espectadors. (cfr. MARRANCA, 2006 : VI).

L'èmfasi, en la *performance* d'avantguarda, escriu Bonnie Marranca, per part dels *performers* recau en la vida, no en el teatre: «el *performer* expressa una opinió relacionada amb la seva activitat mentre es va produint», «comenta l'acció vestit amb la seva pròpia roba, no amb la d'un personatge» (MARRANCA, 2006 : 63). El punt d'arribada del *performer* és ser ell mateix, fer valdre l'experiència personal, l'autobiografia. Si utòpicament a la societat comunista s'auspiciava el canvi del papers, a la societat dels mitjans de comunicació (MARRANCA, 2006 : 55)

Els mitjans com a *ull públic* han reduït el jo privat a l'interior d'un escenari mundial. Aquesta dramatització creixent de cada moment ha empès

12. Cfr VALENTINI, 2008a, el paràgraf «Especulacions sobre el *performer*», pp. 113-21 i en particular GRAY, 1979 : 116.

l'espectador corrent a actuar com si altres espectadors —potencialment el món sencer— l'estigués observant. [...] Es pressuposa l'existència d'un *performer* i d'un públic.

El paradigma del teatre didàctic, en el qual no hi ha diferència de papers entre actor i espectador perquè la pràctica artística és pràctica social, s'inverteix paradoxalment en virtut d'una dominància en el comportament privat de modelats mediàtics, que impliquen assumir el poder més que no apropiarse'n. L'axioma del teatre èpic segons el qual l'espectador no ha d'oblidar mai que es troba al teatre, amb el teatre de les neoavantguardes es produeix prioritzat per l'escena que representa el món com a un fantasma, en el qual l'exterior és inabastable i la vida no s'obre a l'esdeveniment. Als textos de Peter Handke, als espectacles de Richard Foreman, de The Wooster Group, el món s'ha convertit en el teatre i l'espectacle és la reconstrucció del seu procés de producció, en el qual el director assumeix el paper d'espectador perquè se situa a primera fila de platea però exhibeix també la seva entitat d'autor per mitjà de la veu enregistrada que apareix durant tot l'espectacle. A *Pandering to the Masses: a Misinterpretation* (FOREMAN, 1975), «en lloc de participar en diàlegs-conversa l'un amb l'altre, els actors, que funcionen com a 'amplificador', són instruments que vehiculen les idees de Foreman, són 'demostradors'» (MARRANCA, 2006 : 274). I aquest caràcter de transmissors del pensament i de la figura de l'autor (sense portar, com a personatges, diverses visions del món), també fa que l'espectacle sigui el relat del seu procés constructiu en el qual l'actor dobla l'autor i l'autor dobla l'espectador.<sup>13</sup>

Escrivia Roland Barthes (1982 : 92) a l'assaig *Diderot, Brecht, Ejzenstejn*, comentant l'equivalència entre la figura humana i el quadre, present a la idea de composició de Diderot:

No hi hauria cap mal en rastrejar, en el teatre postbrechtia i el cinema posteisensteinià, les posades en escena marcades per la dispersió del quadre, pel desmembrament de la «composició», per les passejades dels «òrgans parcials» de la figura, en resum, per la irradiació del sentit metafísic de l'obra, però també pel seu sentit polític – o si més no pel trasllat d'aquest sentit cap a una altra política.

13. «*Pandering...* és un text que eleva les consciències —un text didàctic— l'objectiu del qual és fer conscients els espectadors, contínuament, de la seva existència al teatre. Per aquest motiu, durant tot l'espectacle apareixen de sobte dispositius distanciat. Foreman trenca contínuament l'espectacle en unitats o fragments cada vegada més petits. Fica una peça dins d'una altra» (MARRANCA, 2006 : 277).

Barthes apunta a la necessitat/eventualitat de pensar en “una altra política” des del moment que l'equivalència diderotiana entre quadre i figura humana se n'ha anat inequívocament a passeig tant «al teatre postbrechtia com al cinema posteisensteinià». I va a justificar, amb *la dispersió del quadre, pel desmembrament de la «composició», per les passejades dels «òrgans parcials» de la figura*, tot allò que Foucault havia indicat com la decadència del concepte d'unitat immediata, certa i homogènia de l'obra. Aquestes instàncies, represes també per Gilles Deleuze amb el dispositiu del *figural*, elaborat a partir de les obres de Francis Bacon, mentre mantenen amb les bases teòriques del teatre èpic un fonament comú, que és el procediment “d'extracció i isolament” que trenca amb la continuïtat narrativa, s'han configurat com una estratègia de naturalesa formal. Això vol dir que el dispositiu de la interrupció, propi del teatre èpic, que és a la base dels procediments constructius dels espectacles de les neoavantguardes, ha estat capgirat pel que fa a la seva funció d'interval entre desmembrament i recomposició. La no forma, entesa com a preverbal (a *Kaspar*), fins i tot si lluita en contra de l'indiferenciat,<sup>14</sup> s'ha instal·lat com a criteri constructiu de l'obra reivindicant una funció subversiva en tant que treballa en contra de la conservació del món, en contra del “jo armat” que presideix l'organització del Logos, indicant el camí per «pensar una altra política».

### Reacció a la postmodernitat *made in USA*: Reza Abdoh

Amb el final de la guerra del Vietnam el 1975, el teatre d'avantguarda americà havia perdut un important focus polític que als anys 60 havia funcionat com a motor eficaç per fer coincidir l'art nou i la política radical. La fi del moviment de la *performance art*, del dionisiac assentiment de totes les arts, havia produït el fenomen de les *performances* solistes autoreflexives, indiferents als temes socials, a la dimensió política directa de moltes de les arts dels anys seixanta (el teatre de carrer i de guerrilla), propenses a un formalisme abstracte i autobiogràfic. La contrasenya “allò privat és públic”, justificava el replegament i l'esllavissar-se d'allò polític a termes personals de gènere, d'identitat sexual, en els quals l'acció de denúncia era desemmascarar

14. Giorgio Manacorda escriu al seu assaig sobre *Kaspar* que «L'alliberament i el retorn a un estadi prelingüístic, si no amniòtic, segurament animal. Kaspar al final prefereix l'informe al serial, la bèstia “omnilateral” a l'home d'una sola dimensió» (MANACORDA, 1996 : 95).

el poder repressiu d'estructures ideològiques i els seus efectes en l'individu (sovint el propi *performer*). La crisi moral provocada per l'epidèmia de la SIDA va canviar la naturalesa de la *performance* d'avantguarda, obligant els artistes a analitzar no només l'horror de la malaltia, sinó les seves implicacions socials i polítiques, alhora que plantejaven preguntes sobre l'homofòbia rampant i el racisme, la qual cosa va provocar un gir en l'àmbit del teatre "post-postmodern". En aquest context s'inscriu el pensament de Donna Haraway: la identitat política és consciència antagonista capaç de llegir les xarxes del poder per part de qui, per classe, sexe i raça, no en forma part, a partir de la crítica a la impostació totalitzadora i imperialista, marxista i feminista, que han exclòs les problemàtiques de la descolonització. Com Guattari, Haraway parteix del pressupòsit d'«una dissolució dels jo occidentals per la supervivència», en la qual, la tasca deconstructiva de la teoria postmoderna i, a la inversa, la dels nous temes revolucionaris, del multiculturalisme, s'alien en l'erosió de la distinció entre cultures orals i escrites, primitives i civilitzades, en la crítica radical a l'autor, a l'obra singular identificada com a autoritària, fal·locràtica etc. Fora dels mites com l'avantguarda, la pura, la funció materna, el contacte amb la natura, damunt dels quals s'ha fonamentat el tema revolucionari, marxista i feminista, el mite *cyborg* en el qual es fonen organicitat i tecnologia, es nega «el drama de la vida com a individualització, separació, naixement del jo, tragèdia de l'autonomia» (HARAWAY, 1985 : 77 i ss). El pensament postfeminista de Haraway privilegia un saber situat i projectes paradoxals, un empirisme crític feminista i perspectives parcials, la qual cosa comporta no voler refer el món, sinó mirar-lo des de baix, de les perifèries (del món, de la raça, del sexe). Haraway critica el relativisme que «és una manera de no ser enlloc mentre s'afirma ser igualment pertot» (1985 : 115), perquè desresponsabilitza d'assumir una actitud crítica i és simètric «a l'exemple totalitzador de les ideologies de la objectivitat; totes dues neguen tenir una inversió en la ubicació, en la corporeïtat, en la perspectiva parcial, perquè totes dues impedeixen veure-s'hi bé» (1985 : 115). Veure-s'hi bé des de posicions subjugades significa testificar sobre posicions mòbils d'una separació apassionada, prendre posició responsablement, o sigui, preguntar-se des de quina perspectiva es mira, perquè l'òptica és per ella mateixa una pràctica social que implica adoptar un punt de vista.

La metàfora *cyborg* s'adapta al teatre, que reclama una visió des de baix, la centralitat del cos i tecnologies híbrides i, en particular al teatre de Reza Abdoh, els espectadors del qual (de qui recordem *The Law of Remains*, 1992, que forma part de la *Bogeyman Trilogy*), són el resultat d'una contaminació entre l'escena i els dispositius tecnològics als quals el director atribueix la ca-

pacitat de transformar els mecanismes de percepció més que no que desmembrar i convertir el relat en abstracte.<sup>15</sup>

Triar el teatre com a mitjà, per a un artista amb una formació en cinema i arts visuals, és en si mateixa una tria «política, en tant que expressa la necessitat de compartir experiències ara i aquí», no virtuals: «Penso que el teatre encara té la possibilitat de fer entrar la gent en un lloc, i fer-la sentir part d'alguna cosa [...], que el teatre encara és un lloc on les persones poden intercanviar idees».<sup>16</sup>

Del fet que Schechner no inclogui ni Reza Abdoh (ni Peter Sellars)<sup>17</sup> entre els teatres experimentals polititzats (hi inclou en canvi John Jesurun, Robert Lepage, The Wooster Group) «que experimenten l'ús de les tecnologies multimèdia, vídeo i dispositius interactius [...]» (SCHECHNER, 1986), el tret polític del seu teatre s'explica en l'àmbit d'una reacció generalitzada, als EUA, al conformisme dels anys vuitanta per part de l'art i de la cultura, al seu cinisme i yuppisme postavantguardistes (que al seu torn naixia del refús al compromís total de la generació dels artistes de la neoavantguarda), en un context de represa «*sui generis* dels objectius socials d'igualtat de l'esquerra dels anys noranta per part de molts artistes i intel·lectuals, en concomitància amb trastorns polítics de l'època, com la caiguda dels règims socialistes, la forta reac-

15. Cfr. MUFSON, 1999 i Valentini monografia a cura de D. Mufson, *Reza Abdoh*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore 1999; cfr. dins "The Drama Review", *Memory, Reza Abdoh 1963-1995*, (T148), hivern 1995, i «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cura de V. Valentini), n. 74-76, abril-desembre 2005, pp. 171-213. El treball de la companyia d'Abdoh (iranià, es va traslladar primer a Londres i després als EUA), Dar a Luz havia amb prou feines començat a obtenir fama i ressò nacional i internacional quan Abdoh va morir amb només 32 anys de SIDA. Les reaccions als seus espectacles variaven de l'adulació devota al rebuig total.

16. R. Abdoh, *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Feral*, a «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cura de V. Valentini), n. 74-76, abril-desembre 2005, p. 178.

17. Cfr. DELGADO, 1999 i MAURIN, 2003. Tema dominant dels espectacles de Peter Sellars és la denúncia de les responsabilitats del sistema polític en conjunt, com a instrument de coneixement crític davant de la realitat dels sistemes de poder i d'exploració que dominen la nostra societat. Segons el director, «Les arts tenen el deure d'empènyer a l'acció i a la participació, descobrir què passa i fer-ho, un paper d'activisme pur: donar a la gent la possibilitat de recuperar la seva societat, les seves seguretats, la pròpia vida, no com a espectadors sinó com a participants compromesos activament » (Sellars, cit. a VALENTINI, 1996 : 62).

ció conservadora i la lluita incerta en contra de la inèrcia institucional» (BELL, 1995 : 36-37). El teatre de Reza Abdoh, segons John Bell, no té la completa falta de propòsit del postmodern, ni el gust per l'exhumació, pel reciclatge fins i tot d'ell mateix (1995 : 39),

apareixia com a inusual per a l'escena americana dels anys 90, ja fos perquè, com l'avantguarda dels anys 60, es basava en un treball de grup per part d'una nombrosa companyia els membres de la qual es van mantenir estables amb el pas dels anys, ja fos perquè (a diferència de moltes *performances* postmodernes), els espectacles declaraven d'una manera increïblement oberta i directa el punt de vista del director: de tant en tant *queer*, no occidental, antijeràrquic, polític, religiós i místic.

Els seus espectacles, formats per accions en directe, música a un volum altíssim, imatges de vídeo, flux verbal dens, segons «una tècnica de *collage* fragmentada, avantguardista, postmoderna i multimèdia i, alhora, en un decidit contrast amb el contingut de la *performance* postmoderna, representen un pas significatiu enfora de la inconnexa neutralitat que el teatre postmodern cultivava com a mitjà ideològic de supervivència» (BELL, 1995 : 21-22).

El teatre de Reza Abdoh, pel que ha estat exposat sintèticament, és paradigmàtic de les formes, contradictòries, que ha assumit, en el context cultural nord-americà, la reacció al relativisme postmodern dels anys vuitanta, que s'expressa en espectacles que privilegien el contínuum per davant de la discreció, l'agressió sensorial de l'espectador amb l'intent d'estimular reaccions emocionals, més que no "intercanviar idees", per als quals la dimensió política s'inscriu ritualment com a exemple de palíngenesia.

### ***Performers èpics made in Italy: reacció a l'espectacularitat***

El fenomen que s'ha imposat a Itàlia com a reacció a la crisi del teatre de grup d'inspiració antropològica, i a l'espectacularitat del teatre postmodern, al formalisme de les neoavantguardes és l'anomenat teatre de narració o dels "*performers èpics*", totes dues definicions insatisfactòries, que amb tot en marquen els trets distintius: la qualitat fabulatòria, el posar-se en l'actitud d'explicar una història exemplar per la seva rellevància social, sense intervenció d'altres mitjans expressius tret del propi cos-gest-veu (i de vegades música, projeccions, veu enregistrada), com els joglars medievals, els còmics, els *entertainer* televisius que basen la pròpia *performance* en la interacció amb

l'espectador.<sup>18</sup> La *performance* d'aquests artistes solistes està inclosa en aquest panorama, no tant perquè reviscoli el teatre èpic com perquè pretén reclamar els casos polítics, un exemple oposat al de Peter Handke: en ell, la política es fa coincidir amb el llenguatge, aquí la política (les històries “civils”) pretén una immediatesa pròpia que prescindeix dels llenguatges.

Ascanio Celestini, Marco Paolini, Davide Enia, Marco Baliani i Laura Curino són narradors que presenten les pròpies històries als teatres, a les places, a la televisió, a la ràdio. Es tracta d'una forma de comunicació directa i immediata que mou sentiments de forta empatia en tant que els fets són narrats des d'un angle subjectiu, amb un component emocional i sentimental en el qual la matèria autobiogràfica es conjuga amb la social, el localisme amb la política nacional i internacional, l'acte d'acusació contra el poder es barreja amb les vivències personals i amb el record. Són històries que treuen a la llum traumes i dols col·lectius (inundacions, terratrèmols, massacres, abusos) dibuixant fonts directes que garanteixen autenticitat i verisme, reescrites pels propis narradors fent servir documents de diverses menes (literaris, actes dels processos, investigacions, cròniques i entrevistes de un diari), recollint el testimoni dels protagonistes directes de les narracions (obrers, pagesos, presos, supervivents de massacres). Porten al públic una reconstrucció veritable dels fets narrats, fruit de lluites progressistes en contra del poder culpable dels desastres i manipulador de la informació —que és la perspectiva amb què s'identifiquen els narradors. Determinar l'èxit d'aquestes *performances*, a banda del tema, depèn de la comunicació dirigida al públic, la manera col·loquial pròpia de la comunicació televisiva amb què s'expliquen les històries, fora de la forma dramàtica-dialògica, amb l'objectiu de crear una adhesió empàtica entre el jo narrador, el relat i l'espectador, el contrari del distanciament del teatre èpic.

En aquest cas, la tria lineal de les formes del relat en què s'alternen diverses veus i diverses modalitats va en contra de l'exemple de restablir un *jo* i un *tu*, una relació entre qui parla i qui escolta, una relació que al teatre contemporani té tendència a ser evitada perquè preval un llenguatge egocèntric, com el llenguatge prelògic dels infants. El tret de l'oralitat, com a tret que connota la *performance* dels narradors, s'entén com un domini de la paraula dita que es recupera, no tant pel que fa a la paraula escrita, al text, com als llen-

18. Cfr. GUCCINI, 2005 : 53-84, i GUCCINI, MARELLI, 2004. I també GUCCINI, 2005b. Com explica Gerardo Guccini als textos citats, aquesta forma expressiva neix de la pràctica de l'autopedagogia nascuda de l'articulació de la pràctica de laboratori en la societat i de la crisi del teatre de grup.

guatges no verbals, a la visualitat dominant a l'escena teatral i a l'esclafada del discurs interior, autoreflexiu i metateatral, que ha privilegiat la paraula com a matèria sonora, ritme musical, a banda del significat.

Aquest fenomen d'explicar a escena una història veritable, més que una herència del teatre èpic, ens sembla el resultat d'una situació del tot contemporània, perquè aflora en un moment en el qual els límits disciplinaris entre les arts tendeixen a perdre els trets distintius. I s'ha d'atribuir a aquesta pèrdua d'especificitat que afavoreix un "retorn als orígens", un origen, televisiu, no teatral, en el qual la televisió mirava cap al teatre, aspirava a *tornar a intervenir* (dirien BOLTER I GRUSIN, 2002), actualitzar, en un medi diferent, en la funció ritual del teatre, deteriorada a causa de la prevalença de la funció espectacular, de la «superfície vistosa de la direcció», com advertia Mario Apollonio (1955) en un assaig seu elaborat al principi de l'aparició de la televisió, considerada com un teatre premodern en el qual es recuperen els valors de participació litúrgica de la comunitat en l'esdeveniment. La característica del nou mitjà, quan sorgeix, venia del fet de ser un testimoni directe, per al qual no s'hauria hagut d'amagar la veritat —la relació immediata amb les coses— sota la superfície vistosa de les imatges, que l'estudiós identificava amb la direcció.<sup>19</sup> A través de les *performances* dels narradors es recupera la idea d'un teatre premodern i antiespectacular, evidentment, «el desenvolupament dialèctic de la modernitat». Des d'aquesta perspectiva, tampoc no trobem descendències ni filiacions amb el teatre èpic que no refusa ni l'espectacle, ni la direcció, ni ha mitificat la transparència, com tampoc no aspira a recrear comunitats perdudes.

El propòsit que ens hem plantejat, amb aquest assaig, partint de la hipòtesi que el teatre èpic hagi estat substituït per un teatre estetitzant, formalista, autoreflexiu i intercultural, ha estat comprovar a través de quines visions del món s'ha arribat a amputar la complexitat de les teories brechtianes sobre el

19. De fet, la naturalesa d'aquestes *performances* —en què els elements actorals i teatrals s'han reduït al mínim i que prenen com a matèria de la comunicació amb l'espectador fets recents de la història d'Itàlia— s'acosta més al mitjà televisiu que al teatre: primer perquè transcorren entre fabulació i testimoni (a *Radio Clandestina* el relat d'Ascanio Celestini està puntejat per insercions d'enregistraments d'àudio de les veus dels obrers de la Piaggio de Pontedera; a *Scemo di Guerra*, és la veu autèntica del pare de l'artista que intervé la que reforça el relat amb els seus records de la guerra); per la naturalesa de les històries que s'expliquen, entre crònica, entrevista, contrainformació, en les quals, encara que siguin reelaborades, per predominar i fascinar les platees compten precisament amb la falta d'espectacularitat —com han observat els crítics— d'artifici i de ficció.



teatre èpic (perquè dibuixar el mapa explica més que arribar al destí). D'aquest reconeixement n'ha emergit que el teatre èpic està fonamentat en la coexistència de dissonàncies que aspiren a crear harmonia, a compondre l'inconciliable, a equilibrar polaritats divergents: com ara el comprendre i el fer, la inversió en la realitat històrica i social i en l'experimentació artística, en les emocions i en la raó, en la història i en la subjectivitat, en l'actor i el personatge. El seu procediment porta a desmuntar l'obra sense perdre-hi en organicitat ni individualitat, a fer interactuar vida-teatre-societat en una estètica clàssicament moderna.

L'amputació d'aquesta dimensió complexa s'ha produït a causa de deixar fora de joc el dispositiu del distanciament, d'aturar el contínuum, i per tant la reflexió i l'eficàcia, el interval i el muntatge, amb el qual l'escena coincideix amb el món, l'actor amb l'espectador i, havent refusat encarnar un personatge, ha invertit neuròticament en ell mateix. Sota aquesta òptica, l'eficàcia es mesura en relació amb la capacitat de suscitar les reaccions emotives de l'espectador, no tant en relació amb la presa de posicions com a collectivitat responsable.

Quan el teatre es mesura amb ell mateix «no té cap funció vital», afirma Heiner Müller, deixa de ser teatre èpic i es torna teatre autoreflexiu. I aquí sorgeix la pregunta que Roland Barthes havia plantejat amb finesa i circumspècció: podem pensar en una nova manera de ser de la política que contempli entre les seves estratègies «el desmembrament de la composició» sense un moviment paral·lel de recomposició?

## Referències bibliogràfiques

- ABDOH, Reza (1995): «Il teatro no ha che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Féral», dins: *Biblioteca Teatrale: Il teatro di fine millennio* (a cura de V. Valenini), núm. 74-76, abril-des. 2005, pp. 171-179. Títol original en anglès: «Theatre Is Not about Theory», dins *TDR*, Cambridge, Massachusetts, EUA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, tardor 1995, pp. 86 i ss.
- APPOLLONIO, Mario (1995): «La mediazione drammaturgica e Problemi di regia televisiva», dins: AADD: *La regia*. Roma: ERI, Vol. I-II.
- BARBA, Eugenio (1981): *Il Brecht dell'Odin*. Milà: Ubulibri.
- (1985): *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Milà: Ubulibri.
- BARTHES, Roland (1957): *Sul teatro* (a cura de Marco Consolini). Roma: Meltemi, 2002. Títol original en francès: *Écrits sur le théâtre* (Textes réunis par et présentés Jean-Loup Rivière), París: Éditions du Seuil, 2002.

- BARTHES, Roland (1964): *Saggi critici*. Torí: Einaudi, 1966. Títol original en francès: *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
- (1982): «L'ovvio e l'ottuso». Dins *Saggi critici III*. Torí: Einaudi, 1985. Títol original en francès: «L'Obvie et l'Obtus» dins: *Essais critiques III*, París, Éditions du Seuil.
- BARTOLUCCI, Giuseppe (1969): «L'area formale brechtiana e la moda brechtiana in Italia». Dins: *Teatro-corpo, teatro-immagine*. Pàdua: Marsilio, 1970, p. 175-188. Edició actual dins: *Testi critici 1964-1987*. Roma: Bulzoni, 2007, pp. 41-56.
- BELL, John (1995): «AIDS and Avantgarde Classicism», dins: *TDR*, Cambridge, Massachusetts, EUA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, tardor 1995, pp. 21-47.
- BENJAMIN, Walter (193-a): «Studi per la teoria del teatro epico», dins: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Torí: Einaudi, 2002, pp. 372-373. Títol original en alemany: «Studien zur Theorie des epischen Theaters».
- (193-b): «Che cos'è il teatro epico», dins: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Torí: Einaudi, 2002, pp. 359-371. Títol original en alemany: «Was ist das epische Theater».
- BOLTER, Jay David i GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milà: Guerini Studio, 2002. Títol original en anglès: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- DELGADO, Maria (1999): *Peter Sellars* (a cura de M. Delgado i V. Valentini). Soveria Mannelli (Calàbria): Rubbettino.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'archeologia del sapere*. Milà: Rizzoli, 1971. Títol original en francès: *L'archéologie du savoir*, París: Gallimard.
- GUCCINI, Gerardo (2005a): «Poetiche e rituali di Ascanio Celestini», dins: Andrea Porcheddu (ed.): *L'invenzione della memoria. Il teatro de Ascanio Celestini*. Milà: Il principe costante Edizion.
- GUCCINI, Gerardo (ed) (2005b): *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- GUCCINI, Gerardo i MARELLI, Michela (ed.) (2004): *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Castello di Serravalle (Bolonya): Le ariette libri.
- HANDKE, Peter (1967): «Kaspar». Dins *Teatro*. Milà: Feltrinelli, 1969. Títol original en alemany: *Kaspar*.
- HARAWAY, Donna (1985): *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologia e biopolitiche del corpo*. Milà: Feltrinelli, 1995. Títol original en anglès: «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» dins *Socialist Review*.

- JAMESON, Fredric (1998): *Brecht and Method*. Londres: Verso.
- MANACORDA, Giorgio (1996): «Peter Handke, Kaspar, l'adulto bambino», dins *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*. Milà: Ubulibri, Col. La collanina 16, pp. 82-86.
- MARINIS, Marco de (2005): «Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco fra crisi e trasmutazione», dins *Culture teatrali* núm.13, tardor 2005, pp.7-28. Bologna: Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna.
- MARRANCA, Bonnie (1984): *Theatre Writings*. Nova York: PAJ.
- (2006): *American performance 1975-2005* (edició i introducció de Valentina Valentini). Roma: Bulzoni editore.
- MAURIN, Frédéric (ed) (2003): *Peter Sellars*. París: CNRS.
- MÜLLER, Heiner (19--): *Tutti gli errori, Interviste e conversazioni 1974-1989*. Milà: Ubulibri, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo (1968): «Manifesto per un nuovo teatro», dins *Nuovi Argomenti*. Roma, gener-març. Traducció al català i castellà a Estudis Escènics núm. 33-34, hivern 2008.
- (1972): «*La fine dell'avanguardia ( Appunti per una frase di Goldmann, per fue versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*», a Pasolini: *Empirismo eretico*, Garzanti, Milà, p. 130 i ss.
- SZONDI, Peter (1956): *Teoria del dramma moderno*. Milà: Einaudi. Títol original en alemany: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Traducció al català: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1988, traducció de Mercè Figueras.
- SCHECHNER, Richard (1986): «Uprooting the Garden: Thoughts around 'The Prometheus Project'», dins *New Theatre Quarterly*, núm.2, pp 3-11. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993): *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres i Nova York: Routledge.
- VALENTINI, Valentina (1989): *Dopo il teatro moderno*. Milà: Politi. Edició en català: *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1981. Col. Escrits Teòrics núm.1. Traducció de Núria Garcia Calders.
- (1999): «Interculturalismo e modernismo nel teatro di Peter Sellars», dins *Peter Sellars* (M. Delgado i V. Valentini, ed.). Soveria Mannelli (Calàbria): Rubbettino, pp. 57-79.
- (2006): «Introduzione» dins MARRANCA 2006, pp. I-XV.
- (2008a): *Mondi, corpi, materie*. Milà: B. Mondadori.
- (2008b): «La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini», dins Alessandro Canadè (ed): *Corpus Pisolini*. Consenza: Pellegrini editore, pp. 207-238.
- VERTONE, Saverio (1984): «Introduzione», dins Heiner Müller: *Teatro I. Filotete, L'orazio, Mauser, La missione. Quarteto*. Milà: Ubulibri, pp. VII-X.

WEBER, Samuel (2004): «Theatrocracy or Surviving the Breack», dins Weber: *Theatricalitu as medium*. Nova York: Fordham University Press, pp. 31-54.

*Agraïments a Cristina Falcone, Gerardo Guccini i Annalisa Sacchi.*



# Ficció – la mare dels sentiments

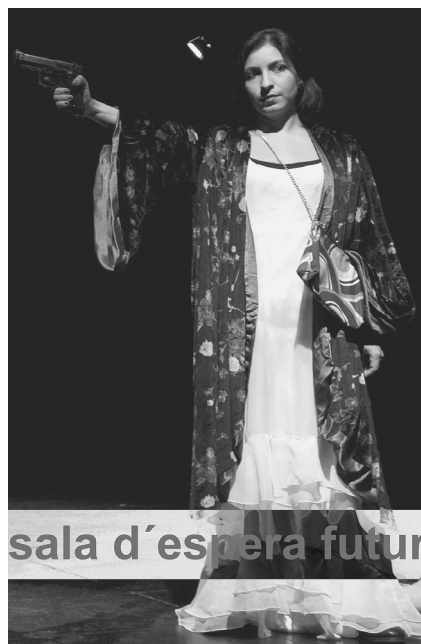
## Qui mostri les seves ferides, serà guarit – sobre la falsa autenticitat dels sentiments

Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok

Perquè una funció no representa cap significat, sinó que origina alguna cosa.<sup>1</sup>

### *how to do things with words*

Tot estava bé. La realitat era allà i la llengua la descrivia. Hermenèutica, l'art d'interpretar el significat, estenia les seves ales maternals sobre les humanitats. És aleshores, el 1955, que el filòsof anglès John Langshaw Austin imparteix a Oxford les classes magistrals sobre com dur a terme accions amb paraules.<sup>2</sup> Els qui l'escolten escolten llengua de nou: no només allò que els mots *signifiquen*, sinó també allò que *fan*. D'ara endavant els mots construeixen realitat, hi cau la cortina de ferro entre signe i cosa. D'ara endavant el neguit s'instaura entre els homes de lletres: el *performative*



1. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschenbuch, W. Fink Verlag (1984), p. 32.

2. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words. The William-James-Lectures delivered at Harvard University 1955*, manuscrit pòstum de les lliçons, Clarendon Press, Oxford (1962). En alemany: *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart (1972). Trad. al castellà: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós (1982).

(Legitimació)

lectures-in-love- on caram és la compra performativa de la Blancaneus?, *Sala Obradors, gener 2011, Barcelona*. Direcció: Wagner-Lippok, Schmutz. Fotògrafa: Laia Rodríguez, actriu: Catalina Esquivel.

*turn* va ocasionar un trencament allà on el *cogito* i el seu objecte (la resta de món), des de Descartes, conviuen castament.

La revolució d'Austin es fonamenta en la innocent observació que la llengua no només transmet significat, sinó que, a més, *sempre* fa alguna cosa (*perform*): «ara comença», no és cap informació, sinó que *fa la funció* d'«advertència», de «pregunta» o de «protesta».<sup>3</sup> Després d'una classificació primera entre actes de parla *constatatius* i actes de parla *performatius*, va preparar-ne els *locutius*, *illocutius* i *perlocutius*. L'acte illocutiu d'una enunciació expressa amb la *illocució* la funció que el parlant li atorga (l'enunciat «foc!» *hauria d'exhortar* o bé a fugir o bé a buscar mesures d'extinció).

Aquesta subtilesa lingüística no és gens innòcua: el reconeixement de la funció illocutiva —descrita encara per Austin al començament de les classes com a *acte de parla performatiu*— desplaça la mirada del *significat* dels textos —també posades en escena poden considerar-se «text»— cap als seus immediats, en certa manera corporals, *efecte* i *presència*.

### *mort de l'autor*

Des d'aquest moment els subjectes de l'art —en el teatre: dramaturg, director, actor i espectador— construeixen conjuntament el *sentit* en l'*acte de llegir*;<sup>4</sup> el text (en el llibre o dalt de l'escenari), avança, tal com és, punts de cristallització entesos com a *materialitat de la comunicació*<sup>5</sup> que transmeten o «preformen» un coneixement no dit, si no és que ja *a priori* construeixin sentit. Aquest canvi d'orientació condueix finalment el 1968 a la *mort de l'autor*, al reconeixement del «naixement del lector».<sup>6</sup> Poc després que l'autor hagués pres la plaça vacant que havia deixat Déu, aquell desapareix com un

3. John L. Austin, *How to do things with Words*, Oxford (1962), 6, lliçó, 2. En alemany, op. cit., p. 94.

4. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschenbuch, W. Fink Verlag (1984), p. 175 i seg. Iser fa referència, al contrari d'Austin, explícitament també a la ficció i investiga la validesa de la seva teoria exemplarment amb *Hamlet*, op. cit., p. 91 i seg.

5. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt (2004), p. 94 i seg.

6. Roland Barthes, «La mort de l'auteur» (1968), publicat com a article a *Le Bruissement de la langue*, París (1984). Trad. Alemanya *Der Tod des Autors*, a: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (2002), p. 110.

*rostre en la sorra*<sup>7</sup> i deixa al seu darrere un tron terriblement buit, els contorns del qual es difuminen a poc a poc amb el rerefons. Un procés canviant de formació i comprensió n'esdevé l'agent omnipresent. El destronament de l'autor i el qüestionament del caràcter del signe a l'escenari comporta conseqüències desoladores per al «vell» teatre.

## 0

### *teoria teatral artística*

En lloc de limitar-se a representar merament teatre, ja des d'Aristòtil que es reflexiona sobre el *com* i el *per què* del drama com a base de l'esdeveniment teatral. És per això que se'n pot fer un seguiment històric que abraçaria des de la forma tràgica més pura, fins al teatre «postdramàtic».<sup>8</sup> En aquest interval, els constituents teòrics aristotèlics han estat descartats i els murs de contenció burgesos (que protegien doblement: el teatre enfront la societat estrepitosa, i la societat del perillós cant de les sirenes massa a tocar de l'art) superats i dissolts.

El teatre «representatiu» que embolcallava textos en posades en escena que els espectadors de nou desembolcallaven de manera «centrípe-ta»<sup>9</sup> buscant-hi el sentit hermenèutic (del signe exterior apreciable als sentits cap a l'interior), el teatre de significacions ocultes, d'actors radiografiats com a personatges, a una generació compromesa políticament amb el pre-

7. L'expressió la subscriuria Michel Foucault, qui en un article de 1966 va utilitzar-la; però originàriament prové d'una poesia sueca, del líric Gunnar Ekelöf, de l'any 1932.

8. Al costat dels recents es troben, per no dir el reconeixement que es mereix Richard Sennett, també, és clar, els corrents de sempre: en la majoria de teatres, hi predomina el model subjecte-objecte i una «lectura» lineal i jeràrquica: autor text dramaturg director actor representació crítica espectador —o, si autor i dramaturg només fan el paper d'assessors: director text actors...

9. Veg. Mariana Simoni, *Acentos performativos na experiencia teatral contemporanea. Um dialogo construtivista com Rene Pollesch* (Accents performatius en l'experiència teatral contemporània. Un diàleg constructivista amb *René Pollesch*), Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011, p. 67 i seg. En el seu treball, Simoni desenvolupa relacions entre el concepte de performatiu i l'experiència teatral contemporània, a partir d'una perspectiva interdisciplinària que té en compte teatre i literatura.

sent i interessada en la deconstrucció del sospitós predomini de la comunicació, els semblava inadequat, postís, sí, fins i tot, hipòcrita. Perquè allò social que es representava a escena, el significat, hi lluia per la seva absència: l'actor que feia de Macbeth n'assenyalava només l'aspecte històric que, al seu torn, assenyalava que hi havia alguna cosa profunda amagada (el panorama pròpiament humà de les possibilitats que van des de l'ídol fins al monstre). Darrere l'acció dramàtica hi havia un *sujet* i al seu darrere un tema al qual es referia.

Per aquesta estructura de referència doble del teatre, els actes de parla il·locutius en teatre fracassen, això és, s'hi malmet performativitat. En aquest sentit Wolfgang Iser ha assenyalat que aquests actes de parla es produeixen *dins* d'una convenció estètica (amb el vistiplau de l'espectador) i per això l'acte de parla performatiu —en el marc de la ficció— és possible. Si l'enunciat «Foc!» l'espectador l'entén dins o fora del marc de ficció, depèn de l'expectativa i d'una decisió més o menys conscient de l'espectador sobre el marc (ficció o realitat) d'aquest enunciat.<sup>10</sup>

### *collapse del signe*

La *invasió de la realitat*,<sup>11</sup> provocada pel, tant teòric com social, *performative turn*, va fer canviar de soca-rel la situació semiològica: d'ara endavant ni arguments ni actors *significaven* res més tret d'*ells mateixos*. Un terra ferm anomenat realitat, si mai n'hi havia hagut cap, ja no era a l'abast dels signes.

10. Veg. Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok, *Invasió de la realitat – Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per un projecte teoricopràctic*, Estudis Escènics, núm. 35 (2009), p. 288-308; Frithwin Wagner-Lippok i Christina Schmutz, *Qui sempre té esperança mor cantant. Aparença i realitat al teatre contemporani. – Sobre el paper performatiu de l'autenticitat – Peça teatral Schwarzes Tier Traurigkeit (Animal negre tristesa) d'Anja Hilling*, Revista Pausa núm. 32 (2010), Edició de la Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramatúrgia, Barcelona, p. 12-29; Frithwin Wagner-Lippok, *Realidades oscilantes: Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo – Oscillating Realities: Observations on the Performative in Contemporary Theatre*, O Perceveijo, Periodico de programa de pós-graduação em artes cênicas, PPGAC /UniRio, II juliol-desembre (2010), p. 1-24.

11. El sistema semàntic és «operacional tancat», veg. Niklas Luhmann, *Theorie der Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987.



De la cova dels signes, no hi ha sortida.<sup>12</sup> És per això que el concepte de signe, vigent des de la distinció que en feia Saussure entre significant i significat, esdevé obsolet: la «unitat de la diferència» col·lapsa en la identitat banal. Allà on els cossos ja no remetent a res, allà acaba la teoria dels signes i s'hi crea espai. Espai per a una nova visió del teatre.

## 1. naixement de l'autèntic

### *final de la ficció*

Desmantellada la forma, hi quedava com a darrer bastió la ficció mateixa. Pel ressò que va comportar el trencament d'Austin, el naixement dels *performance studies* i el descobriment del fet performatiu, també pel que fa al teatre i en el darrer terç del segle xx, fan esclatar a bocins els fonaments dramàtics del teatre, l'hermenèutica dels textos dramàtics. També la ficció en surt esbandida i al teatre i als actors se'ls arrabassa de sota els peus el terra literari on s'afermaven. D'alguna manera, el teatre torna a la terra d'on provenia: a la diversitat fenomenal de la societat humana.

La teoria alliberadora va provenir del camp de la literatura: el concepte de *Präsenzkultur* (cultura presencial) introduït per Hans Ulrich Gumbrecht entén una cultura en què el focus de *cultura-sentit* de la *representació* (que interpreta el personatge com a signe) el trasllada allà on cossos i coses són presents i es poden tocar *com a tals*,<sup>13</sup> com a ens mateixos. El focus es trasllada del *caràcter de signe* d'allò que existeix, cap a la seva *materialitat*. En el teatre orientat cap la cultura del sentit de la teoria dels signes, és vàlida la formulació: «la presència física dels personatges queda esborrada, per dir-ho d'alguna manera, per la seva funció com a signe», per això no hi ha «en la cultura presencial cap analogia amb el teatre de la «cultura del sentit»».<sup>14</sup>

12. Hans-Ulrich Gumbrecht, «Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz – Über Musik, Libretto und Inszenierung», dins: Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Aesthetica, edition suhrkamp, Frankfurt a. M. (2001), pp. 63-76.

13. Hans-Ulrich Gumbrecht, op. cit. p. 69.

14. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, (*Essays critiques III*), Frankfurt a. M. (1990), p. 28, citat a: Petra Maria Meyer, *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Parerga Verlag, Düsseldorf (2001), p. 30. Vegeu també Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980 (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, 2009).

### *falsa autenticitat dels sentiments*

La sanció de «no autèntic» aplicada al teatre afecta sobretot els sentiments. Quan un actor es mou per l'escenari, normalment es considera com a força autèntic. Si el moviment de l'actor indica que està caminant per un altre lloc que no és pròpiament l'escenari, posem-hi que va pel carrer, el moviment en general s'accepta com a «genuí». Són el plorar i riure falsos, «afectats», els que aixequen recels. L'escepticisme es dona en el teatre que fàcilment toca fibra quan exposa sentiments. Quan es repeteix, el sentiment esdevé forçosament una còpia. El que es pot fer és només estimular l'expectativa «mitjançant una “recuperació dels records”, allò que Roland Barthes anomena “retòrica de la fotografia”»,<sup>15</sup> igualment vàlida per al teatre: record de sentiments viscuts ja una vegada. És cert que l'actor ha après tècniques concretes, com pot estar —o semblar—, «a discreció», trist o esperançat, però aquests sentiments es produeixen com a tècnica, i per això no són «autèntics». Com que se'ls pot invocar a gratient, els manca autenticitat, autenticitat que exigeix imprevisió i espontaneïtat.

## 2. per l'autèntic es relega la poesia<sup>16</sup>

Els corrents performatius van contribuir al grandios daltabaix de la ficció i van alimentar la nostàlgia per «l'autèntic». A hores d'ara, músics de debò comparteixen també l'escenari o l'apuntadora —com és habitual en les representacions de Pollesch a Berlín— ajuda dalt de la tribuna mateix a recordar el text a viva veu. La barreja de ficció i realitat acaba esdevenint realitat. La realitat ha incorporat la ficció.

Alguns productors teatrals —com per exemple, *Rimini Protokoll*, Roberto Castellucci, *She She Pop*, *Gob Squad*— substitueixen els actors, directament i sense rumiar-s'hi gaire, per persones reals i amb funcions reals: el grup de performance *Rimini Protokoll*, a Berlín, va presentar a escena bombers autèntics que parlaven sobre la seva feina quotidiana.

15. Frank M. Raddatz, *Die Vertreibung der Dichtung durch das Authentische*, Theater der Zeit, 2009.

16. Frank M. Raddatz, *op. cit.*

*qui mostri les seves ferides, serà guarit*

Com a conseqüència d'aquest desenvolupament, la promesa d'autenticitat ha esdevingut la marca a l'aigua o filigrana del teatre «postdramàtic» contemporani. Frank M. Raddatz, autor, director i teòric de teatre, redactor en cap de la revista *Theater der Zeit*, no veu en absolut saldada la citació de Beuys que encapçala aquest apartat: el teatre postdramàtic seria més aviat un procés per «cicatritzar ferides i per deixar-les en l'inconscient i inarticulades»; la nova veracitat vindria a ser «una poció màgica que tancaria fissures, ferides i traumes sense cap dramatisme. [...] l'aparent recurrència tan neutral a la capsa empírica dels fets merament ocorreguts, resulta, si l'observem de més a prop, ambivalent; a la pràctica, amb el material arreplegat, en part casualment, s'aixeca una barrera contra l'inconscient, dels seus efectes, Brecht ja en temia que pogués enterbolir les imatges».

Aquest autèntic, segons Raddatz, vol suscitar sorpresa i, quant a això, es remet a Brecht: «l'efecte principal que persegueix tota la tecnologia del distanciament amb aquests elements bàsics és provocar estranyesa.» Mentre que en Heiner Müller, el successor legítim de Brecht i estèticament a les antípodes d'aquest, es tracta de l'«autenticitat de la percepció primera d'allò desconegut, l'horror de la primera aparició del que és nou», els postdramàtics celebren un autèntic en què «no es vegi de cap de les maneres l'horror i on el quotidià mostri que li és estrany. El que en resulta és un teatre èpic que ha perdut la voluntat de conformar futur, on bombers com els de la posada en escena de *Vom Feuer* (Del foc), de la parella de directors Hofmann & Lindholm, no fan res més sinó representar ser bombers».

Els postdramàtics criticats per Raddatz són a anys llum de Heiner Müller –la seva escriptura organitza textos «contra els quals la ploma es revolta»– el teatre postdramàtic, en canvi, defuig aquesta mena d'espant. Però tampoc combreguen amb el model de Brecht, perquè no investiguen en la matèria que duen a l'escenari: «És ingenu de creure que el poeta pugui encara avui dia presentar cap cosa sense entendre-la», diu Raddatz citant Brecht –però això no els interessa en absolut: quan Rimini Protokoll, per exemple, adapta *El capital* de Karl Marx; o en l'adaptació del *Lear* de Shakespeare del grup de performance *She She Pop* on els actors deixen que «els seus pares de debò se sotmetin a l'escenari a tot tipus de preguntes», hi desapareix «l'horror de l'obra original [...] quan aquesta generació de directors teatrals demostra les seves capacitats discursives». Amb la innocent trivialitat de ximpleries com aquestes «és just el teatre de la societat de la informació que presenta el *hype* d'un autèntic, la veracitat del qual se segella amb contingència».

Un altra característica enfront dels textos de Heiner Müller: *autèntic* significaria «també l'estètica de la signatura que Heiner Müller aclamava», però en el seu remolí de l'horror, que a *Màquina Hamlet* ressuscita el suïcidi de la seva dona, Inge Müller, «la mort real esdevé la base estructural d'un fragment sintètic. Allò que Brecht anomena "pròpia praxis", resulta en Müller part d'un collage que, com a bloc textual indissoluble, lliga la figura shakespeariana d'Ofèlia, esdeveniments de la vida privada d'Ulrike Meinhof i el mateix suïcidi de la seva dona "Sóc Ofèlia. Aquella que el riu no ha conservat. La dona a la corda fluixa. La dona amb les venes dels polsos tallades. La dona de la sobredosi. EN ELS LLAVIS NEU. La dona amb el cap als fogons de gas. Ahir vaig parar de matar-me. [...] Destrosso les eines del meu captiveri la cadira la taula el llit"». Per això, l'autèntic no és el descobriment del col·lectiu teatral postdramàtic, només té el dret que, segons Raddatz i citant Adorno: «"qualsevol tipus d'objecte pot ser acaparat per l'art", sempre que aquest tingui el seu lloc només en el regne del fàctic.»

L'estètica postdramàtica es conforma amb una «autenticitat dels materials, que es nodreix de temes en brut, sense polir». Allò que no ha estat tocat és el que es considera autèntic –aquí, hi torna a aparèixer el menyspreu per la ficció que esmentàvem més amunt. Quan Daniel Wetzel de Rimini Protokoll afirma que «en general nosaltres treballem més aviat amb els espectadors potencials que no amb els actors, ja que com més tingui a veure amb el teatre la gent que participi en un projecte com aquest, més difícil en resulta el procés» –al darrere, doncs, s'hi descobreix l'ideòleg, perquè com a conseqüència, amb «la no-preparació de l'actor» ja n'hi hauria prou per garantir-ne el caràcter d'autèntic. «Autèntic», doncs, significa «ingenu» o «natural» i nega a priori l'autenticitat de formes artístiques elaborades.

La ideologia que trasllueixen declaracions així n'assenyalen el problema. Reduir el concepte d'autenticitat a la «presentació d'una mera dispersió fàctica» que caracteritza també el grup de performance *Gob Squad*, quan arriegen vianants normals i corrents del carrer per fer-los entrar al teatre, fa de la contingència la marca a l'aigua o filigrana que du estampada la «deslateralització del teatre». Quan una actriu del *Gob Squad* crida al públic: «Oblideu la metàfora, el teatre i totes aquestes bajanades!», s'hi descobreix «la natura profundament ideològica» del teatre postdramàtic, per al qual el fet poètic resulta una espina clavada en el seu ull super-instruït.

De la poètica en què l'horror és «l'element bàsic i veritable de tota vida i existència», tal com Raddatz cita Schelling, emergeixen els sentiments d'un fons fosc, però segur. L'afinitat amb l'horror també té a veure amb les «terribles deformacions de la història» i amb el dol (Müller), experiències doloroses

que manquen als joves defensors de la cultura de l'entreteniment: «Arran de la seva constitució desliteralitzada, les noves formes teatrals així com el teatre èpic comparteixen un espectre emocional proper que afavoreix la diversió, l'alegria, el plaer i que es manifesta esquiu davant l'estètica de l'horror, del xoc i l'esfondrament de tabús».

L'autèntic sorgeix, si s'observa atentament, com a eradicació del fet poètic. Una creixent avantguarda teatral despreocupada de les màximes brechtianes, a més de desfer-se del text dramàtic, anul·la les possibilitats d'entendre més profundament el món. Amaga les esquerdes i aixeca barricades davant del desconegut. Però sorprendre només pot «aquell qui va al fons de les coses que expressa dramàticament.»<sup>17</sup>

### 3. la salvació – apories de l'autèntic

Si el concepte d'autèntic ha esdevingut tan precari, que fins i tot la rebel generació de directors teatrals fracassa en la seva formulació, vol dir que el problema rau més a fons: pot ser que arrela en la noció mateixa d'autèntic i en l'economia del seu ús corresponent. La solució possiblement es trobi, justament, en les pròpies *apories de l'autèntic*. La noia enamorada a l'última persona a qui confessaria el seu sentiment seria a la persona enyorada —qui vulgui sinceritat, doncs, potser només pot trobar-la fent marxada, seguint un altre camí, el camí de la ficció.

#### *ironia poètica*

Posar davant del públic bombers de debò no funciona com a escena autèntica. Tan bon punt els homes trepitgen l'escenari, l'es-



lectures-in-lover//cold heart,  
*festival loop maig 2011,*  
Barcelona. Fotògrafa: Lupe  
García, actrius: Laia Cabrera,  
Catalina Esquivel.

17. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, suhrkamp taschenbuch, Frankfurt a. M., (2003), p. 152 i seg. i 156 i seg.

cena adquireix una poètica pèrfida i perden, de manera misteriosa, la seva autèntica innocència. Els bombers de veritat, que parlen aquí i ara d'experiències reals, resulten *estranyament falsos* i incòmodes, gens autèntics. Formen part de la «posada en escena» que Martin Seel designa com a «presència vistosa».<sup>18</sup> Destruir la ficció a escena mitjançant l'element autèntic, resulta, de manera ben misteriosa, ineficaç. La realitat en surt molt mal parada.

Demandar que els bombers siguin autèntics damunt l'escenari és absurd. Irresoluble. Intentar que hi hagi autenticitat condueix, paradoxalment, als fonaments del fictici i si som conscients d'aquest fracàs, i ens el prenem amb ironia, aleshores pren forma, poètica. Això és *ironia poètica*.

Un exemple d'això és, a les *lectures-in-love*,<sup>19</sup> Catalina Esquivel que vol desaparar un tret però ha d'entretenir l'acció perquè abans ja ha estat acordat d'aquesta manera. El temps entremig no el pot «omplir» psicològicament, perquè no representa cap «personatge» que es pugui col·locar en el lloc buit, cap jo escènic. Aleshores intenta maquinalement de crear-ne un, i nosaltres l'observem en aquest procés. Això és el que més captiva en aquesta mena de teatre, que veiem els actors com es van construint les màscares, màscares que no els acaben d'anar bé, que contínuament es trenquen, etc. «Constatar-ne la deficiència esdevé ja la intenció comunicativa d'aquests bocins»,<sup>20</sup> com descriu Wolfgang Iser com a estratègia de la literatura moderna, i posa com a exemple la novella de Henry James *The Figure in the Carpet*, que juga amb les idees i representacions de l'observador per fer-ne, d'aquestes mateixes idees i expectatives, el tema principal de l'obra.

Ironia és distanciament. També pel que fa a un mateix. Quan l'autenticitat —i amb ella la identitat— és impossible, és vàlid el veredict de Uwe Japps: «com menys evident sigui la identitat, més es confia en la ironia. Allà on una identitat substancial no es pot mantenir per més temps sense problemes, hi ha el camí indirecte de la ironia com a possible sortida».<sup>21</sup>

Les *lectures-in-love* s'imposen per la ironia poètica. Tracten amb ironia allò que més amunt hem anomenat performatiu, ironitzen també la teoria:

Juan Urraco es presenta amb el seu nom de debò i explica conforme a la

18. *lectures-in-love – on caram és la compresa preformativa de la blancaneus?*, direcció: Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Sala Obradors, gener 2011.

19. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschenbuch, W. Fink Verlag (1984), p. 35.

20. Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. (1983), p. 25.

21. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M. Suhrkamp (2004), p. 34.

veritat el seu treball de doctorat; Laia Cabrera agafa amb desimboltura lapidària de «dona de fer feines» i amb tota la tranquil·litat del món el cubell i frega entotsolada i durant molta estona el terra del teatre —sense insinuar-ne cap part com a simbòlica o semàntica, sinó pertot arreu i indiscriminadament, fins i tot sota els peus dels espectadors mig divertits, mig desconcertats. L'escena no *re*-presenta cap acció absent i fictícia, sinó que és allò que materialment és: fregar el terra del teatre i res més. Això no significa l'abandó de l'hermenèutica, sinó només l'acceptació de la *materialitat de la comunicació*.<sup>22</sup> L'acció escènica, aparentment absurda, naturalment també es pot interpretar com a simbòlica (per exemple com a anul·lació de la separació entre teatre i realitat). Com a resultat, l'espectador vacil·la entre un «significat» hermenèutic i una experiència merament material, en resum: experimenta performativitat.



gat!!nen!!foc! !- qui sempre té esperança mor cantant. *Nau Ivanow* desembre 2009, Barcelona, direcció: Wagner-Lippok, Schmutz.

#### 4. conclusió

Els sentiments són la substància aglutinant dels nostres records. Guien la construcció d'allò que anomenem realitat. Si l'autèntic pot garantir tan poc la sinceritat dels seus sentiments com el teatre representatiu, no és adequat per salvar els sentiments. Potser els sentiments es troben en algun lloc situat entre allò que és autèntic i allò que és repetit. Quan els sentiments ja no ens interessin personalment, sinó que habiten els espais com a ambients, aleshores, com a actors i com a espectadors hem de canviar el punt de mira i aprendre a mirar de manera centrífuga en lloc de centrípeta —cap a l'interior de l'actor. L'espai del teatre llavors no és «solament una cova on els actors interpreten i els espectadors seuen, sinó que les representacions teatrals s'hi cons-


trueixen mitjançant el tracte específic amb l'espai». <sup>22</sup> El sentiment pròpiament —la darrera reserva utòpica del presumptament difunt subjecte— és un parc natural protegit, ja no del tot autèntic, però que val la pena de tenir-ne cura.

Ironia poètica és el programa per driblar les deformacions i idees mal enteses sobre el que és autèntic i que vol construir nous ponts cap a la poesia d'aquests espais.



22. Roselt, *Wo die Gefühle wohnen*, op. cit., p. 67-68.





**Dossier: L'escena catalana:  
balanç d'una dècada (2000-2010)**



# Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona

*Enric Ciurans*

Universitat de Barcelona

No es fàcil valorar allò que el decenni 2000-2010 va suposar per al teatre a Catalunya. Amb el pas dels anys es podrà establir si fou en aquest moment que s'assolí la plena normalitat després de les dues dècades que tancaren el segle xx, moment en què el teatre a casa nostra es nodrí de les infraestructures i l'empenta institucionals que permeteren un esclat de creació a tots nivells, després dels anys de resistència cultural sota la dictadura franquista.

Durant les dècades que tancaren el segle passat s'aconseguien fites fonamentals com ara l'aparició d'una generació de joves dramaturgs, la creació del Teatre Nacional de Catalunya —previ pas al Centre Dramàtic de la Generalitat—, o l'aparició d'un *star system actoral* arran de l'èxit popular dels dramàtics i serials de TV3. Tot això combinat permeté la construcció d'una escena catalana hegemònica i plena de vitalitat. La primera dècada del nou segle va permetre “normalitzar” tots aquests registres, incidint puntualment en la mirada exterior del nostre teatre (espectacles a les fires de Frankfurt i Guanajuato), i en la consolidació de les noves generacions d'actors, dramaturgs i directors escènics. La formació de la pedrera de professionals de l'escena té ara en la nova seu de l'Institut del Teatre, inaugurada el 2000, un camp amplíssim de possibilitats per a les generacions futures.

La intenció de fer aquest repàs dels deu darrers anys de teatre viscut a Barcelona és recordar alguns dels espectacles i esdeveniments més singulars i emotius, criticar les principals mancances de la nostra escena i, sobretot, demostrar la vitalitat que ha gaudit el teatre català en aquesta primera dècada del segle XXI. Però cal abans que res disculpar-nos pels oblots que hi pugui haver en aquesta mirada personal, però deu anys de teatre viscut omplirien massa pàgines i no volem, de cap manera, abusar de la paciència del lector atent.

Per fer possible la síntesi d'allò més destacat, cal que dividim aquest treball en diversos apartats que possiblement només tenen sentit en la seva interacció, si establim els lligams necessaris entre els diferents protagonistes del nostre teatre. Els apartats que permetran aquesta passejada per l'escena con-

sideren teatres públics i privats, dramaturgs i directors, en un ordre incert però que pretén, modestament, abraçar la primera dècada del nou segle.

No podem oblidar tampoc que a finals de la dècada van desaparèixer figures irrepetibles que van marcar el passat, però també l'avenir del teatre català. Els noms propis d'aquesta dècada ens remeten forçosament, en primer lloc, a fer esment de la mort de Josep Palau i Fabre (2008), Ricard Salvat (2009), Pepe Rubianes (2009), Carlota Soldevila (2005), Jordi Mesalles (2005), Josep Montanyès (2002), Biel Moll (2009), Jaume Melendres (2009), Joan Grau (2005) i altres, tots ells figures emblemàtiques del teatre català.

Creiem que el principal repte, la gran mancança del teatre a Catalunya, rau en la incapacitat per crear un repertori de textos i espectacles que abracin la realitat de la dramàtica catalana. Tendim a pensar que encara no hem representat com cal els grans clàssics de la postguerra que són, al nostre entendre, la millor collita del teatre català de tots els temps. Encara queden per representar de manera eficient i plena molts dels textos de Joan Brossa, Joan Oliver, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda o Salvador Espriu. Aquests mestres de l'escena haurien de rebre el tractament de clàssics per part d'institucions i de programadors dels teatres públics. Un exemple: l'espectacle *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, de Josep Palau i Fabre, que es representà al Teatro Español de Madrid, amb direcció de Hermann Bonnín (febrer de 2008), no es va arribar a representar mai als nostres escenaris.<sup>1</sup> Un altre repte és obrir el teatre a tot el territori, qüestió que implica fortes inversions però que, en alguns casos, com el Temporada Alta de Girona, s'aconsegueix que el teatre no es vegi només a Barcelona. Els Centres d'Arts Escèniques a Reus i a Terrassa han tingut protagonisme puntual al llarg d'aquests deu anys, però l'escena catalana encara presenta un clar desequilibri que, repetim, no és gens fàcil de corregir. Una darrera mancança la trobem en l'escassa programació d'espectacles internacionals, llevat dels festivals Temporada Alta i Grec, i d'esdeveniments aïllats com el Fòrum 2004 —on es veieren espectacles únics—, això no permet eixamplar els horitzons del nostre públic ni dels nostres creadors. Enyorem encara l'etapa en què el Mercat de les Flors, setmana rere setmana, ens portava creadors de fora, fent créixer un públic exigent i entusiasta del teatre. Entenem, també, que de vegades el tema econòmic faria més fàcil dur els espectadors amb *low cost* al teatre d'origen que no fer venir la companyia fins aquí.

Però, retornant al panorama del teatre de la passada dècada, en primer lloc ens ocuparem de les trajectòries de tres grans teatres, on hem pogut gau-

1. Jordi Coca, «Palau i Fabre a Madrid», *Avui*, divendres 22 de febrer de 2008.

dir d'espectacles emotius i inoblidables. Teatres que han viscut períodes intensíssims quant a activitat, estretament lligats a l'empremta i la personalitat dels seus respectius directors escènics: Àlex Rigola al Teatre Lliure; Sergi Belbel al Teatre Nacional de Catalunya, i Calixto Bieito al capdavant del Teatre Romea.

## 1

Un dels moments estel·lars d'aquest decenni fou la inauguració del Teatre Lliure de Montjuïc i la seva trajectòria posterior amb Àlex Rigola al capdavant. El somni de Fabià Puigserver va prendre cos de manera definitiva el 22 de novembre de 2001, culminant així un llarguíssim serial que va oscil·lar entre l'eternització del projecte —aturat en diverses ocasions— i l'ambició política de la creació de la Ciutat del Teatre, projecte que pretenia aixoplugar els diferents edificis existents i construïts a l'entorn de la plaça Margarida Xirgu. A principis de l'any 2000, l'alcalde Joan Clos va donar suport al projecte Ciutat del Teatre presentat uns mesos abans per Lluís Pasqual. El projecte incloïa, a més dels edificis coneguts, un edifici Fòrum que havia de participar del projecte global, però com escrivia Gonzalo Pérez de Olaguer: «Joan Clos somia amb una Barcelona cultural de l'any 2004 tan potent com suggestiva, on la Ciutat del Teatre, i tot el que pot representar, és peça important. Hi ha voluntat política per aconseguir els diners necessaris per construir-la; però hi faran falta més coses, més voluntats: la lletra menuda, la consciència del dia a dia».<sup>2</sup>

En efecte, la lletra petita, les discrepàncies polítiques i, sobretot, els diners, van tirar enrere el projecte malgrat que els dos grans edificis de nova construcció, el Teatre Lliure i l'Institut del Teatre es van poder inaugurar. El 2001 es féu càrrec de la direcció del Lliure, Josep Montanyès, un històric del nostre teatre independent, vinculat a l'EADAG i als Estudis Teatral d'Horta, que havia dirigit l'Institut del Teatre i, posteriorment, l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. L'edifici de Montjuïc estava llest: un magnífic temple teatral, amb una calidesa i una harmonia extraordinàries, el millor teatre de la ciutat. Però hi havia una qüestió que amoïnava tots aquells que estimaven profundament el teatre: el destí de la seu històrica de Gràcia, que corria el perill de desaparèixer davant el nou edifici i els molts diners invertits.<sup>3</sup> Eren

2. Gonzalo Pérez de Olaguer, «Més enllà de la foto en dies d'eleccions», *El Periódico de Catalunya*, dimarts 29 de febrer de 2000.

3. Jordi Coca, «Visita al nou Teatre Lliure», *Avui*, dilluns 26 de febrer de 2001.

moments de discrepàncies entre sectors de la professió, davant el que alguns consideraven privilegis del col·lectiu de Gràcia, i especialment, de Lluís Pasqual, com podem recordar en un article punyent d'Albert Boadella que conclouïa afirmant: «Només amb la meitat d'això, nosaltres defalliríem de plaer perquè —i no ens n'hem d'amagar— a la resta del gremi, l'hem envejada sempre noblement, sobretot quan els creditors han estat implacables amb nosaltres i el Lliure ha aconseguit que les administracions paguessin els seus deutes milionaris (36 milions). Segurament, aquest tracte de favor que els ha permès treballar sense risc és allò que ha provocat la crisi actual. Ara la coacció és clara: si no hi ha més diners, no hi ha més teatre. Amb un concepte tan pragmàtic, la història de l'art es reduiria a un parell de fascicles. En definitiva: on són els artistes en aquest episodi tan polèmic? Sortiran quan es posin milions damunt la taula? Perdonin, però això fa pudor de socarrim».<sup>4</sup>

En aquest context de crisi interna i, al mateix temps, de somnis finalment acompanyats, entrà en escena la figura d'Àlex Rigola que hauria de liderar el nou projecte de l'històric col·lectiu teatral. L'estrena a la seu de Gràcia de *Titus Andrònic* (abril 2001), muntatge estrenat en l'anterior edició del Grec, significà l'arribada d'una nova generació d'actors, d'escenògrafs i de directors. Aquest espectacle tingué un alt contingut simbòlic atès que aquesta sagrant tragèdia shakespeariana havia estat muntada ja per Fabià Puigserver el 1977, als inicis del grup, amb la mateixa joventut i ganes que en la nova posada en escena. Les comparacions eren inevitables i, sorprenentment, elogioses per ambdós espectacles: l'històric amb una mirada dramaticotràgica, a partir de la traducció de Josep M. de Sagarra, mentre l'espectacle creat per Rigola se serví de la traducció de Salvador Oliva, per oferir una mirada tragicocòmica —en paraules del mateix director— de la tragèdia senequista del gran bard.<sup>5</sup>

L'èxit de la proposta, un dels espectacles amb major significació de la dècada, obrí les portes d'una renovació que tenia el suport de Montanyès, fet que dugué a Rigola a dirigir el primer espectacle del nou teatre, *Suzuki I i II*, d'Alexei Schipenko, on es mostrava la pregona admiració del jove director per l'escena berlinesa, i més en concret, per Thomas Ostermeier, programat en diverses ocasions al Lliure al llarg dels darrers deu anys, i sobretot per Frank Castorf, de qui Rigola es confessa seguidor.<sup>6</sup>

4. Albert Boadella, «Los llantos del Lliure», *El País*, dissabte 14 d'abril de 2001.

5. Vegeu el documental produït pel Teatre Lliure: *Titus Andrònic en dues mirades*, Produccions vocacionals, Barcelona, 2001.

6. Rigola comentava sobre el director alemany: «Aquesta persona m'obre un

La breu etapa de Montanyès com a director del Lliure aconseguí reunir diferents sensibilitats en les seves programacions, destacant-hi l'aposta per oferir una nova versió de *Ronda de Mort a Sinera*, de Salvador Espriu/Ricard Salvat, en un acte de necessària justícia vers dos creadors imprescindibles del repertori català, del qual ens ocuparem més endavant. Però les moltes restriccions econòmiques i lluites polítiques a les quals hagué d'enfrontar-se el desgastaren.

Arran de la mort inesperada de Josep Montanyès (novembre 2002), s'obrí de nou una crisi institucional al Teatre Lliure que es resolgué amb el nomenament d'Àlex Rigola (març 2003) com a director del Teatre, després que la proposta de Lluís Pasqual fos desestimada. S'encetava llavors una etapa plena d'incògnites, amb el rebuig inicial d'històrics del Lliure com Anna Lizaran, Pere Planella i Lluís Homar, que a poc a poc s'anà reconduint. L'aposta per Rigola, observada en perspectiva, fou un gran encert i permeté al Teatre Lliure atreure una nova generació d'espectadors i renovar la fidelitat d'aquells que ja seguien el col·lectiu gracienc. Una de les apostes fonamentals de Rigola fou la recuperació, el 2010, de la seua històrica de Gràcia, després d'una remodelació completa de l'espai. Sobre la programació d'aquests darrers vuit anys —impossible de resumir en aquest article— cal destacar-hi el repertori representat de textos del teatre contemporani, especialment els dirigits per Joan Ollé —obres mestres de Vitrac, Pirandello, Camus, Txèkhov i Ionesco—, i el mateix Rigola, amb moments magnífics de teatre a partir de textos de Shakespeare, Brecht, i espectacles com *Rock'n roll*, de Tom Stoppard (octubre 2008), *Nixon-Frost*, de Peter Morgan (novembre 2009) i la imprescindible versió escènica de la novel·la de Roberto Bolaño *2666* (Grec 2007), un dels excel·lents espectacles de la dècada. No podem oblidar tampoc, les posades en escena de Xavier Albertí (sovint amb adaptacions o textos de Lluïsa Cunillé i, recordem també, l'espectacle sobre Verdaguer a l'Espai Lliure, setembre 2009), Carlota Subirós i Julio Manrique, així com els espectacles forans; les peces d'Ibsen del ja esmentat Ostermaier, però també de Lauwers i Veronese.

---

altre món. Es tracta d'una manera de jugar molt pròpia, molt particular i, sobretot, demostra valentia que consisteix que els espectacles sobrepassin la mateixa peça teatral: agafar un material, ja sigui novel·la o peça teatral, i acabar fent-ne un espectacle amb vida pròpia. A Madrid vaig veure la peça subtitulada [fa referència a *Endstation Amerika*], però el 90% de l'obra de Castorf l'he vist en alemany sense entendre'n la llengua. M'he passat tres o quatre hores veient un espectacle seu sense entendre'n la llengua però seguint perfectament el fil del que passava a escena». Eduard Molner, «Catalunya-Alemania: la experiència teatral. Trasvase de influències», *Culturas*, suplement de *La Vanguardia*, dimecres 3 d'octubre de 2007.

## 2

Abandonem el Teatre Lliure per centrar-nos en l'altre gran coliseu públic, el Teatre Nacional de Catalunya, que després de l'atzucac en què el deixà Josep M. Flotats als pocs mesos de la inauguració, i de les subsegüents temporades sota la direcció de Domènec Reixach, inicià una nova etapa el 2006 quan Sergi Belbel n'assumí la màxima responsabilitat. La valoració que es pot fer d'aquests deu anys no pot ser unívoca, perquè hi ha hagut encerts i errors. Malgrat tot, no pensem que el TNC sigui actualment el teatre del gran repertori, i els criteris de rendibilitat s'hi han acabat imposant. Tampoc no ajuden gens les posades en escena que s'hi fan, sovint deutores dels serials televisius que impregnen el teatre fins a la medulla.

L'any 2000, Jordi Mesalles, declarava a un periodista: «Caldria tirar a terra el TNC i construir-hi al solar uns multicines. Els teatres nacionals són una cosa del segle XIX que actualment ja no tenen raó de ser. A més a més, és un edifici mal fet, amb una acústica infame...»<sup>7</sup> La gran infraestructura escènica del país ha patit reiterades crítiques per l'acústica i la presència gegantina, en especial, del vestíbul, que tot sovint s'ha comparat amb l'antiga terminal de l'aeroport, obra, per cert, del mateix arquitecte.

La direcció de Domènec Reixach, sovint criticada per la pròpia professió, va gestionar un gran edifici amb tres sales, va disposar d'un equip de creadors que van connectar amb un públic de classe mitjana, benestant i catalanista, que amb la seva assistència va donar suport a una gestió intel·ligent, calculada i planificada, que va aconseguir aixecar una infraestructura que corria el perill de caure estrepitosament després del «cas Flotats».<sup>8</sup> Entre els encerts, s'hi compten les diverses col·laboracions del director francès Georges Lavau-dant, i els èxits populars com *Escenes d'una execució*, de Howard Barker

7. Ramón de España, «Amigos y vecinos: Jordi Mesalles», *El País*, dimarts 1 de febrer de 2000.

8. Reproduïm unes declaracions de Domènec Reixach de principis del 2000 en què reflexionava sobre la seva gestió al capdavant del TNC: «L'atractiu de la Sala Gran és fer-hi l'espectacle de teatre destinat a un públic ampli, sempre intentant que vagi acompanyat d'una reflexió, d'una mirada contemporània, fins i tot, sobre els textos clàssics, sinó faríem museus. La Sala Petita és la del matís, la de la presència de l'actor com a vehicle de diàleg entre el director i els espectadors. I els tallers han de ser el nostre viver, on s'experimentin noves tendències, on es provin nous autors (tant d'aquí com de fora), per després passar a les altres sales. Aquest ha de ser el circuit», a Marta Monedero, «Domènec Reixach: Ara, el Teatre Nacional llueix menys, però correspon a la realitat del país», *Avui*, diumenge 9 de gener de 2000.



(abril de 2002), amb direcció de Ramon Simó, i una extraordinària Anna Lizaran.

Però, el principal argument artístic del teatre va ser Sergi Belbel, qui aconseguí grans èxits en les seves posades en escena, especialment amb *Dissabte, diumenge, dilluns*, d'Eduardo de Filippo (novembre 2002). Va ser Belbel qui va encaminar el trajecte del teatre cap a la comercialitat, no exempta de qualitat, ja que en aquell moment omplir la Sala Gran del TNC va esdevenir l'objectiu primordial.<sup>9</sup> També, com a dramaturg, estrenà *Forasters* (setembre 2004), que va obtenir un gran èxit de públic i que comentarem a la segona part d'aquest treball. Entre els desencerts: la manca d'una línia de repertori pròpiament català, arriscat i imaginatiu. Durant els anys en què Reixach fou el màxim responsable del teatre, les absències de creadors importants del país hi pesaren molt més que les presències. És insòlit que Ricard Salvat no dirigís cap espectacle al TNC, ni amb ell ni amb Sergi Belbel.

Entre les peces del nostre repertori volem recordar la recuperació sistemàtica de Guimerà, convertit en el clàssic essencial, amb posades en escena de *Terra baixa*, (novembre 2000), *La filla del mar* (abril 2002), *Maria Rosa* (març 2004), la nova versió del musical de Dagoll Dagom de *Mar i cel* (octubre 2004), a les quals podríem afegir la posada en escena —ja amb Belbel com a director—, d'*En Pólvora* (novembre 2006). Que quedi clar que no va ser cap bona dècada per a les posades en escena de Guimerà, primer, amb la versió que al Romea presentà el director alemany Hasko Weber (abril 2009), on en Manelic esdevenia un africà sense papers; hi reblà el clau l'òpera d'Eugen Albert, *Tiefland*, tot un escàndol per al Liceu (novembre 2008). Entre les mancances, hi podem esmentar pràcticament tots els autors de postguerra, amb l'excepció de la meritòria posada en escena de *La fam*, de Joan Oliver (abril 2006) i de les dues peces de Puig i Ferrer: *La dama enamorada* (novembre 2001) i *Aigües encantades* (març 2006), i també *Món Brossa* (setembre 2001), encara que d'aquesta darrera valdria més que ens n'oblidéssim.

La creació del projecte T-6 fou una altra de les grans aportacions de la gestió de Reixach al capdavant del TNC. Els resultats durant la segona meitat de la dècada, però, són més aviat minsos, hi destaquen alguns èxits que van transcendir el mateix teatre com ara *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran (abril 2003), i *Uuuuh!*, de Gerard Vázquez (novembre 2005). Sobre la

9. Així ho expressava en la part final de la seva crítica Pablo Ley: «Un èxit que li va la mar de bé a un panorama teatral que necessita urgentment, entre el públic, grans dosis d'entusiasme per no enfonsar-se en la misèria. L'enhorabona». P. Ley, «Un estrepitos èxit de públic», *El País*, dissabte 16 de novembre de 2002.

primera, cal situar-la entre les peces més importants, no només de la dècada, sinó del teatre català contemporani. És una mostra de com el teatre pot esdevenir, en ocasions, un fenomen sociològic de gran abast. La segona és una veritable joia que va dur a l'escena el molt experimentat Joan Font, i Ferran Rañé ho va fer esplèndidament en el paper de Charlie Rivel. Quant a la resta: silenci, o absència de públic i d'interès. Va ser nefasta la inclusió d'un dramaturg amb una trajectòria tan important com la de Rodolf Sirera en el projecte T-6 (*Raccord*, abril 2005): quina vergonya!

En definitiva, la trajectòria de Reixach al front del TNC ofereix dues cares ben distintes: l'una, l'èxit de dur públic a un teatre greument ferit i, l'altra, no acomplir les expectatives d'un teatre nacional, tant pel que fa al repertori, com a la idea de comercialitat que en va impregnar la gestió artística. És cert que sovint ha estat menystingut per una part de la premsa i la professió, però també hi hagut qui n'ha valorat l'esforç i encert, no només al capdavant del TNC, sinó al llarg de tota la seva trajectòria.<sup>10</sup>

El relleu de Sergi Belbel en la direcció artística del Teatre no va suposar cap canvi radical quant als plantejaments de la programació ni quant als objectius, qüestions francament difícils quan es parla d'un espai tan gran i amb tanta repercussió. Però en tot cas, pensem que Belbel va aportar-hi una major sensibilitat pel que fa al repertori propi, amb posades en escena de qualitat sobre textos de Carles Soldevila, Espriu, Rodoreda, Brossa, Carrion, Vallmitjana o Villalonga. Hi volem destacar, especialment, *El casament d'en Terregada*, de Juli Vallmitjana (octubre 2009), dirigida per Joan Castells, i segons el nostre parer, una recuperació modèlica d'un autor important i, tanmateix, oblidat. Exemples com aquest són possiblement els que hauria de prioritzar un teatre nacional. Hi queden encara reptes importantíssims com posar en escena els pioners de la Renaixença com Robrenyo, Pitarra i d'altres, sense oblidar les peces barroques de Francesc Fontanella —el Centre Dramàtic va dur excepcionalment a escena *El desengany*, dirigida per Domènec Reixach al Romea el 1992. Aquestes obres també haurien d'arribar al primer teatre, si més no, per comprovar-ne la validesa com a clàssics de les nostres lletres i per donar cos al repertori del nostre teatre nacional.

10. Vegeu: Xavier Bru de Sala, «Valoració del TNC», *Culturas* núm. 167, suplement de *La Vanguardia*, dimecres 31 d'agost de 2005.

## 3

D'entre els teatres privats, per la seva significació i trajectòria, ens centrem primer a comentar la programació del Teatre Romea, emblema del teatre català que des del 1999 gestiona la productora privada Focus. Calixto Bieito, que n'és el director artístic, hi ha presentat una programació caracteritzada pel cosmopolitisme, amb grans encerts com ara *La vida es sueño* (març 2000), estrenada a Edimburg, emblema de tot el que arribaria després. Bieito s'ha convertit en el màxim ambaixador del teatre català, gràcies a les seves constants direccions arreu, en especial d'òperes, però també de textos de gran ambició com Brecht, Ibsen o Shakespeare. La seva trajectòria és, sens dubte, una de les més destacades d'aquest període.

A l'inici d'aquests anys que ens ocupen s'estrenà al Romea *Excuses!*, de Joel Joan i Jordi Sánchez (gener 2001), dirigida per Pep-Anton Gómez, una magnífica comèdia que seguia la veta oberta amb *Kràmpack*. Cal esmentar aquesta comèdia per la sobrietat amb què plantejava els problemes de parella i la crisi pregona de valors de la generació que en aquells moments rondava els trenta anys. Tot i esmentar aquesta comèdia, el repàs pel Romea se centra més aviat en grans clàssics passats pel sedàs del seu director. S'hi van representar dues obres de Shakespeare impactants, les versions de *Macbeth* (estrenada a Salzburg amb actors alemanys el 2001, que arribà al Romea en versió catalana el febrer de 2002) i *El rei Lear* (Grec 2004). El primer muntatge suposà la consolidació de Bieito i la companyia del Romea a l'escena internacional.<sup>11</sup> *Macbeth*, tingué un extraordinari Mingo Ràfols, en el paper de protagonista, emblema d'un espectacle que no deixava indiferent a ningú, ni tan sols els crítics que en van fer valoracions oposades.<sup>12</sup> Però, al nostre entendre,

11. Joan-Anton Benach escrivia a propòsit de la consolidació de la carrera internacional de Calixto Bieito, el 2003: «Posar un *Macbeth* esquarterat en el temple shakespearí del Barbican no és fer *Al vostre gust*, amb el qual el Lliure va captivar la Comédie Française. Bieito i els seus es posen a la boca del llop, un lloc d'on es pot sortir malparat com un eccehomo. O amb la corona de glòria, eventualitat que desitgem tant per al director com per al que ens pugui deparar en un futur proper el bateig internacional de l'històric i molt "nostrat" Romea», J-A. Benach «En la boca del lobo», *La Vanguardia*, dimecres 2 d'abril de 2003. No cal dir que l'estrena a Londres fou un gran èxit com podem llegir a la crònica de Santiago Fondevila, «Londres corona el *Macbeth* de Bieito amb aplaudiments entusiàstics», *La Vanguardia*, dimecres 9 d'abril de 2003.

12. Francesc Massip considerava: «El resultat és d'una estridència que esmicola els versos de Shakespeare, un enrenou que aixafa els matisos, un terrabastall escas-

fou amb *El rei Lear* on la companyia del Romea assolí un nivell altíssim de creació escènica. Hem de dir que la presència de Josep Maria Pou com a protagonista marcà pregonament l'espectacle: va representar un dels moments estel·lars de la dècada. Cal recordar també, a nivell internacional, el muntatge *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, creat per participar en els actes del centenari de la mort del gran dramaturg noruec (Bergen, maig 2006), i que es va presentar al Grec 06, però també a diversos teatres espanyols, sempre en llengua catalana. L'espectacle, protagonitzat per Joel Joan acompanyat pels actors habituals de la companyia del Romea, es va perdre en una ambiciosa escenografia però davant un text tan complex, va perdre també bona part de l'interès. Però les direccions de Bieito al Romea van produir altres espectacles magnífics com ara *Plataforma*, de Michel Houellebecq (març 2007), una mirada apocalíptica sobre el sexe i el turisme sexual, provocadora i adulta, amb un discurs valent i unes interpretacions, en especial la de Juan Echanove, brillants. L'espectacle, en castellà, denotava la voluntat del Romea per fer coproduccions amb institucions nacionals i internacionals per arribar a ser un dels teatres barcelonins amb més presència d'espectacles provinents de la resta de l'Estat (Madrid *dixit*). Sens dubte, el muntatge de *Tirant lo Blanc*, creat per participar a la Fira de Frankfurt —icona de la política cultural del govern tripartit—, marcà el punt més àlgid de la presència internacional de Bieito i del seu magnífic estol d'actors. L'obra de Joanot Martorell, un dels grans clàssics de la literatura catalana i europea, fou adaptada al llenguatge escènic del director, sense decebre ni en el risc ni en la riquesa de la seva lectura, mai avorrida, plena de moviment i joc escènic, amb la música de Carles Santos, garantia de vivesa i força. La posada en escena rebé més elogis que no crítiques i, fins i tot, experts medievalistes lloaren l'espectacle: «Un llibre amb tants de replecs és difícil que surti a les taules sense cap pèrdua. Això no passa en la versió de Bieito, fruit d'una lectura rigorosa que aconsegueix expressar tota la potencialitat que l'obra suggereix i permet una comprensió exacta

---

sament justificat que apaga la tragèdia, fins al punt que la peça tècnicament més acabada i perfecta del dramaturg elisabetià, esdevé una andròmina confusa i imprecisa», F. Massip «Un *guateque* de súper», *Avui*, dimecres 27 de febrer de 2002. Mentre Josep-Anton Benach escrivia: «Encara més, si hi ha cap punt incongruent en l'espectacle, aquest prové de l'accent “respectuós” que tenen alguns passatges del text, quan s'hi adverteix que poc versemblant que és la paraula exquisida de Shakespeare en boca dels caràcters retratats per Bieito. El director esquivava encertadament el xoc text-personatge, però el perill a voltes hi treu el cap. Malgrat això, l'opció em sembla del tot coherent.», J-A. Benach, «Interessant i radical sabotatge», *La Vanguardia*, dimecres 27 de febrer de 2002.

i amb intensitat penetrant de totes les seves subtileses. Quan segueix el text, encarnat per un elenc d'excepció, i també quan hi incorpora invencions tan ben trobades com l'extraordinària —i bellíssima— Flor de Cavalleria».<sup>13</sup>

Quant als actors, Bieto va disposar d'algunes cares noves com Beth Rodergas (Carmesina) i Joan Negrié (Tirant), i va aconseguir al Hebbel Theater de Berlín, on s'estrenà, un èxit i una promoció magnífics per al nostre teatre. No cal dir que un dels grans encerts de Bieto, com de Rigola i de Belbel, ha estat tenir una companyia d'actors més o menys estable, amb els quals resulta relativament senzill continuar en la línia de treball personal i consistent que obté fruits.

#### 4

A part del Romea, cal esmentar els altres teatres que al llarg d'aquests deu anys van formar part del grup Focus, on es van fer alguns espectacles dignes de menció. Quant a La Villarroel, cal retenir dos noms importants: d'una banda, el dramaturg i director escènic argentí Javier Daulte i, de l'altra, la barcelonina Carol López, que ha consolidat la seva carrera en aquest període.

El fenomen Daulte, que així ha estat qualificat amb justícia, abraça tota la dècada. El juny de l'any 2000 s'estrenà a la Sala Beckett —porta d'entrada imprescindible a Barcelona de tot allò interessant, especialment argentí, junt amb el Festival de Sitges— *Faros de color*, amb Gabriela Izcovich de protagonista, que també s'establí a la nostra ciutat. En aquest espectacle es trobava ja, exposat amb tota claredat, la llavor creativa de Daulte: un naturalisme minuciós adreçat a la creació d'una atmosfera que li importa més el com s'explica que allò que pròpiament s'explica. Amb *Bésame mucho* i *Gore* (Sitges 2003) s'inicià el fenomen, i la seva reposició al Teatre Principal (juny 2003), demostrà que l'èxit de Sitges es podia traslladar a la cartellera barcelonina. Ràpidament Daulte s'integrà a la dramaturgia catalana, i a finals del mateix any (novembre 2003) va estrenar a l'Espai Lliure *4D òptic*, peça de ciència-ficció —com *Gore*— que duia el teatre de gènere al teatre català. La seva doble faceta com a director i dramaturg es consolidà del tot, i ràpidament va introduir-se en la direcció d'actors catalans i va influir considerablement en l'escriptura dramàtica de la dècada. L'estrena al Romea d'*Ets aquí?* (gener 2005), amb traducció de Toni Casares d'una obra del mateix Daulte que s'havia estrenat amb èxit a Buenos Aires, va ser interpretada per Clara Segura i

13. Anton M. Espadaler, «El Tirant de Bieto», *La Vanguardia*, dissabte 23 de febrer de 2008.

Joel Joan, i va suposar el punt d'inflexió definitiu de Daulte.<sup>14</sup> El seu èxit es relacionà directament amb l'estructura del teatre bonaerense, farcit de petits espais de creació, i d'un mètode de treball que aquí a casa nostra no ha acabat de quallar. Aquest fou, possiblement, un dels motius que dugué a Focus a escollir Daulte com a director artístic de La Villarroel (juliol 2006), durant quatre temporades. Daulte va col·laborar també activament amb l'escena catalana: va dirigir per a la Fura dels Baus, *Metamorfosis* de Kafka (octubre 2005), i com a dramaturg i director, amb la Companyia T de Teatre, va estrenar a la Sala Tallers del TNC, *Com pot ser que t'estimi tant* (octubre 2007).

No és aquest el lloc on s'ha de reflexionar sobre la presència de creadors argentins a casa nostra i la seva important influència en el teatre d'avui. Hi apuntem encara dos noms que sens dubte tindran un paper important en els propers anys: Rafael Spregelburd —que arribà als nostres escenaris, com Daulte, el 2001, via Grec— del qual ja hem vist dos espectacles en català, *Lúcid*, a la Beckett (gener 2008), i *Tot*, al Lliure de Gràcia (març 2011); i Claudio Tolcachir, que amb el repetit èxit de *La omisión de la familia Coleman*, va començar la seva trajectòria com a dramaturg i director a casa nostra.

Daulte programà a La Villarroel un dels grans èxits de públic i crítica: *Germanes* (març 2008) de Carol López. Aquest espectacle seguia el mateix esquema dramàtic i interpretatiu de *V.O.S.* (gener 2005), comèdia generacional que esdevingué una de les revelacions de la temporada 2005-06, amb molt d'èxit de públic a l'Espai Lliure. Amb *Germanes* la dramaturga i directora plantejava un tema txekhovià vist a través de la seva generació imbuïda pel cinema clàssic nord-americà, amb maneres de sentir i d'actuar ja totalment contemporànies. Amb un grup de fidels intèrprets (Paul Berrondo, Àgata Roca, Andrés Herrera, Montse Germán, Aina Clotet, etc.) ha aconseguit crear un segell propi que encara donarà molt de si en els propers anys.<sup>15</sup> Amb menys d'èxit però igualment fidels a l'estil proposat per Carol López són les peces *Last chance* (abril 2006), i *Boulevard* (novembre 2009).

14. Joan-Anton Benach a la seva crítica de *La Vanguardia* («Un dúo brillante y arrollador», dimecres 19 de gener de 2005) escrivia: «*Ets aquí?* S'inscriu en el territori de la millor comèdia: intel·ligent, insòlita, imaginativa i molt ben escrita [...] allò que importa és, per tant, subratllar l'exigent direcció de Javier Daulte, autor que escriu des de la imatge anticipada d'allò que necessàriament ha d'esdevenir a l'escenari: una peripècia essencial que el director completa sobre el terreny amb un caudal de precisions tumultuós i desbordant».

15. Sobre el treball de Carol López vegeu: Eduard Molner, «El método Carol», *Culturas* suplement de *La Vanguardia*, dimecres 27 de febrer de 2008.

No podem oblidar en aquest repàs un dels grans actors del nostre teatre: Josep Maria Pou, que es féu càrrec de la direcció artística del Teatre Goya, reformat de dalt a baix també per Focus. Pou inicià la nova programació amb *Els nois de la classe d'història* d'Allan Bennet (setembre 2008), un text de gran èxit als escenaris londinencs, que denota el seu interès per programar un teatre comercial de qualitat, i per mantenir al màxim temps possible en cartell cada espectacle. L'acord recent amb el Teatro Albéniz de Madrid, permetrà un contacte major amb la cartellera comercial madrilenya, notablement absent dels escenaris barcelonins en la passada dècada.

## 5

Seguim aquesta passejada pel teatre viscut a Barcelona al llarg del període de 2000-2010, acostant-nos a les anomenades sales alternatives, una denominació que al llarg d'aquests anys ha anat desapareixent, ha caigut en desús davant de les noves conjuntures de la política cultural.

A l'inici de l'any 2000 hi havia dubtes sobre el paper que havien de jugar les sales alternatives en el panorama general del teatre barceloní, davant les grans infraestructures escèniques que s'havien inaugurat o estaven a punt de fer-ho. Pablo Ley escrivia a propòsit d'aquesta discussió pública: «Avui, el teatre alternatiu, i encara que a molts dels que viuen aferrats a l'oripell del curt termini els ho pugui semblar, no ha quedat obsolet. Però sí que ha entrat en una nova fase, molt menys cridanera, que hauríem de dir-ne de consolidació. La programació de les seves sales és molt menys caòtica que abans. Les obres se seleccionen millor. Molts dels directors que van iniciar-hi les trajectòries i que després han estrenat amb èxit en teatres importants [...] mantenen, quan poden, la fidelitat als orígens. I encara és possible de topar cara a cara amb muntatges esplèndids i fer petits i grans descobriments de joves valors».<sup>16</sup> Aquesta reflexió la podríem signar avui dia, més de deu anys més tard.

Si comparem el mapa de sales petites existents a la ciutat de Barcelona entre el 2000 i el 2010 ens adonarem que la proporció d'aquests espais s'ha doblat. Però, també n'hi ha que han desaparegut. El desembre de 2002 va tancar el Malic,<sup>17</sup> després d'una trajectòria de divuit anys oferint espectacles

16. Pablo Ley, «Vigencia de las salas teatrales alternativas: La duda ofende», *El País*, dimarts 11 d'abril de 2000.

17. Una emotiva crònica de la darrera sessió del Malic a: Pablo Ley, «Tururú, ahí te quedas tú», *El País*, dilluns 23 de desembre de 2002.

de butxaca. Fou la primera sala alternativa, impulsada per la companyia de titelles la Fanfarra, amb Toni Rumbau al capdavant. Dos anys més tard tancava l'Artenbrut (gener 2005), l'espai escènic del carrer del Perill. La resta de les sales alternatives sorgides en els anys vuitanta i noranta, el Nou Tantarantana, el Teatre Versus, la Sala Muntaner i l'Espai Brossa —deixem de moment de banda la Sala Beckett— han sobreviscut, algunes amb remodelacions importants, com la Sala Muntaner, totalment reformada (octubre 2006). Sobre les programacions, és impossible resumir-les en aquest article, però sí que podem assenyalar alguns espectacles, per exemple, el cicle que aquestes sales van dedicar a la generació de dramaturgs dels anys setanta, amb espectacles i lectures dramatitzades de textos de Jordi Teixidor, Rodolf Sirera, Manuel Molins, Alexandre Ballester, Jaume Melendres, Josep Maria Muñoz Pujol i Carles Reig amb el títol genèric de *L'Alternativa dels 70*, un model d'allò que podria ser una programació del repertori oblidat pels teatres públics.<sup>18</sup>

A més a més de les sales esmentades, ja a finals dels noranta aparegueren noves sales com el Teatre 'N Conserva, liderada per Simona Levi,<sup>19</sup> que elaborà una programació d'espectacles de petitíssim format, i amb un aforament limitat a cinquanta localitats. Aquí, s'hi han pogut veure espectacles magnífics de creadors com Sergi Faüstino o Roger Bernat. Altres locals del mateix estil i de programació semblant són La Poderosa, La Caldera, Porta 4, entre d'altres petits espais disseminats principalment pel Raval, Ciutat Vella i Gràcia. Entre aquestes sales, cal esmentar la consolidació de l'Antic Teatre, espai inaugurat per Semolina Tomic el 2003 i que, després d'una remodelació el 2006, ha ofert una programació amb artistes com Nico Baixas, Claudia Faci, Mònica Quintana, i d'altres col·lectius amb discursos radicals i innovadors, que es posicionen èticament en contra dels grans poders de la comunicació i la cultura local, nacional i global, com SGAE, Microsoft o d'altres.<sup>20</sup> No podem oblidar tampoc l'eclosió de La Nau Ivanow, on Carme Portacelli, com a directora, ha muntat espectacles molt notables de dramaturgs com Peter Tur-rini (desembre 2007) o, i sobretot, les seves aproximacions a Shakespeare, amb l'escenificació de *Ricard II* (març 2009), amb un repartiment en què van

18. Voldríem destacar els espectacles: *Els viatgers de l'absenta*, de Manuel Molins, dirigida per Frederic Roda (Teatre Regina, gener 2006); *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera, dirigida per Agathe Alexis (Espai Brossa, febrer 2006).

19. Sobre Simona Levi vegeu: David Barba, «L'art d'agitar», *Culturas*, suplement de *La Vanguardia*, dimecres 25 de maig de 2011.

20. Sobre les molt interessants opinions sobre la cultura en general de Semolina Tomic vegeu's David Barba, «¿Por qué nos llaman Teatro "off"?», a *Culturas*, suplement de *La Vanguardia*, dimecres, 26 d'abril de 2006.



destacar Manel Barceló i David Bagès. D'altres espais sorgiren de la necessitat d'expressió de col·lectius d'immigrants com Cincómonos teatre, o de propostes de teatre social com Forn de teatre Pa'tothom, vinculat al Teatro do Oprimido d'Augusto Boal. Un cas molt particular l'hem trobat en el Círcol Maldà, espai on a finals del segle XVIII el baró de Maldà instal·là un teatre particular, un dels més importants a l'època. Aquest espai, gestionat i dirigit per l'actor Pep Tosar, ha sobreviscut malgrat les moltes vicissituds econòmiques per les quals ha passat. Allí vam poder tornar a veure un magnífic *Sa història des senyor Sommer*, de Patrick Süskind, monòleg que broda l'actor illenc. Finalment, hem de constatar la necessitat d'obrir espais de creació per part de col·lectius teatrals joves, cosa que ha permès l'aparició de nous teatres com l'Almeria Teatre, Sala Atrium i Sala Fly-Hard, inaugurades totes elles el 2010, i que ens fan pensar que som davant d'una nova revifalla de les sales de petit format.

El cas de la Sala Beckett és, des de la nostra perspectiva, diferent ja que és, amb escreix, la sala de petit format que hem seguit de manera més regular. Abans ja hem comentat com la Beckett jugà un paper força important pel que fa a l'entrada de nous dramaturgs forans, en especial, d'Argentina, però també del Quebec, de França, d'Alemanya, d'Escòcia i dels Estats Units. A la Beckett, tanmateix, li pesa l'amenaça de desnonament amb què la constructora propietària ha amenaçat el local i que n'ha obligat els responsables a pensar en un possible trasllat, segurament cap a la zona del 22@. Tampoc podem ocupar-nos en aquest breu espai del paper de l'Obrador quant a la formació de dramaturgs, amb el mestratge d'escriptors com Neil LaBute o Rafael Spregelburd.<sup>21</sup>

Pel que fa a la programació, són tantes les coses que hi podríem destacar, que forçosament deixarem sense esmentar espectacles i cicles importants. De tota manera, no volem oblidar els diferents cicles dedicats a Barcelona, com ara els espectacles de Lluïsa Cunillé, que toca el tema de la Barcelona postolímpica a *Barcelona, mapa d'ombres*; d'Albert Mestres, de Pau Miró i d'Enric Casasses (2003-2004); o un altre cicle dedicat durant el 2007 al teatre català contemporani, amb posades en escena de textos de Jordi Casanovas, amb un magnífic *City/Simcity*; de Marc Rosich, *Party line*, i d'altres dramaturgs que es fixen en la realitat que ens envolta des d'un punt de vista social i psicològic. Però a la Beckett, hi hem pogut gaudir també dels nous textos de José Sanchis com *Flechas del ángel del olvido* (desembre 2004), o de Josep

21. Sobre l'Obrador vegeu: Eduard Molner, «Amasando el nuevo teatro», *Culturas*, suplement de *La Vanguardia*, dimecres 29 de juliol de 2009.

M. Benet i Jornet, *Soterrani*, una de les seves millors obres, amb intèrprets extraordinaris com Pep Cruz i Pere Arquillué, dirigits per Xavier Albertí (març 2008); o de textos forans com *Dimonis*, de Lars Norén, dirigida per Lourdes Barba, amb els excel·lents Àurea Márquez i Jordi Collet (novembre 2006); o bé, *El camp*, de Martin Crimp, dirigida per Toni Casares (febrer 2005), o, finalment, *Product*, de Mark Ravenhill, dirigida per Julio Manrique, amb un gran David Selvas (març 2009). Però hi hem vist encara moltes altres peces impactants: els textos de David Plana, *La dona incompleta* (abril 2001); d'Albert Espinosa, de Mercè Sàrrias, de Pau Miró. Recordem especialment un espectacle magnífic dirigit per Sergi Belbel (febrer 2000) titulat *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*, de Norman Chaurette, on Laura Conejero va estar magnífica, insuperable.

## 6

Per completar aquesta mirada personal quant al teatre vist a Barcelona en el període 2000-2010, volem acostar-nos ara als directors escènics i als espectacles que més ens han colpit. Alguns ja els hem esmentat al llarg del treball, d'altres no, i creiem que és just comentar-ne el treball per obtenir una panoràmica al més àmplia possible.

Oriol Broggi, al capdavant de la Perla 29, és un dels directors emergents més importants de la passada dècada. Per una banda, cal destacar la seva aposta per la Biblioteca de Catalunya, que s'ha consolidat com a espai teatral i on ha programat un conjunt d'espectacles centrats en el gran repertori, amb peces de Thèkhov, Ibsen, Shakespeare, Molière, Pirandello, Sòfocles i altres. Molts d'aquests espectacles han estat dirigits pel mateix Broggi, com *Enric IV*, de Pirandello, presentat primer a La Villarroel (Grec 2001), amb Lluís Soler, o més endavant, *El misantrop*, de Molière (març 2005), ja a la Biblioteca de Catalunya —però a dalt, a la sala de lectura—, amb Ramon Vila de protagonista, i més endavant altres clàssics de primer ordre com *Antígona* (març 2006), amb un gran duel interpretatiu entre Clara Segura i Pep Cruz, que interpretaven els famosos protagonistes de la tragèdia tebana, obra que després es va tornar a representar però amb d'altres actors. En els darrers anys, Broggi s'ha centrat en Shakespeare oferint-ne dues grans versions: *El rei Lear* (Grec 2008), interpretat per Joan Anguera, que encapçalava un magnífic i homogeni repartiment; i *Hamlet* (juny 2009) amb Julio Manrique, aplaudit unànimement per la crítica. Broggi, a més, dirigí a la Sala Petita del TNC un dels grans clàssics de la postguerra, *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu (gener 2007) i, també, a la Sala Gran (març 2008) una versió no exces-

sivament reeixida d'*El cercle de guix caucasià*, de Brecht, malgrat que Anna Lizaran hi fes el paper d'Azdak. La tasca empresa per Broggi mereix ser valorada com una de les més actives i destacades d'aquesta passada dècada.

Ens perdríem ara recordant espectacles que ens han emocionat de directors ja consagrats en dècades anteriors com Lluís Pasqual, Mario Gas, juntament amb els ja esmentats Joan Ollé, Xavier Albertí i d'altres directors. I no podem deixar d'esmentar algunes posades en escena importants com els espectacles de Mario Gas al TNC, a inicis de la dècada, entre els quals destaca *Mare Coratge i els seus fills*, de Brecht (octubre 2001), amb Vicky Peña, i més endavant, després d'acceptar la direcció del Teatro Español de Madrid (2004), muntatges en castellà de gran volada com *La Orestíada*, d'Èsquil (Grec 2004) o, en català, una extraordinària versió de *Mort d'un viatjant*, d'Arthur Miller (gener 2009), amb Jordi Boixaderas i Rosa Renom, tots dos en aquest cas inoblidables. Cal recordar, també, que recuperà un dels grans èxits musicals dels noranta *Sweeney Todd* (maig 2009), pocs mesos abans de la mort de Manuel Gas, el seu germà, i amb qui havia col·laborat estretament en aquest espectacle i en molts d'altres. Lluís Pasqual, un altre dels grans noms de l'escena catalana, després dels diversos desenganys a l'entorn de la gestió del Lliure, va treballar molt més fora de Catalunya i en la seva faceta de director escènic operístic, però també a casa nostra va oferir mostres del seu mestratge en produccions foranes, com *Hamlet* i *La Tempestat* (Grec 2006) produïdes pel Teatro Arriaga de Bilbao, amb les interpretacions magnífiques d'Eduard Fernández i Francesc Orella, o l'extraordinari muntatge de *La famiglia dell'antiquario*, de Goldoni (Grec 2007), muntatge produït a Venècia. També recordem produccions catalanes, molt especialment *L'hort dels cirerers*, de Txèkhov (febrer de 2000), que va suposar un sentit comiat del vell Teatre Lliure de Gràcia, un espectacle memorable amb Jordi Bosch, Anna Lizaran, Francesc Garrido, que omplí el coliseu de Gràcia amb els aplaudiments no només del públic, sinó de tota la crítica;<sup>22</sup> més endavant vam trobar Pasqual dirigint *Mòbil*, de Belbel (gener 2006) i, molt especialment, *La casa de Ber-*

22. L'espectacle al·ludia al trasllat de la Companyia a un nou teatre com recollia a la seva crítica Joan-Anton Benach: «L'equipatge i la mudança de Liubov Andreievna (Anna Lizaran) que, en lloc d'estar amagat entre caps, en acabar la funció el públic troba al costat de l'escala del teatre, suggereix plàsticament aquest trasllat. I encara més explícit: al muntatge, el cirerar de Txèkhov que els seus amics propietaris abandonen per sempre, s'equipara al petit i gloriós local que el Lliure va obrir el 1976 la maqueta del qual és present a escena des de la meitat del primer acte, com un "destorb" irrenunciable...», J-A. Benach, «Aires de cambio para un gran Chéjov», *La Vanguardia*, diumenge 20 de febrer de 2000.

*narda Alba*, de Lorca (abril 2009), primer muntatge del director reusenc al TNC. De Joan Ollé, a part dels espectacles que dirigí al Lliure que abans hem ressenyat, cal observar els seus treballs a d'altres teatres com, per exemple, el muntatge de *Fedra*, de Racine, amb traducció de Modest Prats (Teatre Grec, juliol 2002), amb un repartiment excel·lent amb Rosa Novell, Pere Arquillué, Lluís Homar, Eduard Farelo i Àngels Poch; però, sens dubte, a part de les seves col·laboracions al Romea, volem destacar la seva tasca com a adaptador de textos fonamentals de la literatura catalana del segle XX, com ara la immensa posada en escena de *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda (teatre Borràs, setembre 2004), amb tres magnífiques actrius, Montserrat Carulla, Mercè Pons i Rosa Renom; o també, *El quadern gris*, (Grec 2009) també amb Montserrat Carulla, Joan Anguera i Ivan Benet; i *El jardí dels cinc arbres*, de Salvador Espriu —sentit homenatge a Ricard Salvat—, amb la cantant Sílvia Pérez Cruz que va fer posar la pell de gallina amb la seva extraordinària interpretació de cançons espriuanes; o l'aproximació personal a la figura de Joan Maragall, amb *Joan Maragall, la llei de l'amor* (Sala Gran TNC, octubre 2010), un espectacle potser no tan reeixit però igualment emocionant. Hem de referir-nos, indubtablement, a l'espectacle que resumí vuit segles de cultura catalana a la Fira de Frankfurt (octubre 2007), encarregat a Joan Ollé, que vàrem veure per televisió, on, amb un ritme magnífic, es van anar mostrant grans i no tan grans escenes que ens identifiquen com a poble. Un espectacle que, dintre de la casuística del propi gènere, creiem que resultà adequat i ben resolt.

Un altre director —encara que en aquest cas li escau molt millor el terme de creador—, que no podem oblidar en aquest repàs és Roger Bernat de Nayer, un artista als límits del llenguatge teatral, amb una personalitat creativa que fascina, espanta o avorreix, però mai no deixa indiferent. Triomfà a finals dels noranta amb el col·lectiu General Elèctrica, que es desintegrà a principis de la nova dècada. Estretament lligat al Lliure, i al seu director, Àlex Rigola, en el període 2000-2010 va oferir espectacles dignes d'esment en què tractà temes molt candents a l'entorn de la identitat: la immigració, la pubertat, els oficis, el sexe, l'amistat... Podríem iniciar el recorregut amb *Flors* (Mercat de les Flors, maig 2000) espectacle creat encara amb el segell General Elèctrica, amb alguns dels seus habituals com Dolo Beltran, Nico Baixas, Juan Navarro, on el sexe apareixia tractat amb l'estranyesa de la quotidianitat, aconseguint-hi un efecte sorprenent. Quasi un any després va arribar el veritable comiat del col·lectiu a la Sala Tallers del TNC amb *Que algú em tapi la boca* (març 2001), amb els actors habituals, més gestual que textual, espectacle provocador atesa l'absència de discurs intel·ligible. Després del tren-

cament del grup inicial, el treball en solitari se centrà en l'actor com a dipositari de la veritat teatral, de la seva essència, amb la sèrie *Bona gent* (2002-2003) que es representà en indrets diferents amb intèrprets com l'actor Rubèn Ametller, l'escenògraf Iago Pericot, l'actriu Imma Colomer, entre d'altres. Amb *Bones intencions* (Lliure de Gràcia, març 2003) i *LA LA LA LA LA* (Carpa davant el Lliure de Montjuïc, desembre 2003) retornava a un discurs a partir de la vida quotidiana, sense cap mena de ficció, amb molta ironia envers la política i l'ètica socials.<sup>23</sup> A partir d'aquí, Bernat inicià una nova tanda d'espectacles amb *Amnèsia de fuga* (Grec 2004), recreació d'un locutor de pakistanesos, interpretat per actors indis i pakistanesos, no professionals i, amb *Tot és perfecte*, que aconsegueix moments de gran intensitat. Aquesta darrera peça és més aviat un assaig sobre la realitat que aporta una perspectiva nova de la comunicació a l'escena. Aquesta línia s'ha anat radicalitzant fins arribar a *Das Paradies Experiment* (Espai Lliure 2007) on les confessions d'un transsexual portaven al límit la concepció d'espectacle. Les darreres intervencions de Bernat han tingut un caire substancialment diferent, és el cas de la seva participació en l'espectacle col·lectiu *Dictadura-Transició-Democràcia* (Lliure de Montjuïc, abril 2010) —del qual parlarem en el darrer apartat— i la versió de *La consagració de la primavera* (Lliure de Montjuïc, maig 2010), on el públic segueix per àudio les instruccions que l'han de convertir en intèrpret (un pas més en la trajectòria d'aquest creador imprescindible de la nostra escena).

Ens adonem que no hem parlat ni de Josep M. Flotats, de Comediants, de Dagoll Dagom, Tricycle, Cubana o de la fugida de Boadella cap a *Intereconomia*. Són abastament conegudes i viscudes les trajectòries d'aquests creadors.

## 7

I per acabar aquesta exposició, parlarem dels «nostres clàssics», d'aquells moments únics, aquells instants que es desen a la memòria i no s'esborren. En primer lloc, i no pot ser d'altra manera, cal recordar els dos grans espec-

23. Santiago Fondevila acabava la seva crítica de *LA LA LA LA LA*, amb la reflexió següent: «Això sí, m'agrada més el decàleg d'idiota que ha escrit el director que qualsevol solo dels graciosos oficials de TV3. M'agraden els espectacles de Bernat per la seva desinhibició, pel seu pessimisme irònic, per la seva humanitat. Això és el que hi ha i voldria que aquesta crítica, si és que és una crítica, els donés una imatge del que viurien si s'apropessin al barracó de la plaça de Margarida Xirgu.», S. Fondevila, «Visiones de un inadaptado», *La Vanguardia*, dimecres 24 de desembre de 2003.

tacles que Ricard Salvat dirigí la passada dècada. El primer, *Ronda de mort a Sinera* (Lliure de Montjuïc, abril 2002), va possibilitar a una o dues generacions d'espectadors contemplar un dels grans clàssics del teatre català del segle xx. El repartiment era magnífic, extraordinari. Salvat va enlluernar de nou, amb les històries de Quim Federal, de l'Esperanceta Trinquis, i de tots els mites de Sinera. No podem deixar de recordar aquell final extraordinari on tots els actors i els que érem a les butaques ens vam agafar de les mans per seguir la dansa de la mort, certa i incerta? Espectacle total que rebé el suport del Teatre Lliure, i pràcticament estrenà la gran sala Fabià Puigserver, en un emotiu i entranyable acte de justícia. El segon espectacle, *Un dia. Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, amb una adaptació laboriosa del mateix Salvat i de Manuel Molins, fou una mostra d'amor a la professió i al país. Salvat hi reuní actors de primer ordre com Rosa Novell o Enric Majó, per oferir un espectacle sense restriccions ni concessions, jugant-s'ho tot en una darrera partida. Sortí bé, però tanmateix la seva salut se'n va ressentir definitivament, i el mestre va finir al poc temps.

Altres moments màgics van ser també, els de Carles Santos damunt l'escenari. La seva proverbial capacitat per fer viure l'espectacle s'aprecia sobretot en la salutació final i el moviment que amb els braços fan els seus actors i ell mateix, ple d'energia. Carles Santos desplegà la seva màgia escènica en diferents espectacles, recordem l'estrena al Teatre de Salt de *Brossalobrossotdebrossat* (26 d'abril de 2008) i l'amor i el reconeixement que l'artista de Vinaròs sent pel poeta. Aquest espectacle, que féu una breu temporada al Lliure de Montjuïc (maig 2008), ens permeté veure com Josep Maria Mestres, passava competentment de director a actor. Mònica López va estar excellent en la interpretació dels diferents números de l'espectacle. Santos és un provocador nat, i no recordem cap altra provocació major en un escenari que la de l'espectacle inaugural de la temporada 2002-2003 al TNC de *Sama samaruck suck suck* (setembre 2002), un espectacle d'òpera-circ, tendència escènica inventada per ell mateix, en què la gran pista de circ que dominava tot l'escenari era un clítoris. Però la fascinació vers Santos l'hem viscuda també a la Sala Tallers del TNC amb *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (novembre 2003), homenatge a Rossini i els seus canelons i a Greenaway, l'excessiu cineasta britànic. I recordem i recordarem *Ricardo i Elena* (Sala Tallers TNC, abril 2000) i *La meua filla sóc jo* (Lliure de Montjuïc, maig 2005), dues òperes autobiogràfiques que mostren el seu sentit únic de la creació escènica i musical.<sup>24</sup> La reposició de *La pantera imperial* i l'estrena

24. Manuel Guerrero escrivia a propòsit de *La meua filla sóc jo*: «El món sub-

de *Chicha Montenegro Gallery* (octubre 2010) tanquen de la millor manera possible la seva presència a la dècada.

En la mateixa línia, un creador de cap a peus com Marcellí Antúnez, un artista enorme, que no atura la seva curiosa recerca vers allò que pot ser l'espectacle i l'art del segle XXI. El seu cicle de creacions *Protomembrana*, *Hipermembrana* i *Metamembrana* (2006-2009), demostra la seva immensa creativitat sense restriccions a la recerca d'un espectacle nou, més enllà de les convencions actuals.

Un altre gran moment el vam viure amb *Après moi le déluge*, de Lluïsa Cunillé, (desembre 2007), text dur i sense concessions sobre l'explotació al Tercer Món, el racisme i les moltes mancances del nostre món «civilitzat». Pensem que amb aquest text la dramaturga va assolir un dels moments culminants de la seva producció, juntament amb *Barcelona, mapa d'ombres*. La posada en escena de Carlota Subirós i les interpretacions de Vicky Peña i Andreu Benito, i la creació del personatge absent, màgic, van ser, teatralment parlant, un dels moments més àlgids de la passada dècada. Lluïsa Cunillé ens ha ofert altres fites de gran qualitat teatral, com *El bordell* (Lliure de Montjuïc, octubre 2008) dirigida per Xavier Albertí, centrada en la famosa nit del 23 de febrer de 1981, amb un repartiment de gran nivell, malgrat que l'espectacle queda llastrat per un final que el redueix a anècdota o, millor, a una mera *boutade*, tot allò que prometia amb escriu en el seu desenvolupament. Tot i així, en recordem la magnífica posada en escena a dues bandes. Finalment, cal fer esment de la participació de Lluïsa Cunillé i Xavier Albertí a l'espectacle col·lectiu de caràcter històric *Dictadura-Transició-Democràcia* (Lliure de Montjuïc, abril 2010), un moment també magnífic de teatre que contraposava mirades i lectures del passat immediat, i que mantenia un to general de gran qualitat.<sup>25</sup>

Hi va haver, sens dubte, moments de gran intensitat com *Blanco*, espectacle de Frederic Amat a partir del poema d'amor d'Octavio Paz (Espai Lliu-

---

versiu de Santos heretat de l'avantguarda musical, teatral i artística, satírica i radical, dins la gran tradició de Jarry i Artaud, de Buñuel, Dalí i Brossa es mou entre la imaginació més exaltada, la lírica i la vulgaritat de la vida quotidiana. Santos se situa en una particular poètica contemporània de l'absurd i del sense sentit», M. Guerrero, «La clonación y la ópera», *Culturas*, núm. 152, suplement de *La Vanguardia*, dimecres 18 de maig de 2005.

25. L'espectacle estava creat i dirigit per X. Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs, mostra de diferents generacions que interactuaven perfectament en aquest espectacle de caràcter històric que revisava els darrers quaranta anys de la història d'Espanya.

re, gener de 2008), amb les veus i personalitats úniques de Mario Gas, Paco Ibáñez i Lluís Homar i, amb Pascal Comelade retorçant-se al piano, magistral i màgic. I, també, un altre far important: *La nit just abans dels boscos*, de Bernard-Marie Koltès, a la sala Fabià Puigserver (Lliure, setembre 2006), amb intèrprets d'excepció: Arquillué, Benito, Bosch, Orella, Pou i Selvas, que hi recreaven l'immigrant a la nit parisenca. De nou, màgia i records, teatre al capdavall. I tants altres bons moments viscuts, alguns tan subjectius que no podem incloure'ls en aquest resum. Només queda per afegir a aquesta reflexió, de vegades desmemoriada i d'altres subtilment lúcida, que aquests deu anys de teatre han valgut certament la pena.





# La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador

*Pere Riera*

Institut del Teatre

## **Noves generacions: un acte de fe**

L'any 1999 —i precedents—, el teatre català de text existia. Avisem els navegants amb una afirmació tan beneïta perquè ningú no cregui que pensem que la literatura dramàtica en la nostra llengua existeix únicament d'una dècada o d'un lustre ençà. És cert que en els darrers cinc o deu anys la dramaturgia catalana ha sofert un reviscolament insòlit i esperançador. A dia d'avui són molts els autors en actiu que tenen l'oportunitat d'escriure i exhibir els seus textos; les sales públiques i privades aposten pels valors autòctons i el públic rebla el clau omplint els teatres on es representen; fins i tot molts d'aquests nous talents exporten les seves creacions Pirineus enllà. Una munió d'autors (i autores) relativament joves —entre els trenta i els quaranta anys—, que conviuen civilitzadament amb els membres de les generacions que els han precedit, —molts dels quals també s'han vist beneficiats d'aquest renaixement. És així que Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Albert Mestres, Mercè Sàrries, Àngels Aymar, Jordi Galceran, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, David Plana, Beth Escudé, Enric Nolla i tants d'altres, sovint comparteixen cartell amb alguns dels membres de les impetuoses noves fornades: Esteve Soler, Guillem Clua, Cristina Clemente, Jordi Casanovas, Marta Buchaca, Pau Miró, Carles Mallol, Jordi Faura, Helena Tornero, Jordi Silva, Àlex Mañas, Victòria Szpunzberg, Josep M. Miró, Eva Hibernia, etc.

Qui en té la culpa? Molt probablement els gestors culturals i els directors i programadors dels teatres de casa, responsables d'un progressiu canvi en el paradigma de les polítiques teatrals del país; un canvi que cal jugar sense dubte amb encertades i puntuals iniciatives de caire artístic provinents tant de teatres públics com privats, que han afavorit l'emersió d'una pruija de nous dramaturgs. Desenvolupem al llarg d'aquestes pàgines les raons per les quals assenyalem aquests factors com a responsables del fenomen objecte d'anàlisi, però tampoc podem deixar de reconèixer la feina que durant anys han fet dues institucions acadèmiques que s'han encarregat de formar —i de fornir— aquests nous dramaturgs. Des de l'Institut del Teatre s'ha apostat fermament

per oferir uns cicles formatius compactes i rigorosos a tots els alumnes de dramaturgia. Un itinerari encetat amb esforç i il·lusió pels professors Joan Abellan i Jaume Melendres, que sens dubte ha donat importants resultats. Des de les aules de l'Institut del Teatre han impartit el seu mestratge, entre d'altres, Guillem-Jordi Graells, Albert Boadella, Carles Batlle, Lluís Hansen, Joan Casas, Enric Nolla, Sergi Belbel i tants d'altres pedagogs que han acompanyat amb eines i procediments l'evolució i creixement d'aquells que han triat l'art de Talia com a mitjà d'expressió. I des de l'altra punta de la ciutat, a iniciativa de José Sanchis Sinisterra, ha cristal·litzat amb els anys el projecte de l'Obrador de Dramaturgia de la Sala Beckett, que des de fa dues dècades acull periòdicament un nombrós ventall de cursos d'escriptura dramàtica i escènica impartits pel bo i millor de la dramaturgia catalana i internacional.

Però —com anunciàvem—, més enllà del pes de l'acadèmia, és obvi que d'un temps ençà els autors de casa han gaudit d'un suport insòlit, tant d'institucions polítiques i culturals, com dels propis espectadors. Uns autors heterogenis que comparteixen malgrat tot, certs trets en comú: es fan entendre i no s'obliden del públic. Per fortuna segueixen existint veus transgressores que experimenten amb la forma del drama i proven d'encetar noves vies i nous llenguatges; però en gran mesura bona part dels joves autors contemporanis s'adrecen amb eloqüència a un espectador que precisament ara, en època de crisi i de gats escuats, reclama històries ben contades, entenedores i emocionalment colpidores. Retorn a l'absolutisme del drama? A l'ortodòxia canònica? A l'Acadèmia? Potser sí. O de gairell.

Comptat i debatut, podem triar i remenar entre el tou de fórmules, estructures i cadències que trobem en les escriptures dels dramaturgs de casa; n'hi ha que s'emmirallen en les dramaturgies de l'espontaneïtat vingudes de l'Argentina; d'altres que s'arreceren en el postdramatisme germànic; i fins i tot n'hi ha d'agosarats que escullen el teatre document, l'evocació, la memòria i la crònica històrica. De tot una mica, i salpebrat amb marques d'estil més o menys compartides pels mateixos creadors, que cada cop més ens permeten detectar en les seves obres el sediment d'un pòsit genuí: una manera de fer i d'entendre l'escriptura dramàtica que agosaradament podríem qualificar com «a la catalana». Tot seguit ho comprovarem en un viatge que hem dissenyat partint d'una intuïció, força arbitrària si es vol, que ens ha dut a seleccionar un sarpat d'obres escrites i representades a Catalunya d'ençà del tombant de segle —de segle XX-XXI—, i que considerem representatives i rellevants d'aquesta nova fornada de dramaturgs i dramaturgia autòctona.

## Jordi Galceran: pedra de toc

Comencem pel començament; pel començament del fenomen: *El mètode Grönholm*. Jordi Galceran (Barcelona, 1964). Temporada 2002-2003. Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya per a la promoció de la dramaturgia contemporània. Un projecte que per a molts és una de les més bones pensades que han sorgit dins els despatxos del primer teatre del país des de la seva fundació l'any 1997; (a fe que al llarg d'aquestes pàgines trobarem més d'un motiu per abonar aquesta tesi). Però parlem del «cas» Galceran. L'autor ja s'havia donat a conèixer amb obres premiades i d'èxit com *Fuuta*, *Dakota* i *Paraules encadenades*. Però la sonada arribaria amb la que a dia d'avui és l'obra de teatre català més representada arreu del món; s'ha estrenat a trenta-cinc països i ha reunit més de dos milions d'espectadors. La història de quatre individus que malden per aconseguir un lloc de treball i que s'enfronten al procés de selecció de personal més psicotròpic de la història dels departaments de Recursos Humans. Una comèdia amb tots els ets i uts, amanida amb una incògnita que l'autor planteja a manera de joc de rol. Un text rabiós i incontestable; un enginy d'engranatge perfecte que manté l'atenció de l'espectador de principi a final i que, al damunt, va comptar amb una direcció astuta i unes interpretacions inspirades: Sergi Belbel, un director infal·lible, i a l'escenari Jordi Boixaderas, Lluís Soler, Roser Batalla i Jordi Díaz. I tal dia farà un munt d'anys que no ha deixat de representar-se, aquí i arreu. Traduïda a un munt de llengües, amb versió cinematogràfica inclosa, *El mètode Grönholm* donava fa gairebé deu anys el tret de sortida a tota una corrua de textos desacomplexats, escrits per autors catalans que van perdre la por al públic: a agradar al públic, a entretenir-lo.

Un públic que aquella mateixa temporada omplia a vessar el Lliure de Gràcia amb un espectacle dirigit també per Sergi Belbel: *L'habitació del nen*. Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940), pare putatiu de bona part de les noves generacions de dramaturgs, servia en safata al seu director de capçalera un text enigmàtic i contundent, que també va comptar amb dues interpretacions d'upa: Emma Vilarasau i Pere Arquillué, immersos en la història d'un matrimoni que perd el seu únic fill en un fatídic accident, i que intenten cadascú a la seva manera, encaixar el cop. La mare aprèn a viure amb la certesa de la mort del petit; el pare, en canvi, està convençut que el nen és viu. Qui s'enganya? Benet ofería un text vibrant i sanguini, i els actors el feien rodó. Un autor de la Generació dels 70, que feia quaranta anys havia guanyat el Premi Sagarra amb *Una vella coneguda olor* i que d'aleshores ençà mai no ha deixat d'escriure; l'autèntic degà, cap i casal de l'escamot d'autors de la

vella guàrdia que mai no es van donar per vençuts, ni tan sols quan els va tocar travessar la vergonyant travessia del desert a la qual els condemnà bona part dels *metteurs* que durant la transició van creure que el teatre de qualitat era exclusivament aquell escrit per autors forans. Ara però, al tombant de segle, nasset del tercer mil·lenni, alguna cosa sembla que començava a canviar. Galceran prenia la torxa, i Benet no només s'ho mirava, sinó que es calçava l'equipament i es disposava a seguir la cursa al costat de les noves i deleroses generacions.

### Un cicle de teatre dedicat a una ciutat: Barcelona

Lluïsa Cunillé. Pau Miró. Toni Casares. Sala Beckett. I una pensada: dedicar un cicle de teatre de text a la ciutat de Barcelona. Se n'hi diria «L'acció té lloc a Barcelona». De quina manera hi vam arribar? El que segueix és una breu i succinta crònica dels fets. Després de bregar contra els elements, el 1997 José Sanchis Sinisterra va decidir fer el farcell i canviar Barcelona per Madrid; el seu projecte —la Sala Beckett i l'Obrador de dramaturgia— no rebia el suport institucional merescut, i amb el punt just d'ofuscació i desengany, l'autor valencià plegava veles. Toni Casares prendria el relleu al capdavant de la degana de les sales alternatives de la ciutat, autèntic laboratori de tendències i llenguatges escènics, d'ençà dels primers brots del Teatro Fronterizo. I poques temporades després d'haver-se fet amb les regnes, el director sorprèn propis i estranys amb un cicle dedicat a la ciutat de Barcelona, mogut per la sana intenció de finir amb una tònica dominant d'uns anys ençà: els autors catalans obviaven en els seus textos qualsevol referència local, toponímica o geogràfica al seu país, Catalunya. Per posar-hi remei, Casares encarregaria a tres dramaturgs sengles obres que prenguessin la ciutat comtal com a univers de referència. Enric Casasses, amb *Do'm*; Pau Miró, amb *Plou a Barcelona*; i Lluïsa Cunillé, amb *Barcelona, mapa d'ombres*. Les dues últimes esdevindrien autèntics fenòmens; al punt que *Plou a Barcelona* continua en l'actualitat representant-se en teatres d'arreu del món, convertida en una magnífica targeta de presentació de Pau Miró (Barcelona, 1974) com a autor de prestigi transfronterer. Una puta, el seu proxeneta i un client. I llargues caminades per la ciutat, de la Barceloneta a la plaça de la Universitat, per acabar al pis del Raval on la noia es guanya les garrofes. Una *tranche de vie* decadent, teixida amb la sensibilitat pròpia de la poètica inclassificable de Miró, un autor que d'aleshores ençà ha bastit una trajectòria brillant i genuïna, amb la qual continua seduïnt es-

pectadors d'arreu que han esdevingut seguidors incondicionals dels seus muntatges.

D'altra banda, el fris d'individus desarrelats, emmalaltits i ròncecs que ofereix Cunillé (Badalona, 1961) a *Barcelona, mapa d'ombres*, ha esdevingut des de la seva representació a la mateixa Sala Beckett, dirigida per Lurdes Barba, un veritable paradigma temàtic: atribuïm avui encara a Cunillé el mèrit d'haver realitzat una autòpsia no gens asèptica de la societat urbanita i d'aparador en què s'ha convertit la Barcelona del segle XXI. Un text coral, simfonia de relacions humanes plenes de canibalisme emocional i al·lucinacions distòpiques; personatges ratats que són deglutits i excretats per una ciutat desafecta i relativament cosmopolita. Cunillé no abandonava del tot els marges propis d'aquell drama fragmentari o relatiu, après a redós del mestre Sanchis, però flirtejava en aquesta ocasió conscientment amb una crònica negra —rovellada, si més no—, d'uns fets i una gent catalana o revinguda, aborigen o no. En definitiva, un dels textos més corpreneadors dels darrers anys, i rabiosament embastat a la idiosincràsia urbanita d'una part important de la societat catalana.

### L'enginy escènic i un gran relat: V.O.S. i *Forasters*

L'any següent (2004) es consolidaria la presència a la cartellera barcelonina d'un dels primers autors arribats de l'altra banda de l'Atlàntic; precisament, de l'Argentina, un país llatinoamericà que estava travessant una de les crisis econòmiques més sagnants de la seva història. Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) arribava amb força, i després d'haver presentat uns quants espectacles d'èxit en estades puntuals a casa nostra (*Gore, 4D Òptic*), no només obria una «nova via» pel que fa al llenguatge escènic i la composició dramàtica, sinó que a més il·luminava una colla de joves dramaturgs que prenién i aprenién amb ell una tècnica d'escriptura innovadora: escriure des de l'escenari, a partir d'improvisacions dels actors, conduïdes pel propi dramaturg i director. Anys després coneixeríem Rafael Spregelburd, Daniel Veronese i Claudio Tolcachir, entre d'altres, però cal reconèixer que, si més no a casa nostra, fou Daulte qui va obrir la veda.

Una de les seguidores més eficients del «mètode Daulte» fou Carol López (Barcelona, 1969); una jove dramaturga, formada en bona mesura a «l'escola Rigola», amb qui treballà en qualitat d'ajudant de direcció, i que havia escrit *Susie*, text guardonat amb el premi Maria Teresa de León 1998. López, però, donava la campanada la temporada 2004-2005 amb V.O.S., un espec-

tacle gràcil i sens dubte carismàtic: dues parelles a la trentena mostraven al públic les controvèrsies domèstiques del seu dia a dia, els seus dilemes sentimentals i les pors *ad futurum*. Un text vibrant i fresc, ordit a partir de jocs i improvisacions generats a la sala d'assaig, que presentava en societat una creadora amb «*xispa*» i una gran capacitat de connexió amb l'espectador. Representada en un dels teatres més petits de la ciutat, l'Espai Lliure del nou colós de Montjuïc, rivalitzava aquella temporada amb un espectacle de grans proporcions, escrit i dirigit per Sergi Belbel (Terrassa, 1963). En motiu del Fòrum de les Cultures —aquella peculiar trobada internacional de cultures d'arreu—, Belbel estrenava al TNC *Forasters*, un gran relat sobre les friccions que es produïen i es produeixen en tota gran ciutat que tot d'una es veu sacsejada per l'arribada d'onades migratòries. Fent un viatge en el temps i presentant l'ara i l'abans d'una família barcelonina que es veu obligada a conviure amb uns veïns vinguts de fora, (andalusos primer, magribins després), Belbel l'encertava de nou amb un text ambiciós que va comptar amb l'aval d'una interpretació magnífica de qui aleshores s'estava convertint —si és que no ho era ja— en la primera actriu del país: Anna Lizaran, en el doble paper de la matriarca malalta i racista, i la filla que amb els anys hereta els trets menys amables de sa mare.

### La fortalesa del reincident i el pallasso arribista

En el repàs de «grans moments» del teatre català de text d'aquest principi de segle, ens permetem repetir autor, tot i que ara ens cal afegir una prèvia: l'obra a la qual alludim no va comptar amb l'aplaudiment unànim de crítica i públic en el moment de ser escenificada. Ens estem referint a *Salamandra*, de Benet i Jornet, dirigida per Toni Casares a la Sala Petita del TNC, el 2005. Aquestes notes eminentment subjectives ens permeten afirmar que aquest és un dels textos més agosarats i ben resolts de l'incombustible autor català. Una història complexa, tramada amb estructura cinematogràfica, amb diferents plans i nivells de lectura que, amb tot, conflueixen perfectament per mostrar-nos la història de dos germans «trobat», que rivalitzen per l'amor d'una dona i s'enfronten càusticament, moguts per frustracions i enveges enquistades. L'autor dissenya una teranyina sincopada d'accions i situacions que van enfosquant una trama que tan sols al final revela la solució de tots els enigmes d'identitat dels protagonistes; i com a corollari, un magistral gir dramàtic: els dubtes sobre la pròpia identitat dels dos germans americans esdevenen ressò directe de les flaqueses ignominioses d'un país com el nostre, que —se-

gons Benet— corre el risc de desintegrar-se i de perdre la perspectiva dels signes que durant segles l'han fet ser el que és: un país igni.

Passem però de la reincidència d'un autor amb solera com Benet i Jornet, al ja esmentat Projecte T6 per a nous valors de la dramaturgia casolana. Seguim al mateix TNC i entrem a la Sala Tallers. L'edició 2005-2006 del Projecte T6 convidava a Gerard Vázquez (Barcelona, 1959; *Magma, Cansala cancelhada*) i en aquesta ocasió l'autor s'inspirava en un viatge polèmic que Charlie Rivel havia realitzat l'any 1944 a Berlín, i durant el qual fou convidat a actuar davant del Führer. Dirigit per Joan Font, director de Comediants, *Uuuuh!* va ser un dels espectacles més encisadors d'aquella temporada. Ferran Rañé i Jordi Martínez brodaven els respectius papers de plassos inserits en una posada en escena farcida de lirisme i màgia; un embolcall precís i preciós per a un text punyent i combatiu, que reportaria al seu autor els premis: Crítica Serra d'Or al millor muntatge, i Butaca al millor text.

### **Jordi Casanovas i Rafael Spregelburd: dramaturgies agermanades**

La temporada 2006-2007 ens descobria a bombo i plateret a qui per a molts continua sent la gran esperança blanca de la dramaturgia pàtria del nou mil·lenni: Jordi Casanovas. Un autor nascut el 1979 a Vilafranca del Penedès, que ja havia escrit un tarter de textos, i que impactava des de la Sala Beckett amb *City/Simcity*: una història de ciència ficció. O no. Hereu confés de les dramaturgies «daultianes», Casanovas dirigia una colla de joves actors reclutats per ell mateix i amb qui poc temps després consolidaria un projecte propi i personal: la Companyia FlyHard. No podem destacar únicament les virtuts dramaturgiques del jove vilafranquí, sinó que cal parar esment a una dada significativa: un vailet de vint-i-pocs anys gosava muntar una companyia de teatre. Quants anys feia que a Catalunya ningú no tenia una idea —o un atreviment— similar? De ben segur que trobaríem intents de creació de grups d'actors encapçalats per directors moguts per la voluntat d'alçar espectacles amb una certa continuïtat. Però el cas de Casanovas és realment singular: no es tracta només d'un director amb empenta, sinó d'un autor que no es resigna a veure com els seus textos s'amunteguen inútilment al calaix de l'escriptori. Ja aleshores, no es rendiria. I a fe que la iniciativa va fer fortuna: a dia d'avui, Casanovas s'ha consolidat com un dramaturg i director eficaç, que ha seduït bona part del públic que omple els teatres on se'l representa, i fins i tot —en un acte, una vegada més, de gosadia sense precedents— s'ha atrevit a obrir una sala de teatre: la FlyHard. Els teatraires d'aquest país no

poden deixar de felicitar-se per l'existència d'un creador amb l'empenta i generositat de Jordi Casanovas: des de la seva sala no només exhibeix els seus propis textos, sinó que representa exclusivament obres de nova autoria. Són molts els que consideren que algú que confia i aposta d'una manera tan entusiasta per la dramaturgia del país, es mereix ajut i suport gairebé incondicionals.

En un altre ordre de coses, però sense allunyar-nos en excés del *modus operandi* de l'autor vilafranquí, ens trobem amb Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), un altre dels talents arribats de l'Argentina, rere l'estela de Javier Daulte. Spregelburd també s'ha fet un lloc a les cartelleres catalanes en els darrers anys, d'ençà que a la temporada 2006-2007 triomfés amb escriu a la Sala Beckett *Lúcid*, un espectacle escrit i dirigit per ell mateix, amb un colla d'actors i actrius barcelonins i gironins. Un text divertit i psicodèlic sobre un grup de personatges estrafets; una família força lirona, a través de la qual l'autor reflexionava impunement sobre les misèries de la societat contemporània. Acomboiat per l'energia fervorosa d'un grup de joves actors encapçalats per una hilarant Cristina Cervià, Spregelburd feia diana i es convertiria en endavant en un dels habituals de la cartellera del país, simultaniejant les seves escenificacions amb la docència; tant ell com el propi Daulte —entre d'altres— han estat regularment convidats a impartir cursos de dramaturgia a les aules de l'Obrador de la Sala Beckett, des d'on han fet extensiva la seva praxi; un mètode de treball sovint basat en la dramaturgia d'actors, en l'escriptura des de l'escenari, que autors com Casanovas o Carol López utilitzen també de manera puntual en algunes de les seves creacions.

### Cunillé i Benet: definitivament, dos emblemes

Una temporada més tard retrobaríem a dos autors de qui ja hem parlat en aquestes pàgines: el 2007-2008 reapareixen incontestablement les veus de Benet i Jornet, amb *Soterrani* i Lluïsa Cunillé amb *Après moi, le déluge*. Dos textos amb pes específic. Xavier Albertí dirigia a la Sala Beckett un text aparentment no massa sofisticat de Benet i Jornet. Aquest seria, però, un dels espectacles amb major afluència de públic en la història de la sala del carrer Alegre de Dalt. La història terrorífica d'un home que busca la seva dona i acaba descobrint que ella mateixa s'ha lliurat a un individu terrible, una sort de monstre torturador a mans del qual ella s'ha llençat en un acte sacrificial. Un diàleg entre dos personatges defensats per Pep Cruz i Pere Arquillué, que tindria versió en castellà a Madrid, i també a Buenos Aires. La primera peça



d'una trilogia de textos molt directes, escrits gairebé en absència d'acotacions, la segona part de la qual ha estat *Dues dones que ballen*, estrenada aquesta darrera temporada al recentment inaugurat nou Lliure de Gràcia.

Cunillé, per la seva banda, impressionava amb un radical canvi de registre: abandonant la dramaturgia el·líptica que havia conreat durant els darrers anys, presentava un text corprenedor que Carlota Subirós dirigiria a l'Espai Lliure, amb Andreu Benito i la sempre esplèndida Vicky Peña. Cunillé recollia en el títol de l'obra la terrible afirmació feta pel dictador Mobutu quan va abandonar el Congo: *Après moi, le déluge*; (una expressió talment furtada al rei Lluís xv de França). En l'obra, un home de negocis occidental es troba a Kinshasa tancant un assumpte relacionat amb el coltan. A l'habitació de l'hotel on s'allotja s'entrevista amb un ancià del país que busca feina per al seu fill; una intèrpret traduirà la conversa entre els dos homes. Un diàleg esferèidor pel qual supuren terriblement els efectes i les misèries de la colonització occidental i la desesperança dels oprimits; Cunillé ofereix un dramàtic document, una lúcida diagnosi del desequilibri injustificable entre dos mons que no semblen formar part d'un mateix univers; un tret de gràcia contra l'espoliació a què es veuen sotmesos els països d'un tercer món condemnat a extingir-se en benefici dels indignes privilegis de la societat del benestar.

### Una onada de noves veus

La temporada 2008-2009 seria la porta d'entrada de noms rabiosament joves a la nova dramaturgia del país. Amb nervi i empena es presentarien, entre d'altres, un quartet d'autors que des d'aleshores no han parat de produir; de produir textos, espectacles i èxits. Esteve Soler (Barcelona, 1976), presentaria *Contra el progrés*, primera part d'una trilogia a dia d'avui enllestida amb *Contra l'amor* i *Contra la democràcia*. Un cicle de peces configurades a partir d'escenes molt heterogènies, imaginatives i amb diàlegs pèrfids i en ocasions recalitrants, que tenen entre si un fil conductor estrictament temàtic: el progrés, l'amor i la democràcia. Soler aconseguiria amb la primera de les tres un importantíssim reconeixement internacional: fou seleccionat d'entre més de sis-cents textos pel festival alemany de dramaturgia contemporània Theatertreffen, i des d'aleshores ha estat representat —i encara es representa— a escenaris d'arreu del món. Soler no s'estrenava com a autor amb aquesta peça, però certament aconseguia un ressò extraordinari. I inexplicablement, tal com ha passat amb autors de generacions anteriors com Carles

Batlle i Joan Casas, gaudirà d'una acollida molt més entusiasta fora del seu propi país d'origen, que no pas jugant a casa.

Marta Buchaca (Barcelona, 1979), estrenaria a la Sala Beckett *Plastilina*, un drama familiar inspirat en un fet real: el terrible assassinat d'una pídolai-re que dormia en un caixer automàtic, comès per un grup d'adolescents a la part alta de la ciutat. Dirigida per l'actriu Marta Angelat, l'obra de Buchaca donava un impuls important a la trajectòria d'una joveníssima autora que, com molts dels seus coetanis, combina la dramaturgia amb l'escriptura de guions televisius. És el cas de Cristina Clemente (Barcelona, 1977), propera generacionalment a Buchaca, i que aquella mateixa temporada presentava al Versus Teatre *La gran nit de Lourdes G.*, escrita a quatre mans amb Josep M. Miró. Un text sorgit dels tallers de l'Institut del Teatre, que va tenir una rebuda extraordinària per part tant de la crítica com del públic. Clemente aconseguiria també el 2008 el Premi Revelació de la Crítica amb l'obra *Volem anar al Tibidabo*. Val a dir que la bona feina d'aquests tres dramaturgs i directors cristallitzaria un any després en ser convidats (juntament amb Carles Mallol i Jordi Casanovas) a formar part de la cinquena edició del Projecte T6 del TNC. A la Sala Tallers, hi presentarien les exitoses *A mi no em diguis amor*, de Buchaca, *Vimbodí vs. Praga*, de Clemente i la controvertida *Gang Bang*, de Miró.

### Clua, Szpunzberg i un futur per conquerir

2009-2010: temporada de gràcia en la qual ens trobem amb tres grans esdeveniments relacionats amb l'estrena de dramaturgies autòctones. D'una banda, un dels textos més ambiciosos escrits mai per un autor de casa: *Marburg*. Guillem Clua (Barcelona, 1973), reconeixia obertament haver-se inspirat en el gran relat nord-americà escrit l'any 1993 per Tony Kushner, *Àngels a Amèrica*, per bastir aquesta història d'històries sobre la malaltia, l'extinció i el naufragi de les estructures que preserven la salubritat de la societat occidental. Un fris de personatges separats entre si per milers de quilòmetres, les peripècies dels quals conflueixen tràgicament més enllà dels temps i els espais. Clua, —autor també de *Killer* i *La pell en flames*— es consolidava amb *Marburg* com una de les veus més consistents de la nova dramaturgia catalana; un autor forjat —com tants altres— en el mitjà televisiu, i que ha sabut mantenir una trajectòria teatral d'allò més coherent i compromesa.

Victòria Szpunzberg (Buenos Aires, 1973), és una autora encara jove, però a qui podríem considerar una *grande routière* de la dramaturgia. Familiarit-

zada tant amb la llengua catalana com amb la castellana atesos els seus orígens llatinoamericans, Szpunberg va començar fa anys el seu itinerari teatral, i ha signat obres originals, dramaturgies i tota mena de col·laboracions amb alguns dels creadors més destacats del panorama internacional com Pep Ramis o Rafael Spregelburd, entre d'altres. Si hem considerat que la dramaturgia de Clua és compromesa a nivell temàtic, la d'Szpunberg no es queda enrere; l'autora és també una intel·lectual rigorosa que s'ha significat sempre que n'ha tingut ocasió tant a nivell polític com social; investigadora solvent, Szpunberg coneix a fons tot el que té a veure amb els nous llenguatges escènics i les noves aportacions teòriques en el camp de la teoria teatral. La seva és, tanmateix, una producció dramàtica implicada obertament amb el món que li ha tocat viure o bé amb l'entorn familiar directe i les seves circumstàncies; els seus són uns personatges molt sovint aferrats a correlats coneguts de primera mà per l'autora, amb al·lusions més o menys explícites a la seva pròpia condició de catalana mestissa, filla d'immigrants. És així que dins la trilogia dedicada a l'exili —juntament amb *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)*, i *La memòria d'una Ludísia*—, trobem un dels seus textos més destacables: *La marca preferida de las Hermanas Clausmann*, presentada al Teatre Tantarantana sota la direcció de Glòria Balanyà. Aquesta és una de les peces més representatives de la poètica estimulante i contestatària de l'autora: dues adolescents filles d'una immigrant argentina que resideix en un poble del litoral català, aprenen a créixer assimilant les convulsions d'identitat que els provoca el desarrelament sagnant de la mare, i llur pròpia lluita per definir una idiosincràsia més o menys catalana —o alguna cosa que s'hi assembla.

## Fil a l'agulla

En el decurs d'aquestes pàgines hem intentat donar notícia d'algunes de les veus més significatives de la literatura dramàtica catalana dels darrers deu anys. Els esmentats no són els únics. A l'inici enumeràvem tota una corrua de noms; molts d'ells afilerats amb les darreres fornades d'autores i autors; d'altres, arrelats encara a la generació de finals del segle passat, els quals conviuen en harmonia amb els nous creadors. La proliferació de veus és encara, a dia d'avui i per fortuna, digna i estimulante. Un país relativament petit com el nostre està generant una allau de textos i propostes dramàtiques sorprenents en quantitat i qualitat. I, com avançàvem, el públic no els dona l'esquena. Un maridatge perfecte que hauria de garantir la pervivència d'un gran

nombre d'aquests dramaturgs, que tindran ben probablement l'oportunitat de seguir fent exploracions temàtiques i formals, no només en la solitud d'un escriptori, sinó confrontant el seu ofici amb uns espectadors còmplices i assabentats. Assabentats que una cultura literària no es construeix en dos dies; que el patrimoni lletrat d'un país no sorgeix per generació espontània, d'avui per demà; que si no hagués estat per la feina feta per tots aquells que ens han precedit, aquests inicis de s. XXI no serien ni de bon tros res més que foc d'en-cenalls. Ara bé, la perdurabilitat de les noves veus, la consistència de les seves propostes, i la persistència a l'hora de bastir una nova tradició teatral autòctona i singular, dependrà —i no pot ser d'altra manera— del judici del temps i les circumstàncies. Sense perjudici, això sí, del compromís ètic i estètic dels seus correligionaris.



# Els marges de l'oasi: un balanç d'urgència de l'edició teatral (2000-2011)

*Francesc Foguet i Boreu*

Grup de Recerca en Arts Escèniques / Universitat Autònoma de Barcelona

Un dels dèficits que qüestiona l'oasi de prosperitat que, en aquestes darreres dècades, sembla que han viscut les arts escèniques als Països Catalans és la precarietat de les edicions de llibres, siguin de literatura dramàtica o d'estudis i assaigs de reflexió teòrica. Si fem un balanç d'urgència d'aquest primer decenni del segle XXI, podem constatar que, tot i els avenços experimentats, no s'ha resolt el caràcter estructural d'aquesta mancança i fins i tot s'ha produït —sobretot en l'àmbit de les col·leccions de literatura dramàtica— una reculada important que corre el perill d'esdevenir crònica. Al marge dels equívocs, malentesos i prejudicis al voltant de la finalitat del teatre; al marge de les tensions entre la visió artística i l'acadèmica, o al marge de l'antiintel·lectualisme acomplexat de bona part del gremi, resulta paradoxal que l'escena catalana perdi, cada vegada més, espais per a lectura, la reflexió, el debat o la crítica, consubstancials al fet teatral, en uns moments en què les arts de l'espectacle s'han convertit en un dels sectors més actius de la cultura.<sup>1</sup> Certament, els nous suports i les noves vies de difusió virtuals poden obrir una finestra a un món global, bigarrat, volàtil i competitiu, però es fa difícil que puguin atreure gaires mirades, si ni les més properes —les més locals— s'hi aboquen amb prou interès. I això que —ho reconeguim o no alguns professionals— l'edició de teatre, en un sentit ampli, esdevé no tan sols un gran mitjà sociohistòric de formació i coneixement de l'imaginari col·lectiu i del seu potencial artístic, sinó també un valuós indicador de l'estat qualitatiu de les arts escèniques i de la cultura en general, i, no cal dir-ho, de la pluralitat ideològica, del grau de llibertat de pensament, de l'esperit crític i de l'exigència eticoestètica de què gaudeixen.

1. Vegeu, en aquest sentit, Manuel MOLINS (2006): «Resistència i riurecràcia (per Galileu i Sísif)», dins Francesc FOGUET i Pep MARTORELL (coord.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 47-73. [A més de Manuel Molins, agraïm a Antoni Nadal, Biel Sansano i Núria Santamaria les acurades observacions que ens han fet a la primera versió d'aquest article.]

## La retracció de les col·leccions de literatura dramàtica

El fenomen més desolador d'aquesta primera dècada del segle és comprovar com les col·leccions històriques de literatura dramàtica, «El Galliner» (1970) d'Edicions 62 o «Teatre Tres i Quatre» (1976) de l'editor Eliseu Climent, han anat perdent cada volta més regularitat fins al punt de ser gairebé testimonials o de publicar per mers compromisos contrets amb entitats premiadores.<sup>2</sup> Així i tot, a més de nombroses traduccions, totes dues han publicat textos de dramaturgs contemporanis: d'una banda, la barcelonina «El Galliner» ha emparat peces de Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Toni Cabré, Jordi Casanovas, Guillem Clua, Lluïsa Cunillé, Jordi Galceran, Jordi Prat o Gerard Vázquez; de l'altra, la valenciana «Teatre Tres i Quatre» ha incorporat obres de Carles Alberola (sol o en col·laboració amb Roberto García), Àngels Aymar, Enric Benavent, Juli Disla, Octavi Egea, Daniela Feixas, Josep Julien, Albert Mestres, Manuel Molins, Jaume Policarpo, Rodolf i Josep Lluís Sirera, Joan Solana, etcètera.

L'agreujament de la crisi de l'edició teatral, diagnosticada fa uns quants anys per Francesc Massip,<sup>3</sup> ha conduït a la minva molt preocupant del nombre de llibres publicats per les editorials històriques. És probable que, en contrapartida, la funció que havia jugat «El Galliner» a l'hora d'incloure en la seva nòmina els dramaturgs en actiu i les traduccions al català de la literatura dramàtica universal sigui assumida, salvant totes les distàncies, per «Textos a Part. Teatre Contemporani» (1998), d'Arola Editors (Tarragona), i, més secundàriament, per «Bromera Teatre» (1989), de l'editorial Bromera (Alzira).

2. Edicions 62 –com més va més mercantilitzada– sembla que mantingui per inèrcia «El Galliner», mentre que, des del 2007, ha deixat en estat agònic l'«Óssa Major Teatre» (1998), després de publicar-hi textos de Carles Batlle, Jordi Coca, Jordi Galceran, Joan Guasp, Jordi Sala, Jordi Teixidor o, entre d'altres, Gerard Vázquez. Tres i Quatre, al seu torn, prou feina té de sobreviure, assetjada com està per les polítiques filogenocides del Partit Popular valencià. Altrament, és ben desagradable haver d'aixecar acta de defunció, el 1999, de la benemèrita «Catalunya Teatral», de l'editorial Millà, i també, el 2008, de «Teatre-Entreacte», editada per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, dues col·leccions singulars que omplien un espai ara badívol. Per a una aproximació panoràmica de les dècades anteriors, vegeu Francesc FOGUET (1998): «Notícia sobre les col·leccions teatrals catalanes de 1988 ençà: entre la continuïtat i la diversificació», *Faig Arts*, núm. 38 (novembre), p. 73-83.

3. Francesc MASSIP (2004): «La crisi de l'edició teatral», *Avui*, 18 d'octubre, p. 4.

Ideada per Joan Cavallé, «Textos a Part. Teatre Contemporani» ha publicat gairebé un centenar de títols de l'heteròclita dramaturgia catalana contemporània, bona part dels quals procedeixen de premis: Carles Batlle, Carlos Be, Josep M. Benet i Jornet, Marta Buchaca, Toni Cabré, Llorenç Capellà, Joan Casas, Joan Cavallé, Guillem Clua, Jordi Coca, Lluïsa Cunillé, Josep M. Diéguez, Beth Escudé, Jordi Faura, Daniela Feixas, Ignasi Garcia, Rosa M. Isart, Josep Julien, Carles Mallol, Albert Mestres, Josep M. Miró, Manuel Molins, Enric Nolla, David Plana, Pere Riera, Marc Rosich, Jordi Sala, Vicent Tur o Gerard Vázquez, entre molts d'altres. Més atenta a la difusió en l'ensenyament, i de vegades amb un excés de zel didactista, «Bromera Teatre» ha anat editant, amb un ritme més pausat, textos d'autors contemporanis com ara Pasqual Alapont, Carles Alberola (amb Roberto García), Jordi Faura, Manuel Molins, Josep Lluís i Rodolf Sirera, entre d'altres.<sup>4</sup>

Altres col·leccions, molt més perifèriques encara, han vingut a prendre el relleu a les històriques, cada vegada més resignades a la despatrimonialització: «Teatre de Butxaca» (1995), de la lleidatana Pagès Editors, que continua destil·lant títols amb comptagotes d'autors com ara Emili Baldellou, Romà Comamala, Lluïsa Cunillé o Toni Cabré, i «Teatre» (2000), de l'editorial valenciana Denes, amatent als textos adreçats a un públic lector jove d'autors diversos: Carles Armengol, Josep M. Diéguez, Jordi Ferrer, Joan Guasp, Ignasi Moreno, Empar Vayà, Òscar Vilarroya, etcètera, tot i que també ha fet conèixer *Dos drames i una farsa* (2002), tres peces inèdites de Vicent Andrés Estellés.<sup>5</sup>

Un fenomen sorprenent —que pot ser efímer, amb el tomb que ha fet la política illenca el 2011— és la florent revifalla de l'edició de literatura dramàtica a les Illes Balears, que tanmateix sembla que en els darrers temps hagi patit una refrenada o un alentiment, amb col·leccions com ara «Tespis» (1993), impulsada per la Universitat de les Illes Balears i el Consell Insular de Mallorca; «Llibres del Món i de la Bolla» (1996), d'El Gall Editor, i «Col·lecció de Teatre» (1996), de l'editorial Mediterrània-Eivissa, que s'afegixen a les més institucionals que anotarem més endavant. Amb una preferència

4. Bromera disposa també d'una col·lecció específica de teatre infantil, anomenada «Teatre Micalet» (1995), que en aquesta darrera dècada ha publicat autors com ara Pep Albanell, Juli Disla o Manuel Molins, per citar-ne els més destacats.

5. Si bé Pagès Editors manté congelada «Teatre de Repertori», continua publicant les peces de Joan-Andreu Vallvé a la col·lecció «Teatre de Titelles». A València, d'altra banda, Tàndem ha editat també, en la col·lecció multigenèrica «La Bicicleta Negra», els textos dels guanyadors (Joan Carles Simó, Joan Giralt, Joan Guasp o Octavi Egea) del premi de teatre juvenil Vila de Paterna.

per l'autoria illenca, «Tespis» ha recuperat dramaturgs «clàssics» com ara Jaume Vidal Alcover o Blai Bonet, al costat d'altres de contemporanis (que, en alguns casos, veuen impresos els seus primers textos): Joan Carles Bellviure, Josep Ramon Cerdà, Biel Jordà, Miquel López-Crespí, Josep Pere Peiró o Gabriel Sabrafín, entre d'altres. Igualment especialitzada en els dramaturgs —més o menys ocasionals— de filiació illenca, «Llibres del Món i de la Bolla» ha estampat textos d'Alexandre Ballester, Joan Guasp, Bernat Joan, Jaume Miró, Antoni Oliver, Ponç Pons, Gabriel Sabrafín, Pere Salas, entre molts d'altres. Amb una atenció exclusiva a l'autoria eivissenca, «Col·lecció de Teatre», de l'editorial Mediterrània, ha donat llum a textos de Bernat Joan, Vicent Ferrer i Vicent Tur.<sup>6</sup>

Per concloure aquesta apressada panoràmica sobre les col·leccions teatrals, caldria destacar-ne encara, tot i la seva poca presència, tres més de difusió molt reduïda (es deixen seduir les editorials pel pedigrí del gènere?): «Teatre» (2002), de la valenciana Brosquil Edicions, que ha acollit textos de Marc Artigau, Blanca Bardagil (amb Montserrat Mas), Carles Cortés, Miquel Àngel García i López, Albert Hernández, Leandre Iborra, Josep Lluís

6. Vegeu Antoni NADAL (2001): «Les edicions teatrals d'autors Balears en el segle XX», *Lluc*, núm. 821-822 (març-juny), pp. 7-10, i Gabriel SANSANO (2008): «Esponerosa literatura dramàtica balear», *Caràcters*, núm. 43 (abril), p. 45. En un treball inèdit sobre l'edició teatral a les Illes Balears durant els anys 2001-2010, el mateix Nadal ens informa que el panorama encara és més ufanós, malgrat que no s'hagi vist correspost per una visibilitat més òbvia en els mitjans de comunicació. Nadal quantifica l'increment notable de les edicions d'autors contemporanis (que han passat d'una mitjana anual de 5,5 a la dècada dels noranta a la de 9,6 en el primer decenni del segle XXI) i, a més de les col·leccions citades, n'annota l'aparició d'altres de difusió encara més limitada, entre les quals val la pena de ressenyar: «La Pinyeta» (2005, El Gall Editor), dedicada al teatre infantil (Guillem d'Efak, Joan Guasp, Bernat Joan, Pere Morey); «L'Argentera, Teatre» (2007, Edicions Can Sifre), que ha editat textos de Joan Gomila, Joan Guasp, Albert Herranz, Miquel Mestre, Mario Riera i Marià Villangómez; «Paraula de Dramaturg» (2009, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears), que ha donat veu a Alexandre Ballester, Pepita Escandell, Vicent Ferrer, Joan Guasp, Jaume Miró, Josep Pere Peiró i Aina Tur; «Teatre» (2010, Lleonard Muntaner), que ha iniciat la seva trajectòria amb *Adults normals*, de Jaume Miró, i «Teatre» (2011, Documenta Balear), que ha publicat dues peces de teatre infantil i juvenil de Toni Olivé i Aina Dols. Dues altres bones iniciatives, que són un símptoma del bon estat de les arts escèniques a les Illes (almenys fins ara), van ser l'edició de les antologies *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears* (2008), coordinada per Josep Ramon Cerdà, i *XX Aniversari. Encontre de teatre en català a l'ensenyament secundari* (2009).



Roig o Jordi Sala; «Talia» (2000), de la vallenca Cossetània, que, a més d'editar el teatre de Pere Mialet i Rabadà, ha incorporat els textos d'autors com ara Carles Armengol, Joan Cardona, Antoni Cisteró, M. Mercè Cuartiella, Josep M. Diéguez, Octavi Egea, Llätzer Garcia o Adriana Herrero, i la novençana «Teatre» (2009), d'Onada Edicions de Benicarló, que ha fet conèixer tres peces d'autoria jove: Marc Artigau, Rosa M. Isart o Albert Pijuán.

Algunes de les col·leccions que hem citat s'han vist temptades de publicar els textos de les obres que es trobaven en cartell —potser seguint un criteri mercantil de resultats dubtosos— o han assumit el compromís d'editar els títols guanyadors de premis teatrals (en algun cas, aquest és el seu únic eix d'interès), un tema que reclamaria tot un monogràfic d'*Estudis Escènics* que en sabés treure punta crítica. Malauradament, el resultat més constatable d'aquesta, diguem-ne, política editorial ha estat la devaluació del crèdit dels catàlegs de les col·leccions fins al punt de diluir els criteris de qualitat que, abans, filtraven els textos. Com argumentava Núria Santamaria, se'n publiquen molts —i també se n'estrenen força— que es troben en una fase encara massa embrionària, sense arribar al nivell exigible, i que, en comptes de guiar-se per dissenys estètics, sovint responen a formularismes, modes o febrades.<sup>7</sup> D'altra banda, en aquests darrers temps, algunes de les col·leccions esmentades, que han tingut l'encert de donar a conèixer dramaturgs inèdits o amb poca visibilitat, han alentit de manera notòria el ritme de publicació o bé han desaparegut —o estan a punt de fer-ho— del tot. Essent així, la incògnita sobre l'evolució de les col·leccions teatrals és, fet i fet, saber si aquesta devaluació de la qualitat, si aquesta perifèrització —tant de bo fos una descentralització!—, i si aquesta retracció que hem indicat són terminals, cròniques o conjunturals.

Amb tota probabilitat, sense desmerèixer el catàleg de les col·leccions citades, el projecte editorial més interessant d'aquesta dècada és «En Cartell», de RE&MA12 (2002-2010), ideat i confeccionat per Albert Mestres. De format molt senzill i econòmic, es proposava de brindar als autors i als teatres una plataforma d'edició i de difusió perquè poguessin fer arribar als seus espectadors els textos que estrenaven. Durant aquesta primera dècada del segle, «En Cartell» ha permès de disposar en lletra impresa —juntament amb la seva derivació «Off Cartell»— de les peces representades en les sales alternatives, especialment a la Sala Beckett de Barcelona, tant de la dramaturgia catalana (Andreu Carandell, Jordi Casanovas, Enric Casasses, Lluïsa Cunillé,

7. Vegeu Núria SANTAMARIA (2007): «Molts són prou o són massa?», *Pausa*, núm. 27, juliol, pp. 19-24.

Ricard Gázquez, Ramon Gomis, Carles Mallol, Jaume Melendres, Albert Mestres, Pau Miró, Manuel Molins, Enric Nolla, Jordi Prat, Gemma Rodríguez, Marc Rosich, Pere Solés, Victòria Szpunberg, Jordi Teixidor), com estrangera (Edward Bond, Martin Crimp, Conor McPherson, Ferenc Molnár, Lars Norén, Fausto Paravidino, Roland Schimmelpfening, John Synge). Malgrat el buit que cobria, la col·lecció va haver de plegar veles al cap de vint-i-cinc números i cinquanta-cinc textos estampats en sis anys. A parer de Mestres, el tancament de la iniciativa fou degut a les motivacions següents: «En primer lloc, la minsa resposta de les sales de teatre a les quals anava sobretot adreçada la col·lecció, si n'exceptuem el suport continuat i la fe en el projecte de l'Obrador de la Sala Beckett. [...] Les dificultats per trobar suports, el poc interès dels que més haurien d'estar-hi interessats i la sensació de nedar a contracorrent ens han fet comprendre que, si bé l'escriptura teatral viu probablement un moment d'or a Catalunya, encara no és prou madura ni prou considerada perquè això es manifesti clarament».<sup>8</sup>

Tot amb tot, cal posar en relleu el bon criteri —que cada vegada també es va perdent— d'editar els textos que programen els teatres de titularitat pública o amb un suport públic important en col·leccions més o menys *ad hoc*: el Teatre Nacional de Catalunya en publica dues, «TNC» (1998) i «T-6» (2002), editades fins ara per Proa (la segona, actualment, per Arola); els Teatres de la Generalitat Valenciana, també en té dues: la «Max Aub» (1992), dedicada al premi homònim, i «Textos en Escena» (2001), que recull les obres de producció pròpia (en totes dues la presència del castellà és aclaparadora); el Teatre Lliure inclou, des dels anys vuitanta, en els seus programes artístics els textos de l'escenificació; el Teatre Principal de Mallorca coedita amb El Gall Editor la «Col·lecció Fundació Teatre Principal de Palma» (2004), i el Teatre del Mar —un altre encomiable projecte mallorquí— aplega en la col·lecció homònima (2004) les peces procedents dels seus muntatges, com també ho ha fet fins ara el Centre d'Arts Escèniques de Reus amb «Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus» (2005).<sup>9</sup> Sense ser, pròpiament, cap teatre, l'Institut d'Estudis Ilerdencs ha encetat la sèrie de textos dramàtics de «Les

8. Albert MESTRES (2009): «Nota», dins Pau MIRÓ, *Búfals. Lleons. Girafes*, Barcelona: RE&MA 12, p. 5. Confiem que la nounada Associació Cultural Editorial Tria —una altra iniciativa excel·lent— tingui més bona sort i pugui consolidar el seu projecte i, especialment, la col·lecció «Tria de Teatre» (2009), que s'autobatejà amb dos textos de Josep Lluís Roig Sala.

9. Cal lamentar, en canvi, que la Fundació Romea per a les Arts Escèniques no deixés cap treva a l'efímera «Columna Romea» (2002).

Talúries» (2009), procedents del premi del mateix nom que concedeix anualment.

Gràcies a aquestes col·leccions teatrals, a més de les traduccions de textos al català i les reedicions o adaptacions de clàssics, disposem de l'edició de les peces de diversos dramaturgs contemporanis, tant de trajectòria més o menys dilatada com per exemple Carles Alberola, Àngels Aymar, Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé, Josep M. Diéguez, Octavi Egea, Beth Escudé, Albert Mestres, Manuel Molins, Josep Pere Peiró, Rodolf Sirera, Gerard Vázquez, Manuel Veiga; com de les darreres fornades: Joan Carles Bellviure, Guillem Clua, Vicent Ferrer, Pere Fullana, Biel Jordà, Josep M. Miró, Pau Miró, David Plana, Pere Riera, Marc Rosich, Victòria Szpunberg o Miquel Àngel Vidal, per citar-ne alguns. A males penes, els uns i els altres han pogut anar editant les seves obres, i s'ha creat una dinàmica favorable (encara que discreta) a l'intercanvi de propostes i al diàleg amb els professionals, els lectors i la crítica teatrals. Això no obstant, amb el pretext de la crisi econòmica, bona part dels teatres públics, començant pel TNC, ha renunciat a tenir un bon servei de publicacions propi i, darrerament, ha limitat fins a extrems insignificants i esveradors l'edició dels textos. No cal dir que, preocupats pels índexs d'aforament i per la rendibilitat política imminent dels seus teatres, la recerca, l'assagisme o la preservació de la memòria escènica —que estan als antípodes de l'immanentisme i de l'oportunisme amb què actuen— no entren dins de l'òrbita dels seus interessos.

Sigui com vulgui, tal com ha estudiat exhaustivament Enric Gallén, les col·leccions teatrals de signe institucional i les de les cases editores privades han incorporat nombroses traduccions al català d'alguns dels dramaturgs més reputats, moltes de les quals s'han estrenat en els escenaris catalans: Howard Barker, Thomas Bernhard, David Hare, Elfriede Jelinek, David Mamet, Martin McDonagh, Harold Pinter, Tom Stoppard, Michel Vinaver, per ressaltar també alguns noms.<sup>10</sup> Fins al punt que, segons la versió optimista de Gallén, «el teatre català s'ha anat consolidant gradualment i avui, en temps de globalització, està prou al dia tant pel que fa a la presència de la dramaturgia clàssica universal, com, sobretot i especialment, de la més contemporània d'arreu del món».<sup>11</sup>

10. Vegeu Enric GALLÉN (2009): «Traduir teatre en el mercat del nou mil·lenni», dins Montserrat BACARDÍ i Pilar GODAYOL (coord.), *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, pp. 121-142.

11. *Ibidem*, p. 132.

En escanvi, des del punt de vista institucional, sense que es tracti d'un projecte pròpiament d'edició sinó de difusió internacional del teatre català contemporani amb funcions de suplència cultural, l'Institut Ramon Llull i la Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia van crear el 2009 una base de dades anomenada «Catalandrama» que es proposa de recollir informació sobre les traduccions de textos dramàtics catalans a altres llengües i promoure'n el coneixement. Des del seu lloc web ([www.catalandrama.cat](http://www.catalandrama.cat)), els internautes d'arreu del món —prèvia identificació i acceptació d'unes condicions sobre drets d'autoria— poden sol·licitar el text que els interessi en format pdf.<sup>12</sup> Sense abandonar l'oceà procellós de la virtualitat, hi ha alguns dramaturgs, sobretot els més joves, que s'han decidit a publicar directament els textos a la xarxa, la *bibliotheca universalis*, animats pels avantatges de l'(auto)edició digital, la difusió immediata i planetària, i l'accessibilitat i el dinamisme del mitjà.

No cal menysprear tampoc l'esforç que s'ha fet en aquests darrers anys, des de la investigació teatral, per donar a conèixer l'obra completa d'autors com ara Pere Capellà (*Obres completes*, 2 volums, a cura de Maria Magdalena Alomar Vendrell, publicats per l'editorial Moll el 2004 i el 2006) o Juli Vallmitjana (*Teatre*, 2 volums, a cura de Francesc Foguet i Albert Mestres, publicats per Edicions de 1984 el 2006). Ni cal oblidar els projectes d'edició, encara en curs, de l'obra teatral d'alguns (en falten tants!) dels clàssics teatrals: Salvador Espriu, pel Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i Edicions 62, que ha afegit, a la sèrie, *Fedra. Una altra Fedra, si us plau* (2002), a cura de Miquel Edo; Josep Maria de Sagarra, per Edicions Tres i Quatre, en una edició a cura de Narcís Garolera, amb la col·laboració de Miquel M. Gibert, que ha publicat els quatre primers volums, entre el 2006 i el 2009; Vicenç Albertí, per l'Institut Menorquí d'Estudis, que ha revisitat les seves traduccions d'*El barber de Sevilla* (a cura de Josep Ramon Cerdà,

12. *Visat*, la revista digital de literatura i traducció del Pen Català, també ha dedicat diverses pàgines a dramaturgs catalans de tots els temps, amb el propòsit de difondre les traduccions dels seus textos a altres llengües (vegeu [www.visat.cat](http://www.visat.cat)). D'altra banda, les Éditions de l'Amandier de París han publicat, en la col·lecció «Théâtre Étranger», les traduccions al francès de textos d'Àngels Aymar, Carles Batlle, Josep M. Benet i Jornet, Joan Brossa, Joan Casas, Jordi Pere Cerdà, Narcís Comadira, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Salvador Espriu, Albert Mestres, Manuel Molins, David Plana i Rodolf Sirera. Més esporàdicament, la Fundación Autor de la SGAE ha incorporat, en la col·lecció «Teatroautor», algunes traduccions a l'espanyol de peces de Carles Alberola, Carles Batlle, Sergi Belbel, Jordi Galceran, Paco Mir o Manuel Veiga, entre d'altres.

2009), *El baró* (a cura de Pilar Carrasco, 2009) i *La viuda astuta* (a cura de Margarida Cursach, 2010), i, per bé que es trobi en un procés molt incipient, Santiago Rusiñol, en aquest cas en una versió digital, sota la direcció general de Vinyet Panyella i el patrocini de l'Institut d'Estudis Catalans. En aquest sentit, cal subratllar la presència notable de dramaturgs en la Biblioteca Catalana d'Arola Editors (2001-2007, de moment estroncada), que va publicar, sota la direcció de Magí Sunyer: Víctor Balaguer (*Tragèdies*, a cura de Pere Farrés), Joan Puig i Ferrer (*Teatre complet*, a cura de Guillem-Jordi Graells), Josep Robrenyo (*Teatre català*, a cura d'Albert Mestres) i Josep Pin i Soler (*Teatre*, a cura d'Enric Gallén). A més a més, cal tenir present la quota de la literatura dramàtica catalana (Joan Ramis, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Joan Puig i Ferrer, Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Josep M. Benet i Jornet, Jordi Teixidor, Rodolf Sirera) en col·leccions adreçades a l'ensenyament secundari com ara «Les Eines» (1999), de Proa, o «Educació 62» (2005), d'Edicions 62, entre d'altres de més efímeres. Amb tot, és de doldre que l'animació a la lectura de teatre —i també les possibilitats pedagògiques que té— sigui un potencial tan desatès en tots els àmbits de l'ensenyament, en què la literatura dramàtica continua essent, tant en els plans d'estudi com en els llibres de text o les lectures prescriptives, la ventafocs incompresa i passatgera dels gèneres literaris.<sup>13</sup>

13. Es troba encara en un procés incipient el projecte Repertori de Teatre Català (RTC, 2010), coordinat per Francesc Foguet i Albert Mestres i promogut per la Institució de les Lletres Catalanes, l'Institut del Teatre de Barcelona, el Teatre Nacional de Catalunya i el Teatre Principal de Palma, que pretén oferir, a les companyies i als directors teatrals sobretot, un ventall de textos —de tots els temps— susceptibles de ser revisitats de manera periòdica pel seu valor representatiu. L'objectiu fonamental del RTC és constituir un repertori articulat d'obres que faciliti l'accessibilitat a un conjunt de textos per a la representació, d'una banda, i, de l'altra, la divulgació d'un corpus dramàtic a un públic tan ampli com sigui possible: professionals del teatre, estudiants d'arts escèniques, lectors de literatura dramàtica, aficionats, etcètera. El projecte del RTC preveu que els textos del corpus es puguin consultar i obtenir, de manera gratuïta, en una pàgina web d'accés lliure.

## La fragilitat de l'edició dels estudis i assaigs

Una de les febleses més flagrants que arrossega el sistema teatral català és les dificultats que té de saber quin és «el passat present» (George Steiner) que li escau.<sup>14</sup> O, dit d'una altra manera, com ha de valorar el patrimoni escènic del passat per fer-lo present, sense complexos ni prejudicis, però també sense mandra ni incúria o ignorància. Un cop d'ull als estudis d'història teatral publicats aquests darrers deu anys evidencia la progressiva «transferència de coneixement» des del redós universitari al conjunt de la societat, per dir-ho en termes grandiloqüents, ja que bona part d'aquests llibres són el resultat de gruixudes tesis doctorals de l'escola antiga: Carles Batlle (*Adrià Gual, 1891-1902: per un teatre simbolista*, 2001), Francesc Foguet (*Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*, 2001), Maria Magdalena Alomar (*El teatre a Palma entre 1955 i 1970*, 2005), Judit Fontcuberta (*Molière a Catalunya*, 2005), Fàtima Agut (*Memòria i pràctica teatral a Castelló de la Plana, 1940-1970*, 2007), Jordi Lladó (*Ramon Vinyes. Un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, 2007), Josep-Joaquim Esteve (*La música al teatre de Palma, 1800-1817. L'efecte de la reforma il·lustrada*, 2008) o Enric Ciurans (*El Teatre Viu, una resistència cultural*, 2009).<sup>15</sup>

Derivats també de la investigació universitària, han anat apareixent, en aquesta dècada, nombrosos estudis o edicions que cobreixen diversos aspectes del teatre de totes les èpoques, des de recerques sobre les manifestacions medievals fins a monografies o edicions divulgatives o crítiques del teatre dels segles XVIII i XIX, que permeten un coneixement millor i una relectura de la tradició teatral (Francesc Fontanella, Josep Bernat i Baldoví, Narcís Oller, Josep Yxart), tot passant per aproximacions a autors concrets —com ara Mercè Rodoreda, Josep Palau i Fabre o Joan Brossa—, a escenògrafs o artistes relacionats amb el teatre —Antoni Clavé o els artistes plàstics de l'EA-DAG—, i, encara més excepcionalment, a algun aspecte del món de la dansa. Altres investigadors han començat també a fer exploracions en un camp d'anàlisi encara molt erm, com és el dels estudis sobre locals històrics (Goya, Líric, Malic, Molino, València Cinema), espais teatrals en actiu (Escalante Centre Teatral, Horta Teatre, Sala Beckett, Teatre del Mar, TNC) o escoles

14. George STEINER (2011): *Los logócratas*, Barcelona: Siruela, p. 42.

15. Actualment, bona part de les tesis d'arts escèniques —o de qualsevol altra matèria— que es presenten a les universitats públiques catalanes poden consultar-se íntegrament en format digital a la base de dades Tesis Doctorals en Xarxa ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)).

o aules de teatre (Lleida, Silla, Vic). I, encara, també amb molt de camí per córrer, alguns treballs s'han centrat en la trajectòria o en algun aspecte relatiu a les companyies teatrals: Els Joglars, La Fura dels Baus, Moma, Albenà, Iguana o Xarxa.<sup>16</sup>

16. 1) Estudis sobre el teatre medieval: *Del teatro del Misteri al misteri del teatro* (2001), de Luis Quirante Santacruz; *La Mort com a personatge, l'assumpció com a tema* (2002), edició de Josep Lluís Sirera, i *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó* (2010), de Francesc Massip. 2) Estudis i edicions sobre el teatre català dels segles del XVIII i XIX: *Memòries teatrals* (2001), de Narcís Oller, edició a cura d'Enric Gallén; *Teatre foguerer* (2002), estudi i edició de Jaume Lloret; *Versions teatrals* (2004), d'Antoni Febrer i Cardona, edició a cura de Joan Mas i Vives i Maria Isabel Ripoll Perelló; *Entremesos en mallorquí* (2005), edició a cura de Ramon Díaz; *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps* (2006), editat per Pep Valsalobre i Gabriel Sansano; *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps* (2007), a cura de Josep M. Domingo i Rosa Cabré; *Teatre burlesc català del segle XVIII* (2007), edició crítica de Josep Maria Sala Vallaura; *Fontanellana: estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)* [2009], edició de Gabriel Sansano i Pep Valsalobre; *Josep Bernat i Baldoví: la tradició popular i burlesca* (2009), de Joaquim Martí Mestre; *Un cabàs de rialles: entremesos i col·loquis dramàtics valencians del segle XVIII* (2009), edició i pròleg de Gabriel Sansano, i *Examen d'un mestre sabater. Teatre català inèdit del segle XVIII* (2010), edició d'Anna Maria Villalonga. 3) Monografies sobre dramaturgs: *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda* (2002), de Francesc Massip i Montserrat Palau; *Teatre de Don Joan* (2003), de Josep Palau i Fabre, amb una introducció de Jordi Coca; *El Saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta* (2009), de Jordi Marrugat, i *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula* (2010), de John London. 4) Monografies sobre escenògrafs o artistes: *Antoni Clavé i el teatre* (2000), d'Anna Riera i Asensio, i *Els artistes plàstics de l'EADAG* (2003), coordinat per Antoni Bueso. 5) Monografies sobre dansa: *Pensar la dansa* (2007) i *La Guerra Civil espanyola en la Modern Dance, 1936-1939* (2010), tots dos de Delfí Colomé. 6) Estudis sobre teatres o projectes artístics o institucionals: *València Cinema Studio SA. 25 años de resistencia cultural* (2001), d'Enrique Herreras; *Deu anys del Teatre del Mar, 1993-2003* (2003), coordinat per Joan Mas i Vives; *El Teatre Líric de l'Eixample, 1881-1900* (2006), de Montserrat Guardiet; *Teatre Nacional de Catalunya, 1996-2006* (2006); *30 anys de l'Horta. 30 anys de teatre valencià* (2006), d'Enrique Herreras; *Malic, l'aventura dels titelles* (2007), de Toni Rumbau; *Teatre Goya, 1916-2008* (2008), d'Enric Gallén; *El Molino, un segle d'història* (2009), de Lluís Permanyer; *Sala Beckett: 20 anys* (2009), d'Eduard Molner; *Abrir en oscuro: materiales para una historia gráfica de la escena valenciana* (2010) i *ECT. 25 anys Escalante Centre Teatral* (2010), tots dos d'Enrique Herreras. 7) Monografies sobre escoles o aules de teatre: *10 anys de teatre a la Universitat de Vic* (2004), de Jo-

Entre les obres de referència sobre la història teatral, és de justícia citar el *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (2 volums, 2003 i 2006), dirigit per Joan Mas i Vives, una peça imprescindible per a la bibliografia escènica, i també els dos volums d'*El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques*, subtitulats respectivament *El segle XIX* (2003) i *Del Modernisme a la Guerra Civil* (2011), a cura de Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert, el primer, i Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, el segon. Com a projectes individuals, cal tenir en compte les grans síntesis *Història del teatre a Catalunya* (2006), de Josep Maria Sala Valldaura, i *Història del teatre català* (2007), de Francesc Massip, que abraça dels orígens fins al 1800 i que tindrà continuïtat en un segon volum. A despit que les condicions no són ni de bon tros òptimes, la recerca teatral ha incrementat els actius a partir de la iniciativa dels investigadors universitaris que han fet noves incursions en l'anàlisi de les arts escèniques o en la història del teatre, sobretot de l'època contemporània; al voltant del teatre infantil i juvenil —un dels camps més desatesos—, i a l'entorn de la recepció i la traducció teatrals.<sup>17</sup> Entrarien en l'àmbit de la divulgació adreçada

---

sep Colomer i altres; *Aula* [de Teatre de Lleida]: *vint-i-cinc anys* (2007), i *Un viatge de llarg recorregut. L'Escola Municipal de Teatre de Silla en imatges. 25 anys, 1985-2010* (2010), de Jesús Escorihuela. 8) Estudis sobre companyies: *Els Joglars: espais* (2002), de Joan Abellan; *Moma Teatre, 1982-2002: vint anys de coherència* (2003), amb edició de Josep Lluís Sirera; *La Fura dels Baus, 1979-2004* (2004), coordinat per Àlex Ollé; *Albena Teatre, 10 anys amb el somriure d'un bes* (2004), edició de Roberto García; *20 anys Iguana Teatre* (2006), de Jordi Banal, Pere Fullana i Carles Molinet; *El torn de La Torna* (2006), coordinat per Mont Carvajal i Rosa Díaz; *Xarxa Teatre: 25 años sin fronteras* (2008), de Remei Miralles i Josep Lluís Sirera, i *Els Joglars 77: del escenari al trullo* (2008), editat per Rosa Díaz i Mont Carvajal.

17. 1) Actes de les diverses trobades de rang acadèmic sobre teatre contemporani: *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat* (2005), editades per l'Institut del Teatre de Barcelona; *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?* (2006), *La revolució teatral dels setanta* (2009) i *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?* (2011), totes tres corresponents a les Jornades de debat sobre el repertori teatral català (Universitat Autònoma de Barcelona), editades a cura de Francesc Foguet i Núria Santamaria, amb incorporació de Jaume Aulet en la primera i Mercè Saumell en la darrera, i *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins* (2008), a cura de Francesc Foguet i Gabriel Sansano, un títol fusterià per a les actes del I Simposi internacional d'arts escèniques (Universitat d'Alacant). 2) Actes de les tres edicions del Simposi sobre el teatre infantil i juvenil (Universitat Autònoma de Barcelona): *Dramaturgia al País de les Meravelles?* (2007), *Teatre i educació.*



a un públic no especialista, les aportacions d'Enric Ciurans (*Adrià Gual*, 2001), Yoya Pigrau (*Els Santpere*, 2002), Antoni Nadal (*El teatre mallorquí del segle XX*, 2002; *El teatre mallorquí del segle XIX*, 2007, i *Anecdolari teatral mallorquí, 1880-1936*, 2010), Francesc Foguet (*Margarida Xirgu, una vocació indomable*, 2002; *El gran Borràs: retrat d'un actor*, coescrit amb Isabel Graña, 2007, i *Margarida Xirgu: cartografia d'un mite*, 2010), Francesca Bartrina (*Dones de teatre*, 2010) o Ramon X. Rosselló (*El teatre català del segle XX*, 2011).

Amb relació estrictament al teatre contemporani, caldria fer constar els primers balanços de conjunt de la situació de la literatura o de les arts escèniques contemporànies: *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* (2000), de Maria-Josep Ragué-Arias; *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)* (2000), amb edició de Ramon X. Rosselló; *Les arts escèniques a Catalunya* (2001), coordinat per Jordi Jané, i *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques dels Països Catalans* (2006), coordinat per Francesc Foguet i Pep Martorell (inclòs dins de la col·lecció d'assaig «Argumenta»), i també les aportacions miscel·lànies —a més de la citada sobre Manuel Molins— consagrades a dramaturgs en actiu: *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text* (2001), edició a cura d'Enric Gallén i Miquel M. Gibert; *Autour de l'oeuvre du J. M. Benet i Jornet. «La chambre de l'enfant». Quatre études et un entretien* (2007), edició a cura de Montserrat Prudon, i *Teatre català contemporani. Monogràfic entorn de l'obra de Jordi Galceran* (2008), editat digitalment a cura de Maria Llombart. En l'esfera internacional, cal subratllar els estudis —més focalitzats en la dramaturgia— de Sharon Feldman (*In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*, 2009) o David George (*Sergi Belbel and Catalan Theatre: text, performance and identity*, 2010), i també els monogràfics sobre el teatre català contemporani en publicacions com ara *Contemporary Theatre Review* (núm. 3, 2007) o *Catalan Review* (vol. 23, 2009), totes dues de prestigi en el seu camp, i també la nounada *Pygmalion* (núm. 1, 2010), editada per l'Institut del Teatro de Madrid.

---

*Quan les carabasses es tornen carrosses...* (2009) i *Si l'emperador va nu!* (2011), editades per Francesc Foguet i Núria Santamaria, amb la incorporació en la darrera de Jordi Auseller. 3) Estudis sobre recepció i traducció: *Molière en català. Les reflexions dels traductors* (2007), de Judit Fontcuberta, i *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans* (2007), de Dídac Pujol.

Deixem de banda les aportacions a obres miscel·lànies o monogràfics en publicacions no exclusivament teatrals.

Dins del gènere de l'autobiografia i de les memòries, un camp molt avinent per a la reconstrucció o la tergiversació més o menys deliberades de la memòria escènica o del passat personal, però imprescindible per disposar del testimoni dels protagonistes dels fets, registrem, si més no, les de les personalitats següents (de més a menys edat): Esteve Polls (*Cinc minuts abans que caigui el teló: memòries de tota una vida dedicada al teatre*, 2009); Josep M. Muñoz Pujol (*El cant de les sirenes: petita crònica del teatre independent a Catalunya, 1955-1990*, 2009); Montserrat Julió (*Vida endins*, 2003); Núria Espert (*De aire y de fuego: memorias*, escrita amb Marcos Ordóñez, 2002); Gonzalo Pérez de Olaguer (*Els anys difícils del teatre català: memòria crítica*, 2008); Josep Maria Loperena (*Memoria de los otros: crónica cruel de los 50 años de paz*, 2004); Josep M. Benet i Jornet (*Material d'enderroc*, 2010); Albert Boadella (*Memòries d'un bufó*, 2001), i Ventura Pons (*Els meus i els altres*, 2011).

Si la relació amb el passat continua essent una assignatura sense convocatòria d'examen de consciència, una altra és l'assagisme teòric sobre les arts escèniques. Tot i que molt més exigü, els estudis d'autoria indígena sobre teoria teatral es redueixen pràcticament —si n'exceptuem títols de divulgació com ara *El món del teatre* (2002), de Joan Castells et al., i *La literatura dramàtica* (2009), de Francesc Foguet i Núria Santamaria— als editats per l'Institut del Teatre en la col·lecció «Escrips Teòrics» de Jaume Melendres (*La direcció dels actors. Diccionari mínim*, 2000, i *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, 2006) i Raimon Àvila (*Moure i commoure: consciència corporal per a actors, músics i ballarins*, 2011), com també a altres contribucions més excèntriques (*El teatre del teatre: una visita, entre crítica i enamorada, al món de l'escenari*, 2000, de Santiago Sans, o *Gra a Gra* 2010. *Viure i veure l'acte performatiu*, 2010, coordinat per Anna Caihach).<sup>18</sup> Una menció a part mereix *Una mirada al teatre modern i contemporani* (2010), de Ricard Salvat, amb edició a cura d'Enric Ciurans i Eulàlia Salvat i amb una introducció de Jordi Coca, una obra magna que recull en dos volums (1. *El teatre és una arma?* i 2. *El teatre és una ètica*) tres dels lli-

18. Amb una ambició més modesta, caldria també incloure en aquest aspecte les lliçons inaugurals del màster oficial interuniversitari d'Estudis Teatral publicades a la col·lecció «Documenta Teatral», coordinada per Francesc Foguet i Núria Santamaria, que ha publicat les intervencions de Jaume Mascaró (*Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*, 2009), el mateix Melendres (*Sobre els ismes, els itmes i el tren elèctric d'Èmpoli*, 2009) i Rodolf Sirera (*Tot travessant el desert. L'autor com a adaptador. Quatre casos*, 2011).

bres de l'autor: *Historia del teatro moderno* (1981), *El teatro contemporani 1. El teatro és una arma? De Piscator a Espriu* (1966) i *El teatro contemporani 2. El teatro és una ètica. De Ionesco a Brecht* (1966), més el text inèdit dels anys vuitanta que duu per títol *Els teatres allunyats*.

Val a dir que el panorama de l'edició teatral seria molt més esponerós si l'Institut del Teatre de Barcelona, que als anys vuitanta i noranta del segle XX liderava amb bon tremp la publicació de llibres sobre teatre, no hagués permès el desmantellament del seu Gabinet d'Edicions i, en lloc de limitar les publicacions a un paper testimonial, hagués persistit en la política de: *a*) editar tant els grans clàssics com els textos d'autors d'aquí i d'arreu («Biblioteca Teatral», represa el 1982-[2001]; «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic», 1994-[2002], i «Clàssics», 1995-[2005]) o els treballs de final de carrera dels estudiants de dramaturgia (l'efímera «Nous Dramaturgs», 2004-[2007]); *b*) oferir estudis solvents («Monografies de Teatre», 1975-[2003]; «Estudis», 1987-[1997]), reproduccions *facsimilars* («Facsimils del Fons Documental», 1984-[1988]) i, naturalment, obres de referència, de síntesi o manuals adreçats als estudiants («Materials Pedagògics», 1986-[2010]); *c*) posar a l'abast les teories dramàtiques més essencials o introduir les recerques teoricopràctiques més noves en les arts escèniques («Escrips Teòrics», 1991-[2011]), i, en darrer terme, *d*) homenatjar personalitats eminents del gremi («Premis d'Honor», 1998-[2003]).<sup>19</sup> Com apuntava Jordi Coca amb coneixement de causa: «tot això s'ha acabat, no es fa, i per tant el retard amb el nostre entorn més immediat (el món castellà, Itàlia i França) en aquest camp és cada vegada més angoixant».<sup>20</sup>

El cert és que, a diferència de l'esplendor de la dècada precedent, bona part de les col·leccions editades per l'Institut del Teatre, si no tancades temporalment, es troben en ple segle XXI en un molt lamentable i alarmant estat de congelació o de latència: en deu anys, l'Institut ha editat molts pocs títols, i a batzegades. Entre les novetats destaquem —a més dels ja alludits «Escrips Teòrics»— les traduccions de textos (Aristòfanes, Molière, Brecht) en les seves col·leccions de clàssics, els volums d'homenatge a Augusto Boal, Feliu Formosa i Emma Maleras («Premis d'Honor»), i el llibre *Grotowski: del teatre a l'art com a vehicle* (2009), de Pere Sais, publicat a «Materials Pedagò-

19. Indiquem entre claudàtors l'any en què es va publicar el darrer títol de cada col·lecció, una dada que esdevé prou eloqüent de la magnitud de la pèrdua. Un cas a part és l'edició de les peces dels Joglars en dos volums (2002 i 2007), que signa impudicament Albert Boadella, en una polèmica usurpació del concepte d'autoria.

20. Jordi COCA (2009): «Teories del teatre», *Avui*, 23 de març, p. 37.

gics». En uns moments en què el gairebé centenari Institut del Teatre aspira a convertir-se en un centre d'educació superior amb tots els ets i uts, és important que s'impliqui de manera més activa en les línies d'investigació relatives als camps de les ciències teatrals en què té més potencial, en col·laboració recíproca, com és natural, amb els grups de recerca de les universitats dels Països Catalans.<sup>21</sup>

Una altra vessant de l'assagisme, si l'entendem en un sentit molt generós, la trobem en les publicacions periòdiques especialitzades en teatre que defugen la immediatesa dels fulls de diari o dels mitjans virtuals i que, de fet, són un bon termòmetre dels indicadors de qualitat sobre el nivell de reflexió i de pensament en la matèria. Des de l'assagisme més o menys acadèmic fins a les publicacions de divulgació sobre la cartellera i les de caràcter netament gremial, els graus intermedis s'han omplert, amb més penes que treballs, amb revistes de signe divers. Posem-hi títols. De les primeres: *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (1994-2010), sota la batuta de Ricard Salvat (avui aturada *sine die*), i *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre* (represa el 2008), dirigida primer per Joan Casas i actualment per Àlex Broch.<sup>22</sup> De les publicacions de divulgació sobre la cartellera: la digital *Teatralnet* (1997) o l'extinta *Teatre BCN* (1999-2010), conduïda per Carme Tierz. Dels òrgans de signe professional: la històrica *Entreacte* (1988), de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya i *Eq'ilibri* (2003), de l'Associació d'Actors i Actrius Professionals Valencians. Entre tots dos extrems s'ubicarien les revistes (*Pausa*). *Quadern de Teatre Contemporani* (2005), una publicació vinculada a l'Obrador de la Sala Beckett i dirigida inicialment per Carles Batlle, i *Hamlet. Revista de les Arts Escèniques* (2009), una vistosa proposta dirigida per Alfred Arola i editada per Arola Editors.<sup>23</sup>

Fem-ne un balanç ràpid, almenys de les publicacions que s'adscriuen en el pol de la reflexió teòrica, tot donant per descomptada la seva valuosa apor-

21. El novençà Projecte de Recerca sobre les Arts Escèniques Catalanes (PRA-EC, 2011), impulsat pel mateix Coca, sembla que va en la línia de resituar el paper de l'Institut del Teatre en l'àmbit de la recerca.

22. Com a revista acadèmica, deixem constància també de *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo* (2002) de la Universitat de València, dirigida per Josep Lluís Sirera, que, tot i tenir com a marc de referència el teatre espanyol, també inclou articles sobre l'àmbit teatral dels Països Catalans.

23. Algunes d'aquestes revistes —*Entreacte*, *Assaig de Teatre*, (*Pausa*.)— han aconseguit en les seves pàgines nombrosos textos teatrals, com també ho ha fet, traduïts al castellà, la revista *Primer Acto*.

tació en aquest sentit: *Assaig de Teatre* i *Estudis Escènics* han atès un nivell de qualitat més aviat desigual, amb poc filtratge de continguts, com a revistes especialitzades (ni l'una ni l'altra s'ajusten als criteris acadèmics d'«impacte», tan perversos, de les envanides agències d'avaluació); *Pausa* tampoc no ha sabut ser escrupolosa en la tria del llistó d'exigència i ha perdut l'empenta de la represa; *Hamlet*, molt irregular, si bé supera la seva precedent *Escena* (1989-2004), deixa sovint que el disseny devori el contingut. Des de graus de profunditat i de professionalitat ben diversos, aquesta plètora relativa de publicacions ha tendit a desaparèixer del mapa (*Teatre BCN* fou substituïda, a la baixa, per *Time Out Teatre*) o a dur una vida agònica o, pel cap baix, d'hibernació (*Assaig de Teatre* o, més estacional, *Pausa* i *Estudis Escènics*).

Un altra font d'informació, molt més circumstanciada i a voltes ditiràmica i tot, és la que ofereixen les publicacions dels mateixos teatres. *La Revista del TNC* (2011; abans *Quadern*, 1999-2010), ara de difusió només digital, esdevé un mer butlletí de promoció dels espectacles. *DDT, Documents de Dansa i Teatre* (2003), editat pel Teatre Lliure, s'autodefineix amb el concepte iconoclasta i pueril de «tebeo-insecticida» i recull eclècticament articles, converses i documents teòrics de consum restringit, sempre al voltant dels muntatges que es programen en aquesta institució pública. Tota una altra ambició té *Reflexions Entorn de la Dansa* (2006), editada pel Mercat de les Flors, sota la coordinació de Joaquim Noguero i Bàrbara Raubert, una de les poques publicacions consagrades a l'art del moviment.<sup>24</sup>

Amb uns criteris molt més seriosos, cal esmentar una de les iniciatives més singulars de la recerca teatral dels Països Catalans, digna de ser assumida com un projecte que podria ser d'abast nacional: *L'Anuari Teatral de les Illes Balears* (2005), publicat per la Càtedra Joan Ramis i Ramis de la Universitat de les Illes Balears i les Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Es tracta d'un volum d'extensió considerable que, sota la coordinació de Francesc Perelló, fa un balanç exhaustiu de les estrenes de les companyies i productores il·lenques, recull entrevistes a professionals del sector i articles de crítica teatral, recopila totes les notícies teatrals de l'any, sistematitza el nombre de funcions que s'han fet arreu de les Illes, recupera textos inèdits, indexa els estudis i obres publicades, radiografia la cartellera teatral i confecciona gràfics i taules comparatius de tota la informació aplegada (amb dades valuoses com ara el nombre d'espais, d'espectadors, de funcions, etcètera).

De les revistes culturals d'àmbit general, n'hi ha dues que han fet una

24. El Mercat de les Flors també coedita «CdT» (Cos de Lletra), una col·lecció «de dansa i pensament».

aposta molt clara per mantenir la presència de la crítica i la reflexió teatrals: *Serra d'Or*, amb una secció coordinada per Jordi Coca que, entre d'altres, ha destinat monogràfics al nou teatre català (2000), a Manuel de Pedrolo (2005) o al balanç de la primera dècada del segle XXI als Països Catalans (2010), i *L'Avenç*, que publica una secció de crítica teatral d'un gran rigor, signada per Núria Santamaria. No deixa de ser testimonial, tot i que molt necessari, l'espai que algunes revistes de cultura general (*Revista de Catalunya*, *Lluc*, *Benzina*) o especialitzades en llengua i literatura (*Els Marges*, *Caplletra*, *Llengua & Literatura*, *Caràcters* o *Lletres Valencianes*) esmercen en el teatre, en què a tot estirar —i moltes gràcies— publiquen ressenyes, estudis o dossiers sobre algun aspecte determinat o algun dramaturg de renom (com els que destinà *Lluc* a la política teatral illenca, el 2007, o a Alexandre Ballester, el 2008, i *Caràcters*, a Josep M. Benet i Jornet, el 2010).

Si aquest panorama és més aviat poc engrescador, encara ho és menys quan assistim a la progressiva residualització de la crítica teatral *de veres* en la premsa diària. No tan sols s'ha limitat, en termes generals, la periodicitat de les crítiques, sinó que sobretot se n'han reduït les capçaleres i s'hi ha escurçat l'espai —com ja constatava Gabriel Sansano—<sup>25</sup> fins a límits impossibles per als esforços crítics en actiu.<sup>26</sup> Els diaris generalistes, *ABC*, *Ara*,

25. Gabriel SANSANO (2006): «Entre la crònica i la crítica. Notes per a un estudi sobre la crítica teatral (1975-2000)», dins FOGUET i MARTORELL (coord.), *L'escena del futur*, p. 185-205.

26. Vegeu, per a una primera panoràmica del tombant de segle, Carles BATLLE (2000): «La crítica teatral a Catalunya a les envistes del 2000», *Serra d'Or*, núm. 481 (gener), p. 51-56. Entre altres crítics de teatre, dansa i circ en actiu el 2011, més o menys competents en la matèria, esmentem —per ordre alfabètic— els noms següents: Joaquim Armengol (*Avui/El Punt*), Begoña Barrera (*El País*), Marcel Barrera (*Avui*), Joan-Anton Benach (*La Vanguardia*, *El Temps*), Jordi Bordes (*El Punt/Avui*), Dani Chicano (*El Punt*), Nel Diago (*Cartelera Turia*), Sergi Doria (*ABC*), Imma Fernández (*El Periódico*), Santiago Fondevila (*Ara*, *Time Out*), Emili Gené (*Última Hora*), Enrique Herreras (*Levante*), Jordi Jané (*Hamlet*), César López Rosell (*El Periódico*), Marcos Ordoñez (*Babelia d'El País*), Iolanda G. Madariaga (*El Mundo*), Francesc Massip (*Avui*), Toni Mata i Riu (*Regió 7*), Javier Matesanz (*Diari de Balears*), Eduard Molner (*Culturas de La Vanguardia*), Antonio José Navarro (*Guía del Ocio de Barcelona*), Joaquim Noguero (*La Vanguardia*), Juan Carlos Olivares (*Ara*, *Time Out*), Bàrbara Raubert (*Avui*), Maria-Josep Ragué (*El Mundo*, *Artez*), Francesc M. Rotger (*Diario de Mallorca*), Núria Santamaria (*L'Avenç*) o Carmen del Val (*El País*). Dels crítics de literatura dramàtica que s'hi dediquen amb una certa regularitat, citem els noms de Carles Cabrera (*Lluc*), Francesc Calafat (*Quadern*

*Avui*, *El Mundo*, *El País*, *El Periódico*, *El Punt*, *La Vanguardia*, etc., s'interessaven pel sensacionalisme i el *glamour*, com més frívol millor, mentre que reserven cada vegada menys caràcters a la crítica d'espectacles —la de llibres es troba en una situació encara més marginal, reduïda a algunes ressenyes escadusseres a *Presència*, *Cultura* de l'*Avui* o *Quadern(s)* d'*El País*—. No cal dir que, si exceptuem el cas d'*Escenaris* (2000), de la Xarxa de Televisions Locals, no deixa de ser tot un símptoma de pèrdua d'espai mediàtic la desaparició de programes televisius com ara *Escena* (2002-2003), de TV3, o *Èxit* (2007-2008), de BTV, i d'altres d'específicament dedicats al teatre d'emissores de ràdio (a la COM, per exemple).<sup>27</sup> Comptes fets, la presència del teatre en les programacions televisives és anecdòtica: ni es parla de l'actualitat escènica, ni es retransmeten obres teatrals enregistrades *in situ*. Com es planyia Sergi Schaaf, «el teatre com a expressió artística i cultural, i també com a espectacle, és inexistent a la televisió».<sup>28</sup> En els mitjans de gran difusió —excepte i encara la premsa escrita on resisteix una mica— les arts escèniques són gairebé invisibles. Tret d'algunes experiències de teatre virtual —que tampoc no sembla que hagin acabat de reeixir— i tret de la funció que exerceixen com a mitjà de difusió de companyies, grups i dramaturgs, els nous formats audiovisuals han expellit, si es mira bé, les arts escèniques del seu terreny enlluernador, per més que fascinin alguns professionals fins a extrems hiperbòlics.

### No és or tot el que lluu o menys és menys

El replegament cada vegada més gran de les col·leccions que editen textos teatrals, el desinterès editorial envers els estudis o els assaigs sobre les arts escèniques, la carestia de revistes especialitzades tant de caràcter acadèmic com divulgatiu, la progressiva relegació de la crítica a la marginalitat i la desídia dels equips artístics dels teatres públics i privats envers els seus serveis de publicacions són factors que impliquen una regressió paradoxal en uns

---

d'*El País* a València), Francesc Foguet (*Quadern* d'*El País* a Barcelona), Enric Gallén (*Presència*), Biel Sansano (*Caràcters*) o Miquel Àngel Vidal (*Lluc*).

27. Descartem un succedani de crítica teatral —molt prodigat a la ràdio— com és el del comentari recomanació, naturalment graciós i desenfadat, que fa més mal que no pas servei a la difusió de les arts escèniques.

28. Sergi SCHAAFF (2010): «El teatre a la televisió», *Hamlet*, núm. 3 (15 d'abril), p. 73. Ens adherim a la sol·licitud de Schaaff sobre la necessitat que la televisió —i en especial la pública— acosti els espectadors a l'escena catalana.

moments en què nombroses veus perden l'oremus assegurant que el teatre català mai no havia viscut uns moments més daurats. La millora substancial de l'ecosistema teatral ha generat més d'un miratge que la perspectiva i l'evolució dels propers anys probablement aclariran amb més nitidesa. Si al capdavall descobrim que només era un cert miratge d'oasi, l'edició teatral és indubtable que es troba en els marges i que, com a estimuladora de reflexió, de coneixement i de crítica, no deixa de ser incòmoda per als qui, constructors dels discursos hegemònics, edifiquen relats cofoistes i interessats.

En la primera dècada del segle XXI, el fet és que les dinàmiques mercantils del món del llibre no han compensat el dèficit estructural del gènere, sinó que l'han conduït a una retracció molt preocupant. El balanç d'efectius resulta manifestament insuficient, precari i desolador, perquè hi ha el perill que l'edició teatral tendeixi a ser residual i que, en conseqüència, les arts escèniques perdin la matèria dels somnis, la vibració de les idees, els valors humans creatius, crítics i alliberadors, que són els únics que, com diria Ernesto Sabato, ens poden salvar d'«aquest terratrèmol que amenaça la condició humana».<sup>29</sup> La situació pot empitjorar encara més amb l'esbombada crisi econòmica i els vents de signe neoliberal i neocon, devastadors, que sacsegen les polítiques culturals del conjunt del territori. Els espais per a la reflexió i la crítica són cada vegada més minoritaris i especialitzats, amb molt poca o gens d'incidència pública. Sovint, les arts escèniques només tenen accés als mitjans de gran difusió si responen a la crida sensacionalista, als «esdeveniments espectaculars» —en el sentit debordia—, a la funcionalitat comercial o al maquillatge culturalista. En els marges del miratge de l'oasi, l'edició teatral en català toca mínims històrics i resisteix només en una perifèria molt feble estructuralment, que pot ser escombrada per una ínfima rèplica local del terratrèmol global que denunciava Sabato.

*Bellaterra, estiu de 2011*

29. Ernesto SABATO (2011): *La resistència*, Barcelona: Seix Barral, p. 13.



# La institucionalització escènica a Catalunya, la història de mai acabar

*Guillem-Jordi Graells*

Institut del Teatre

Els trets fonamentals d'aquesta primera dècada del nou segle han estat sensiblement diferents que en els períodes anteriors, a la recerca, potser, d'una estabilitat o assentament d'estructures que s'ha perllongat molt més enllà del que era imaginable. Però ja sabem que mai les dates en xifres rodones responen a la realitat i, per tant, aquesta "dècada" en alguns aspectes arrenca de finals dels anys 90 del segle anterior i, hores d'ara, potser encara no podem tancar el presumpte període que comporta.

En efecte, un dels debats fonamentals de les dues dècades anteriors havia estat la confrontació —tant conceptual com, sobretot, d'interessos— entre els anomenats «teatre públic» i «teatre privat». Un debat sovint viciat d'origen per la impropietat en la definició i l'ús d'aquests termes. Perquè resulta que el «teatre públic» era sovint «teatre institucional» però sense gaire vocació de servei públic, i el «teatre privat» no era pròpiament un teatre d'empresa mercantil de risc sinó, com a molt, un «teatre concertat», àmpliament subvencionat en alguns casos, no sempre a través de canals visibles i controlables. Aquest debat, però, ha anat perdent presència, i virulència, al llarg de la dècada. Segurament perquè els principals enemics "institucionals" d'algun dels poders "privats" amb tendència monopolista han assolit un assentament necessari i irreversible al llarg de la dècada i, per tant, aquests sectors de pressió han canviat l'estratègia, davant de la inutilitat dels seus esforços desestabilitzadors.

La pèrdua de virulència del debat no vol dir que aquest no estigui pendent de represa des d'unes bases més sòlides i transparents. Les xifres dedicades per les diverses administracions als equipaments institucionals i públics han continuat essent, per comparació, excessius per als sectors privats que, ja definitivament, hauríem de considerar des de l'òptica de la concertació més que no sota la disfressa del risc empresarial i el greuge permanent respecte a les institucions públiques. Està per fer, i seria molt revelador, un estudi sistemàtic de les inversions que realitzen Generalitat, diputacions i ajuntaments en l'àmbit mal anomenat «privat». En qualsevol cas, les xifres que hi ha destinat l'Institut Català de les Indústries Culturals-ICIC, creat precisament l'any

2000, són molt importants però de difícil interpretació per la seva manca de claredat i transparència. En la reforma legislativa —més que sospitosa en molts aspectes— generada darrerament amb l'anomenada Llei Òmnibus, cal esperar que l'ens que el substituirà, l'Institut Català de la Creació i les Empreses Culturals-ICCEC, tingui un funcionament més exemplar i que no limiti —com sembla que també es pretén— l'actuació del Consell Nacional de Cultura i de les Arts-CoNCA, responsable des de la seva constitució, el març de 2009 —a partir de la llei aprovada pel Parlament el maig del 2008— de vetllar per la promoció de la creació artística i cultural, incloent-hi les arts escèniques. En qualsevol cas, caldrà delimitar molt més precisament allò que és «creació» i el que és «empresa» o «indústria», conceptes que també han estat subjectes a interpretacions i pràctiques diverses durant la dècada i que ara es pretén clarificar a través d'una preponderància del concepte mercantilista i empresarial, atenent només el valor econòmic derivat de la creació.

Vegem, però, quins han estat els trets fonamentals de l'estabilització del mal anomenat sector «públic». El Teatre Nacional de Catalunya, després del trasbals inesperat en el seu naixement efectiu —és a dir, el *desistiment* del contracte establert amb el seu carismàtic director-fundador, Josep M. Flotats, pocs dies després dels fastos inaugurals, el setembre de 1997— assoleix una prou ràpida i sòlida consolidació amb el seu successor, Domènec Reixach, que va entrar en funcions el juny de 1998, un cop enllestida la primera temporada del nou equipament. Arran del seu nomenament, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya havia estat “integrat” en el TNC: ras i curt, va desaparèixer, sense que ningú alcés la veu per plantejar la seva continuïtat. La feina de Reixach no era fàcil: havia d'assolir l'equilibri amb una “Taula de coordinació” amb la patronal de les empreses (ADETCA), les companyies privades (CIATRE) i l'Associació d'Actors i Directors que es va improvisar a cuita-corrents arran del conflicte amb Flotats —una instància que mai no va semblar que funcionés com a tal, i que es va fondre com un bolado a poc a poc, tot i que segurament mai no ha estat abolida— i la necessitat de reformular les directrius programàtiques i de funcionament del TNC, a partir de la seva experiència en el CDGC, i donant obertura i joc a molts dels professionals escènics que havien estat sistemàticament bandejats per Flotats.

En els vuit anys de la seva direcció (1998-2006), Reixach aconsegueix una considerable viabilitat del TNC, lluitant amb els problemes derivats de les aberracions arquitectòniques perpetrades pel tàndem Bofill-Flotats —mai resolts, tot i els mil i un pedaços que s'han anat aportant a la Sala Gran, la que té més dèficits tècnics—, desenvolupant una programació que equilibrés diverses línies —atenció, però minoritària, al patrimoni dramàtic nacional,

espectacles per a un gran públic propers a formats “comercials”, estímul als nous creadors, presència de teatre internacional, etc.—, i sobretot apaivagant la hostilitat amb generoses coproduccions o subrogacions al sector privat, sobretot amb els capdavanters d'ADETCA i CIATRE. Al final del seu mandat, Reixach va poder lliurar al nou director, Sergi Belbel, un TNC amb una plantilla i un pressupost generosos i consolidats (la millor herència de Flo-tats), un entorn pacificat, una trajectòria artística prou solvent i la fidelització d'un públic aconseguida amb tota mena d'estratègies, incloent els famosos “autocars de CiU” provinents de totes les comarques per omplir l'excessiu aforament de la maleïda Sala Gran. La direcció de Belbel, prevista fins al 2013, i a partir d'aquesta base, serà força còmoda i podrà aprofundir en les diverses línies segons la seva sensibilitat i interessos, sempre amb el problema de fregar la “comercialitat” per assegurar el balanç anual d'espectadors. També s'ha anat produint una perceptible menor dependència de les exigències del sector “privat”, per fer una programació més autònoma. Una trajectòria, tanmateix, que s'ha vist afectada al final de la dècada i fins ara —i, previsiblement, en les temporades vinents— per les retallades pressupostàries. Un mal, però, que no afecta només el TNC sinó tots els sectors.

L'altre equipament considerat «públic», el Teatre Lliure, experimenta durant la dècada canvis considerables. D'entrada, però, cal recordar que aquesta és l'única empresa a la qual es pot aplicar pròpiament la denominació de «teatre públic» o, si es vol, «teatre privat de gestió pública», almenys segons el concepte clàssic del terme, que cal no confondre ni assimilar, com es fa barroerament, amb el de «teatre institucional». En tot cas, el Lliure inicia la dècada amb un enèsim conflicte, d'arrels immediatament anteriors: Lluís Pasqual, que havia estat nomenat per l'alcalde Maragall comissionat del projecte Ciutat del Teatre el maig de 1997 i posteriorment codirector del Lliure des del setembre de 1998,<sup>1</sup> presenta el projecte que se li havia encarregat el novembre del 1999 però, com a resultat de les desavinences constants amb el regidor de cultura, Ferran Mascarell, presenta la dimissió com a director del Lliure el juliol del 2000, tot i que l'equip es manté en funcions fins a final d'any. Paradoxalment, tot i la visible hostilitat del regidor, i per sorpresa, el març anterior l'alcalde Clos havia assumit públicament i íntegrament el contingut del projecte, i es va nomenar gerent per desplegar-lo Josep Montanyès. Però, a efectes pràctics, el projecte no només no s'ha desenvolupat sinó que,

1 L'altre codirector era jo mateix. Espero que això no m'inhabiliti per a aquesta exposició. Ben al contrari, potser sóc un testimoni ben situat per fer-la. Ara, el lector cal que ho tingui en compte.

finalment, amb prou feines “Ciutat del Teatre” ha acabat essent un rètol que designa una zona concreta de Montjuïc-Poble Sec on, sense dotar-la de cap sentit especial, es produeix el veïnatge del Mercat de les Flors, la nova seu de l’Institut del Teatre —inaugurada el 30 d’octubre del 2000— i la nova seu del Lliure.

L’octubre del 2000 fou nomenat director del Lliure Josep Montanyès, que va entrar en funcions l’1 de gener següent. Montanyès no ho va tenir gens fàcil. Les obres de la nova seu al Palau de l’Agricultura, iniciades el febrer de 1996, avançaven lentament però, cas únic, sense provocar augments significatius en el seu cost. En paral·lel, però, la concreció del contracte-programa i el pressupost per al funcionament ordinari no es concretava, de manera que Montanyès va acabar dimitint l’abril del 2001, a mig any de l’obertura del nou equipament, i així va desbloquejar les negociacions. Tot i que amb una dotació insuficient, el Teatre Fabià Puigserver es va inaugurar el 22 de novembre següent, amb el director convençut que la força de la realitat obligaria a revisar les dotacions econòmiques previstes. Però no se’n va sortir i ho va pagar amb la vida. Les dues administracions controlades pels socialistes —Montanyès era membre del partit des de sempre—, Ajuntament i Diputació, paradoxalment, li van semblar el camí d’obstacles, potser perquè tenien altres dissenys sobre qui volien al davant del Lliure. Però Montanyès, tossut i convençut, va continuar amb la direcció del teatre i del projecte, i encara va haver d’assumir altres funcions en paral·lel. Cal que obrim un parèntesi.

En el mateix veïnatge, el 30 d’octubre del 2000, s’havia obert la nova seu de l’Institut del Teatre, el projecte més ambiciós de la direcció de Pau Monterde, comptant amb el suport del president de la Diputació, Manuel Royes. El trasllat coincidia amb una reorganització dels ensenyaments, en una fase molt avançada en la revisió dels plans d’estudis i l’adequació d’aquests a les perspectives de futur. Tanmateix, i per raons complexes i que ara no és el cas de detallar, un sector del professorat va començar a manifestar el seu descontent i a generar un clima cada cop més enrarit, que es va anar fent inviable fins al punt que el juliol del 2002 Monterde va ser destituït, i Royes va demanar a Montanyès que es fes càrrec interinament de la direcció de l’Institut (ja ho havia estat entre 1980 i 1988) per organitzar un relleu assossegat i eficaç. Simultaniejà durant uns mesos la triple dedicació, capejant l’hostilitat manifesta i sovint virulenta dels seus companys de partit, fins que el seu cor va dir prou el 10 de novembre següent, deixant tothom consternat i uns quants buits difícils de cobrir.

En un primer moment, el patronat de la Fundació Teatre Lliure va oferir la direcció a Lluís Pasqual, que demanà uns mesos per elaborar un projecte

al qual s'havien de comprometre les administracions. Però abans i tot de lliurar-lo, Pasqual va renunciar amb l'argument que no podia creure en la bona voluntat dels polítics amb qui no s'havia pogut entendre dos anys abans. Davant d'això, la Fundació va optar pel relleu generacional de forma radical i va proposar com a nou director un dels membres de l'equip format per Montanyès, el més jove, Àlex Rigola. Tot i el risc que suposava la seva encara escassa experiència es va voler optar per una renovació a fons. Al llarg de dos mandats consecutius (2003-2011), Rigola, amb un equip de direcció artística que compartia decisions i línia, ha replantejat moltes de les línies tradicionals del Lliure, va tancar la seu de Gràcia per problemes de seguretat —i va lluitar per reobrir-lo amb totes les garanties, cosa que assolí en iniciar la seva darrera temporada, el 30 de setembre del 2010—, va buscar nous referents europeus i va apostar per la creació contemporània tant en els espectacles dels creadors residents com, sobretot, impulsant el cicle anual Radicals. Quan la primavera del 2010 va ratificar que deixaria la direcció al final del segon mandat, un ampli sector de la Fundació proposa novament Lluís Pasqual com a successor, aquest accepta, les administracions es mostren ara encantades i pot començar a planificar la temporada 2011-2012 amb un nou equip i amb la voluntat de recuperar alguns trets històrics del Lliure sense fer, però, un continuisme estricte d'etapes anteriors, ans marcant la voluntat de desenvolupar nous plantejaments.

Pel que fa als altres dos equipaments de la *non nata* Ciutat del Teatre, amb la mort de Montanyès, fou nomenat director provisional de l'Institut, Jordi Font, que posteriorment es presentà candidat a l'elecció i ha continuat en el càrrec fins a l'actualitat. En aquesta institució el fet més remarcable del final de la dècada ha estat l'adequació als criteris de Bolonya respecte als estudis superiors i l'inici de la impartició dels graus corresponents. Pel que fa al Mercat de les Flors, la inauguració del Lliure de Montjuïc plantejava, una vegada més, la necessitat de reformular-ne els objectius. El projecte de Pasqual per a la Ciutat del Teatre preveia fórmules de programació conjunta amb el Lliure, però el Mercat manté una línia erràtica tant sota la direcció de Joan Maria Gual (1995-2003, en cessar substituï Montanyès en la gerència del consorci Ciutat del Teatre, fins a la seva dissolució) com amb el retorn d'Andreu Morte (2003-2006). Finalment, s'arriba a la fórmula d'especialitzar-lo com a Mercat de les Flors-Centres de les Arts del Moviment, a través d'un consorci que es constitueix el maig del 2006 entre l'Ajuntament i la Generalitat, amb el suport econòmic del Ministeri de Cultura. Francesc Casadesús serà el director d'aquesta nova etapa, amb una voluntat d'especialització i de suport a la dansa en tots els seus gèneres, fet que comporta en pa-

ral·lel una disminució perceptible de la programació de dansa en altres equipaments.

La quarta peça, temporal, de la Ciutat del Teatre, el Teatre Grec, ha continuat centrant les activitats del festival estiuenc de Barcelona al que dona nom, sota les direccions successives de Borja Sitjà (2000-2006, que la simultanieja amb la direcció del Festival de les Arts del Fòrum de les Cultures 2004) i l'argentí Ricardo Szwarcer (2007-2011), oscil·la al llarg de la dècada en l'habitual dinàmica *acordi*, amb anys expansius i d'altres de contracció, sense haver assolit mai una fórmula realment dinamitzadora de la producció local, a mig aire entre la simple programació d'espectacles estrangers existents i la promoció d'esdeveniments efímers. Les noves perspectives econòmiques obligaran sens dubte el nou director, Ramon Simó, a un exercici de possibilisme que atengui, a més, la gran assignatura pendent del Grec barceloní: omplir alguna cosa més que una programació estiuenca, ser un factor articulador i positiu en l'entramat del teatre públic i concertat de la ciutat i del país.

Ben al contrari, el festival gironí Temporada Alta, creat modestament el 1992, no ha parat de créixer des del 1999, any que consolida la seva voluntat de ser un festival de tardor a nivell català i internacional. Sota la direcció de Salvador Sunyer, el 2006 assoleix el títol de Festival de Tardor de Catalunya, quan ja havia esdevingut una peça fonamental per la seva política de coproduccions amb companyies i creadors catalans, paper que es veu reforçat l'any següent en ser el marc on inicia les activitats El Canal-Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona, primera peça radicalment nova d'una necessària i sempre ajornada descentralització. Aquest paper de reequilibri i dinàmica d'efectes sensibles es reforça encara el 2009 quan es crea l'Escena Catalana Transfronterera, conjuntament amb el Théâtre de l'Archipel de Perpinyà, un equipament amb projecte arquitectònic de Jean Nouvel, dirigit per Domènec Reixach, que s'ha de desenvolupar a partir de la inauguració d'aquest teatre nord-català el 10 d'octubre del 2011. Tot plegat, doncs, prefigura un "pol nord" escènic, totalment autònom de la capital barcelonina, que es reforça encara amb l'establiment de diverses companyies teatrals i de dansa en comarques gironines i algun festival menor especialitzat, com el PNRM Panorama olotí des del 2002.

De fet, a meitat de dècada semblava que, finalment, s'anaven a consolidar les primeres peces —de llarga tradició però realitat estantissa— d'una articulació escènica territorial que, en algun cas, ja s'havia definit més de trenta anys abans. Així, el 2005 inicia les seves activitats el Centre d'Arts Escèniques de Reus-CAER, integrant la programació dels teatres Fortuny i Bartrina, als quals s'afegeixen el 2008 els festivals Cos i Trapezi. Dirigit per Ferran

Madico (2005-2009) i Cèsar Compte (des del 2009) inicia també una política de coproduccions, l'abast de les quals ha quedat limitat en les darreres temporades. El desembre del mateix 2005 se signava el conveni creant el Centre d'Arts Escèniques de Terrassa-CAET i se'n nomenava director Oriol Broggi. Era l'entitat continuadora del Centre Dramàtic del Vallès, que havia anat llanguint, però la realitat immediata no van ser gens falaguera: Broggi dimittia al cap d'un any i després d'uns mesos de bloqueig, el febrer del 2007 era nomenat director Pep Pla, que iniciava una etapa de consolidació, amb la incorporació del cicle TNT (Terrassa Noves Tendències), i que ha assolit una fita amb la reobertura del teatre Principal terrassenc el 24 de març del 2011. El balanç de la “descentralització”, però, continua essent molt magre: només cal repassar, per exemple, els *Documents d'estudi sobre l'ordenació del teatre a Catalunya*, publicats per l'Institut del Teatre el 1977, per comprovar que en el terç de segle transcorregut amb prou feines s'han assolit la meitat de les previsions que s'hi feien. Res de seriós no s'ha fet a Lleida o a Mataró i places potencialment preparades com Vic —amb l'embrió que era el Centre Dramàtic d'Osona— o Granollers han estat abandonades a l'esforç municipal o privat.

Aquesta mancança queda mínimament compensada amb l'existència d'alguns festivals que, per un breu període, comporten activitat i protagonisme descentralitzats. No cal remarcar el paper fonamental en l'arrencada anual de la temporada que té la Fira de Teatre al Carrer, a Tàrrrega, des de fa trenta anys, i per a formats d'espectacle que van més enllà de la seva especialització nominal. A més, s'ha consolidat la Mostra, Fira de teatre infantil i juvenil d'Igualada, iniciada el 1990 pel moviment Rialles i auspiciada des del 1995 per la fundació Xarxa de l'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, que des del 2006 absorbeix la que se celebrava a Cerdanyola del Vallès i ha esdevingut el mercat bàsic d'aquest sector. També, a Manresa, des del 1998, s'organitza la Fira Mediterrània, d'espectacles d'arrel tradicional, oberta a tota mena de formats de teatre, música i dansa, tant ja existents com de nova creació. D'altra banda, la quantitat de festivals, més o menys especialitzats, que han proliferat arreu del territori és ben notable, tot i que la majoria d'abast força limitat i basats en la programació intensiva. Aquest balanç positiu queda contrarestat amb la desaparició al llarg de la dècada de festivals de tanta tradició i impacte com el de Sitges o el de Teatre Visual i de Titelles —amb prou feines suplert pel TOT-Festival de Titelles i Teatre d'Objectes, al Poble Espanyol—, a banda de la no consolidació d'iniciatives com el NEO (Noves Escenes Obertes) —tot i que serà reprès l'any vinent, al Lliure, en substitució del cicle Radicals.

Pel que fa al conjunt del territori i a temes lligats a la descentralització de la producció i l'exhibició, no podem oblidar l'existència, potser més nominal que realment efectiva, de la Xarxa de Teatres Públics de Catalunya, un consorci amb seu a l'ajuntament de Reus, integrada dins el Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya, creat pel govern el 24 de març del 2009, i que va celebrar un primer fòrum de teatres i auditoris el desembre del 2010 a Reus. Fins ara, però, no s'han notat massa els efectes d'aquesta nova estructuració, en la qual continuen destacant determinades peces molt actives, algunes amb capacitat de coproducció amb companyies professionals o centres públics, com ara l'Atrium, de Viladecans; el Teatre Auditori, de Sant Cugat del Vallès; el Kursaal, de Manresa; el Zorrilla, de Badalona i un considerable etcètera. Una xarxa, però, que encara fa l'efecte d'estar poc articulada i greixada, a més de dependre excessivament en la seva programació de l'oferta d'alguns grans grups empresarials "privats". Tanmateix, cal remarcar que s'ha suavitzat al llarg de la dècada la dependència absoluta que va arribar a haver-hi respecte a la cartera d'espectacles de Focus, per posar el cas més evident, que s'havia fet càrrec directament, i en bona lògica *pro domo sua*, de les responsabilitats programadores d'un bon nombre de teatres municipals. Això ha afavorit la diversificació en l'oferta, matisada darrerament pel fet de les rebaixes que afecten les finances municipals, que estan rarificant la presència de teatre en moltes programacions i comporten, en molts casos, el recurs a companyies d'aficionats o semiprofessionals locals per omplir dates.

Aquest ràpid repàs al sector institucional o públic de les arts escèniques de Catalunya quedaria coixa sense un esment, almenys, al Gran Teatre del Liceu, protagonista d'un canvi de titularitat prou significatiu com a conseqüència de l'incendi que va patir el 31 de gener de 1994. Amb una celeritat i uns mitjans econòmics inusuals i simptomàtics, el teatre es reinaugurava el 7 d'octubre de 1999 i ho feia sota una major dependència del consorci de les administracions públiques, en el qual la societat de propietaris havia passat a exercir un paper més aviat simbòlic. Sempre sota la direcció artística de Joan Matabosch, els canvis més significatius, a compàs de les variacions polítiques, es produeixen durant la dècada en la direcció general: Josep Caminal (1993-2005), Rosa Cullerell (2005-2008) i Joan-Francesc Marco (des del 2008), aquest després d'haver travessat de manera fulgurant, des de la presidència de la comissió de Cultura de la Diputació, pels càrrecs de conseller delegat del Teatre Nacional de Catalunya i la direcció del projecte Ciutat de la Música, de Sabadell. I és que potser cal fer un repàs, ni que sigui sumari, a la farandola frenètica de càrrecs polítics i tècnics que afecten el sector de les arts escèniques durant aquesta dècada per tenir un panorama exacte o, com a



mínim, un *dramatis personae* polític que explica moltes coses, en positiu i en negatiu.

A la Generalitat de Catalunya, la dècada s'iniciava amb Jordi Vilajoana com a conseller i Vicenç Llorca com a director general de Promoció Cultural, mentre a l'Ajuntament de Barcelona Ferran Mascarell era el regidor de cultura i Jordi Martí el director de l'ICUB. Les eleccions a la Generalitat del 2003 produïren un canvi de govern, el primer tripartit, amb Caterina Mieras com a consellera socialista, Gemma Sendra com a secretària general i Assumpta Bailac com a directora general. Tot i la catastròfica gestió de la primera, no fou substituïda fins l'abril del 2006, quan el tripartit es convertí en bipartit, i Ferran Mascarell fou nomenat per al càrrec, tot i que resultà efímer, ja que a les eleccions d'aquell mateix any un nou tripartit donava el càrrec al republicà Joan Manuel Treserras, mentre el secretari general era Lluís Noguera. A l'àrea de cultura municipal, i després d'un breu període amb Carles Martí de regidor, qui es consolidava en el càrrec com a delegat de l'alcalde era Jordi Martí, amb Marta Clari dirigint l'ICUB. Finalment, les eleccions que acaben amb el segon tripartit, i amb el retorn de CiU al govern, proporcionen la sorpresa de retrobar Ferran Mascarell a la conselleria, amb Xavier Solà a la secretaria general. I després de les eleccions municipals de maig del 2011, tant l'ajuntament com la Diputació passen també a ser governats per CiU, amb Jaume Ciurana de regidor. Tot aquest ball de noms podria encara ser augmentat amb els d'altres directors generals, coordinadors i càrrecs diversos que donen una idea d'una certa inestabilitat en les directrius que, tanmateix, ha afectat relativament les institucions i activitats escèniques. Potser per allò que polítics i tecnòcrates passen i artistes i creadors continuen fent la seva via...

En conclusió, durant la primera dècada d'aquest segle sembla que s'han consolidat alguns elements de la institucionalització, pel que fa als grans equipaments, la seva especialització i funcions, però en canvi s'ha avançat relativament poc en l'altre gran punt: la descentralització i l'assentament d'una xarxa de funcionament efectiu més enllà de la pura distribució. El primer aspecte ha fet superar el debat estèril i interessat entre els sectors, suposadament, "públic" i "privat", per anar configurant un sistema de dependència dels ajuts institucionals on, en un grau o altre, una amplíssima part de l'activitat escènica és "concertada" amb les diverses administracions, a partir d'unes regles de joc que són manifestament millorables en la seva dotació, tramitació i transparència. Per primer cop ha sorgit un nucli potent no barceloní de producció i programació, el complex Canal-Temporada Alta i, ben aviat, l'Escena Catalana Transfronterera, a la vegada que més modestament

es consoliden el CAEReus i CAETerrassa. I finalment, en plena commoció per l'existència per primer cop a la història de la coalició nacionalista a la majoria d'administracions del país queda oberta la possibilitat d'una sistematització en l'àmbit institucional que no va ser possible en circumstàncies semblants sota el tripartit i que ara topa amb les complicacions derivades de la crisi econòmica, i potser algun problema afegit, atribuïble a la idiosincràsia d'alguns *animals polítics*.



# Apunts entorn l'arquitectura teatral a Catalunya: 2000-2010

Antoni Ramon, Guillem Aloy i Iván Alcázar

Observatori de Teatres en Risc

A manca d'una recerca més aprofundida, i sens dubte necessària, aquest article vol oferir algunes dades i valoracions entorn dels espais teatrals dels darrers anys; però, sobretot, vol donar pautes de com aproximar-s'hi. L'anàlisi que proposem no es limita a la crítica de com l'arquitectura resol els requeriments tècnics, funcionals i formals, sinó que amplia el camp de visió a l'àmbit del territori i la ciutat, tracta la implantació dels llocs teatrals, i es concentra en els espais escènics i la relació que aquests generen entre l'obra teatral i els espectadors.

## 1977-2000

Abans d'arribar a l'any 2000, i pel que fa al teatre a Catalunya, cal tenir en compte dues etapes importants encara que fossin de curta durada. La primera, que abraçaria la dècada dels vuitanta, va significar un progressiu desplegament de noves sales i la rehabilitació de sales històriques. Durant la segona, ja en els anys noranta, es van dur a terme les grans operacions institucionals del Teatre Nacional de Catalunya, la reconstrucció i modernització del Gran Teatre del Liceu i les noves seus de l'Institut del Teatre i el Teatre Lliure a Montjuïc.

L'any 1977 la reinstauració de la Generalitat de Catalunya havia establert unes condicions noves quant a la política de construcció i reforma de teatres, ja que els entenia com un equipament públic que tota població de dimensió mitjana hauria de tenir. Més o menys en paral·lel amb la política del Ministeri d'Obres Públiques,<sup>1</sup> la Generalitat, amb el suport de l'Institut del Teatre,

1. Quant això vegeu: AA.DD.: *Arquitectura teatral en España*. Catàleg de l'exposició del MOPU, desembre 1984-gener 1985, Madrid: MOPU, 1984, i AA.DD.: *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*. Catàleg de l'exposició del MOPT, novembre 1992-gener 1993, Madrid: MOPT, 1992. Dues publicacions del Ministeri d'Obres Públiques i Urbanisme, la

endegà un inventari de teatres de Catalunya que acabà sent un primer pas per redactar el Pla Territorial de Teatres.<sup>2</sup> Seguint aquest plantejament, i en funció de necessitats i prioritats, alguns ajuntaments van anar prenent la iniciativa, o bé de reformar les sales existents, o bé de construir nous teatres municipals. En la majoria dels casos es tractava d'obres relativament modestes que, tot i així, contribuïren a reestructurar el mapa teatral de Catalunya; un mapa que es caracteritzava per la presència del pòsit dels teatres d'ateneus i entitats de la segona meitat del segle XIX i inicis del segle XX.<sup>3</sup>

En aquell conjunt de realitzacions massa sovint el projecte restà exclusivament en mans d'arquitectes sense cap experiència en resoldre problemes tècnics específics del món teatral. Els encàrrecs acostumaven a no tenir un projecte artístic clar i més aviat tenien l'origen en la voluntat de les corporacions municipals de fer un teatre, més que no pas de fer teatre, i de fomentar l'urbanisme més que no pas la cultura. Caldria elaborar encara sobre això un estudi més concret i detallat que permetés distingir-hi errors i encerts i seria, de ben segur, una bona eina per reconduir polítiques futures.

Fou en aquells mateixos anys quan a Barcelona es dugueren a terme les obres del Teatre Poliorama —el Teatre Català de la Comèdia (1985)— i del Teatre Romea —el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (1990). Aquest darrer va seguir el projecte escenotècnic dels consultors Ibáñez/Bantjes, un exemple d'integració a la sala de les noves necessitats tecnològiques de l'escena, molt millor del que s'havia fet al Teatre Poliorama que Flotats considerava d'estètica de pàrquing municipal. També es va dur a terme la construcció dels teatres de l'Institut del Teatre al carrer de Sant Pere més Baix (1986), segons el projecte de Víctor Argentí, Dani Freixes i Vicente Miranda. Dani Freixes va dissenyar-hi certament unes sales que tenien encant, però que no oferien als estudiants cap escenari amb caixa escènica. Aquells anys foren també els del Teatre Lliure, el primer exemple al nostre país d'una sala transformable. La companyia del Lliure, sota la direcció de Fabià Puigserver, va reformar la sala de la Cooperativa La Lleiialtat del barri de Gràcia (1976) amb mitjans simples i eficaços, i va crear-hi un espai que mentalitzava i predispo-

---

primera, i del Ministeri d'Obres Públiques i Transports, la segona, que marquen l'inici i el final d'un pla de rehabilitació de teatres per part del Ministeri.

2. A cura de Josep Gràcia, *Teatres de Catalunya*, Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1986, 2 vols.

3. Quant a la importància dels teatres dels ateneus, l'Observatori de Teatres en Risc n'està fent una recerca que podeu consultar (uns primers resultats) a: [www.theatresatrisk.org](http://www.theatresatrisk.org). Vegeu també Antoni Ramon: «Els teatres dels ateneus, renovació i sociabilitat», *Barcelona Metròpolis*, núm. 82, primavera 2011, p. 88.

sava al fet teatral. I després del Lliure, hi va haver encara altres grups que van trobar el seu espai al territori gracienc. Es tractava de sales d'entitats tradicionals, com en el cas de Teatreneu a la cooperativa de Teixidors a Mà (1988), o en locals de lloguer on s'obriren sales de petit format, com la Sala Beckett (1989) o l'Artenbrut, inaugurat l'any 1993.

L'altre esdeveniment transcendent d'aquella dècada va ser la «descoberta», l'any 1983, per part de Jean-Guy Lecat —l'explorador del Centre International de Création Théâtrale, la companyia de Peter Brook—, dels Tallers Municipals de Montjuïc, quan cercava el lloc on posar en escena la *Tragédie de Carmen* a Barcelona. El lloc, batejat posteriorment com a Mercat de les Flors —quan en realitat mai havia allotjat aquest mercat—, no solament esdevingué una sala transformable, en sintonia amb allò que, des de finals dels seixanta i sobretot al llarg dels setanta, havien proclamat les noves avantguardes teatrals, sinó que, a més, incorporà definitivament la petja teatral en el recinte de l'antic Palau d'Agricultura de l'Exposició Universal de 1929.

Als anys noranta, i segurament com una expressió més de la ideologia que promogué el projecte olímpic, s'inicià una nova etapa amb la posada en marxa de “les grans operacions institucionals”: El Teatre Nacional de Catalunya (1988-1996); la reconstrucció i modernització del Gran Teatre del Liceu (1988, 1994-1999) i, a Montjuïc, la *non nata* formalment Ciutat del Teatre (1997), on, a l'espai escènic del Mercat de les Flors, s'afegiren les noves seus de l'Institut del Teatre (1997-2000), i del Teatre Lliure (1990-2001).<sup>4</sup> El procés del Teatre Lliure —de l'espai humil però ple de vida i art del local de Gràcia a la grandiloqüent arquitectura de Montjuïc— és simptomàtic dels canvis mentals i productius que en poc temps havien tingut lloc en la societat en general i en el món de l'espectacle en concret. De tota manera, el «nou Lliure», projectat pels arquitectes Manolo Núñez Iñowski i Francesc Guàrdia a partir de la idea original de Fabià Puigserver, és encara avui dia, i gràcies al treball dels consultors escènics STOLLE (José Luís Tamayo i Tano Astiaso) de Madrid, una de les sales més modernes d'Europa pel que fa a la tecnologia i enginy de modificació del terra de la sala, ja que permet qualsevol disposició i inclinació de la grada i té la millor caixa escènica de la ciutat, després de la del Liceu i la de la Sala Gran del TNC.

4. Les dates que figuren entre parèntesis reflecteixen l'inici del projecte i la inauguració de l'edifici. En el cas del Liceu, 1994 és la data de l'incendi, que resituà el projecte en curs.

## 2000-2010: Els teatres

Amb un quadre panoràmic prou definit a la ciutat de Barcelona, un gruix important de les operacions institucionals es traslladà al conjunt del territori català per tal d'obrir, rehabilitar o modernitzar els principals equipaments teatrals de ciutats mitjanes, com el Teatre Principal de Sabadell, el Teatre Principal de Terrassa, el Kursaal de Manresa, l'Atlàntida de Vic, el Teatre Municipal de Roses, el Teatre Municipal de Girona, el Teatre i Palau de Congressos La Llotja de Lleida, entre d'altres; d'aquesta manera es potenciava la possibilitat de tenir una xarxa real d'espais teatrals arreu de Catalunya.

Més enllà de les diferències quant a l'abast funcional, dimensió i tecnologia dels projectes, aquests teatres tenen en comú la voluntat de guanyar significació en els teixits urbans on s'implanten. És el cas del Teatre i Centre d'Arts Escèniques d'Osona, L'Atlàntida de Vic (2010), de nova construcció, obra de l'arquitecte Josep Llinàs. Es tracta d'un edifici de gran ambició en el programa funcional, que cerca redefinir l'entorn on s'ubica, i amb un marcat caràcter formal gràcies a la coberta continua i irregular que unifica tot el programa. La Llotja de Lleida (2010), de l'estudi d'arquitectura holandès Mecanoo conjuntament amb Laab arquitectura de Barcelona, pretén modernitzar la ciutat amb la presència d'una arquitectura icònica que combina dos programes tan diferents com són un teatre i un palau de congressos. O el Teatre de l'Archipel de Jean Nouvel a Perpinyà, la inauguració del qual és prevista per a l'octubre de 2011, i que gràcies al programa europeu Interreg —escena catalana transfronterera— hauria de fer possible un nou centre artístic que convertís Salt i Perpinyà en capitals escèniques de l'euroregió del sud d'Europa.

Però a més de la construcció de sales noves, aquests anys han estat marcats per la rehabilitació d'alguns dels equipaments existents. Moltes ciutats mitjanes de Catalunya han vist modernitzats els seus teatres més importants. Aquestes reformes però, tot i voler ressuscitar les sales teatrals, i encara que n'hagin restaurat els elements acuradament, en alguns casos han conduït a la mera museïtzació dels teatres. Massa sovint, allò que ha pesat més ha estat la reconstrucció historicista del lloc —restauració de baranes i recuperació de lluminàries originals—, que no el fet pròpiament escènic. Hi ha poques sales rehabilitades, per no dir cap, que no hagin respectat la relació espectador-espectacle frontal, a la italiana, i s'hi troben certament a faltar nous plantejaments que permetin revitalitzar com cal aquests espais.

Un cas a part representa la llarga gestació i obra del Teatre Municipal de Girona (2006), on la feina fonamental de l'equip de consultors escènics Dino

Ibáñez & Associats ha consistit en ampliar l'escenari i modernitzar-ne la maquinària, amb el resultat de la combinació d'una caixa escènica ideada segons els últims avenços tecnològics, i una sala adossada sotmesa a una rehabilitació històrica. Aquest mateix equip ha treballat en una bona quantitat de projectes en què la feina de l'arquitecte s'ha posat al servei del fet teatral, des de la Sala Petita del TNC, a l'Auditori de Viladecans, el Teatre Zorrilla de Badalona, els teatres municipals de Roses i Calldetenes, o el Teatre l'Amistat de Mollerussa, entre d'altres.

La reconversió de les fàbriques de Coma Cros a Salt assenyalaria una nova línia de treball. Aquest antic edifici industrial ha estat transformat en espai d'arts escèniques, i recentment ha estat seleccionat en la 12a Quadriennial de Praga d'escenografia i arquitectura teatrals, dins el pavelló nacional, com un dels espais teatrals més significatius dels darrers quatre anys. Aquí, s'hi van plantejar espais diàfans i transformables, aprofitant i recuperant la memòria del lloc, però se'ls va donar un ús nou cercant de facilitar al màxim l'activitat a la qual estan destinats. Aquesta nova fase de treball en espais teatrals ve marcada pel fet que els equips professionals han anat guanyant experiència però, sobretot, pel reconeixement de la figura del *consultor escènic*.

A la Catalunya dels darrers anys, i d'una manera més accentuada a Barcelona, al marge de valoracions més o menys crítiques pel que fa al risc artístic de les obres representades i a les polítiques de suport a les propostes d'avantguarda, el cert és que hi ha hagut un increment notable de la presència del teatre a la vida pública urbana. Si gairebé fins als noranta el «teatre mortal» —emprem el terme encunyat per Peter Brook a *L'espai buit* l'any 1968—, un teatre comparable al del West End de Londres o del Broadway de Nova York, no existia, avui dia es pot afirmar que, amb alts i baixos, ja en tenim —al barri hi ha de tot!

El punt d'inflexió ja s'havia produït al voltant de l'any 1990. Fou aleshores quan l'Ajuntament de Barcelona endegà la redacció d'un Pla especial de protecció i millora dels teatres i cinemes de la ciutat que, malgrat l'aprovació municipal, la Generalitat paralizà —aneu a saber el perquè; potser perquè alguna empresa important del sector cinematogràfic no volia ser “protegida”. El Pla va néixer en una situació de crisi, de desaparició de sales històriques com el Teatre Barcelona, els cinemes Catalunya, Vergara i Fèmina, i de risc evident de desaparició d'altres com el Tívoli, que en aquell moment estigué a punt de convertir-se en un edifici d'oficines.

Certament, el cicle es va invertir, i el canvi de tendència, amb la implantació en el sector de l'espectacle de grups com ara Focus, Annexa, 3xtr3s, Strong o SGAE va suposar, ja en els darrers anys, un volum d'inversió gens

menyspreable en les sales existents. La reforma del Teatre Goya a l'antic Centre Cultural Aragonès, duta a terme per Focus, és un dels casos més recents al qual hauríem de sumar El Molino i l'Arteria a l'avinguda del Paral·lel. Però també hi ha hagut iniciatives de caràcter més independent, que han recuperat antics espais de la ciutat com ara l'Antic Teatre, o n'han obert de nous com el Teatre Akadèmia, el FlyHard o l'Atrium, amb una voluntat comuna de construir-se una identitat pròpia.

La política dels darrers anys també sembla haver-se decantat cap a la reconversió del Paral·lel com a centre de l'espectacle barceloní i la potenciació de les anomenades *fàbriques de creació*, que haurien de possibilitar tornar a la vida antics edificis industrials de la ciutat de Barcelona per convertir-los en centres de producció artística.

En un altre sentit, el món contemporani ens fa creure —i fins i tot pot ser que sigui veritat— en l'envelliment prematur de les tecnologies escèniques. A vegades, els canvis del programa artístic marquen noves necessitats, com és el cas de l'adequació del Mercat de les Flors de Barcelona a Centre de Dansa i les Arts del Moviment, la qual cosa hi ha comportat la modernització de l'equipament escènic i la creació d'una nova sala, la Sala Pina Bausch.

## Els altres espais

El panorama dels darrers anys restaria incomplet si no ens fixéssim en «els altres espais». Tal com ha passat amb la música en directe, amb iniciatives com el grup 4t 1a, o el festival Girona Pirata de «música als terrats», el «*teatre domèstic*», o teatre representat en domicilis particulars, des de fa alguns anys que experimenta una revifada també al nostre àmbit territorial.

Així, al cicle *La estrategia doméstica*, dirigit per Sergi Fäustino i Quim Pujol, que va tenir una primera edició l'octubre del 2010 a Barcelona, es va muntar una xarxa efímera i paral·lela d'espais escènics a les mateixes llars dels artistes. Tal com passava en altres actes similars, com ara el festival LivingRoom (Madrid-Berlín), hi va haver una sèrie de «presentacions artístiques en entorns casolans», que, de retruc, suposava una triple exhibició: es mostrava una peça, es creava un ambient permeable on «el públic» tenia cara i veu, i finalment es mostrava la casa, el taller, el lloc íntim de l'artista, on sovint l'escena tenia pròleg i epíleg: copa de vi, tertúlia, festa... La reflexió crítica sobre el «sistema cultural», que motivava el cicle, també hi era present amb taules rodones diàries, i alguns noms habituals del circuit *un-*



*derground*, emergent o avantguardista de la ciutat, feien d'amfitrions d'alguns dels actes.

Amb un altre format, els components de Teatre Portàtil —el director Ferran Utzet, l'actor Jon del Vas i l'escenògraf Martí Baltà— representen des del 2008 el monòleg *Novecento*, d'Alessandro Baricco. Ho fan a petició d'un espectador-amfitrió, que esdevé coproductor de l'obra. Tal com explica Utzet, els de la companyia arriben quatre hores abans per preparar el muntatge, un escenari mínim que representa la cantonada d'una cambra. Hi fan la representació, després una cervesa mentre xerren amb els espectadors, i en una hora desmunten l'escenari i els llums. En altres ocasions, quan l'actuació ha estat en un teatre —Cal Bolet de Vilafranca del Penedès, o a la sala Beckett de Barcelona—, s'hi ha evitat sempre la disposició convencional, i s'ha muntat amb escena però el públic sobre l'escenari o al vestíbul del teatre.

Des de la darrerria de la dècada dels noranta, els diferents espectacles de Roger Bernat s'han caracteritzat per una proposta radical de desmaterialització del fet teatral, i la crítica envers les convencions dramaturgiques. Coherentment, amb freqüència han tingut lloc en espais poc convencionals: cases particulars, naus industrials, places públiques, soterranis de bars, etc.

Entre els anys 2002 i 2003, Roger Bernat va muntar una *cartografia teatral paral·lela* amb el cicle Bona Gent, sis peces escèniques (amb producció del Mercat de les Flors) a sis espais del Casc antic i Gràcia, a Barcelona. A cada espectacle hi participaven tres persones: un actor, Juan Navarro, col·laborador habitual de Bernat; un personatge convidat, que variava a cada peça; i el mateix director-dramaturg, que apareixia en escena. Van ser sis peces escèniques preparades en pocs dies i amb pocs mitjans, on el diàleg, la reflexió sobre disciplines i situacions lligades als diferents convidats, i els actes *performàtics* prenien tot el protagonisme. Els espais del cicle eren l'Atelier, la sala Conservas, La Poderosa, L'Antic Teatre; l'Almazen i La Caldera. Entre els convidats, hi havia, entre altres, el cineasta Joaquim Jordà, el mag Nicolás Acevedo i l'escenògraf Iago Pericot.

Els espais situats al barri Xino (o Raval), que en aquell moment vivia una etapa de transformacions urbanes, permetien descobrir una ciutat «altra», la dels «espais reciclats», que havien estat safarejos públics, botigues de queviures, cases-fàbrica, indústries, cotxeres i magatzems de sabatilles. La situació urbana excèntrica i/o marginal dels espais, en aquell moment, semblava naturalment lligada a l'ideari del cicle i dels seus creadors, que conscientment practicaven un allunyament de les tradicions i les convencions. Però aquesta distància estètica i ideològica no es correspon amb una distància física, ja que molts d'aquests espais semblen arrambar-se a l'esquena, o a l'ombra, dels pols

comercials i de les institucions de la cultura oficial: el Conservas és a tocar del Liceu, l'Almazen veí del Macba, l'Antic a pocs passos del Palau de la Música, La Poderosa rere l'eix teatral del Paral·lel, etc.

Als anys setanta, alguns grups de teatre catalans (Comediants, La Fura dels Baus i d'altres) es van organitzar de manera comunitària fora de la ciutat. Aleshores, aquelles organitzacions comunals i de treball es reunien amb un objectiu estètic i creatiu comú, que els duria amb el temps a la professionalització i al funcionament empresarial en carreres ben prolífiques. El gruix dels «*espais escènics alliberats*» —o *okupes*: en edificis ocupats—, a les dècades dels noranta i principis del segle XXI se situa, en gran mesura també, en espais autogestionats i de treball creatiu col·lectiu. Però, a diferència d'aquells dels setanta, aquests es creen amb el propòsit de *curtcircuitar* les dinàmiques urbanes, i funcionen amb objectius ben diferents: oferir plataformes obertes d'intercanvi social i cultural, i cercar la transversalitat de l'art.

Si al cinema Princesa a la Via Laietana, okupat i desallotjat el 1996, hi va haver una programació musical significativa, a Les Naus de Gràcia (1994-2003) les activitats eren molt eclèctiques. Altres espais s'especialitzaren en disciplines concretes, com en el cas del circ a La Makabra (2002-2006), que seguia l'exemple d'un espai emblemàtic reivindicat i assolit per la pressió veïnal a finals dels setanta, l'Ateneu Popular de Nou Barris. Més recentment, l'Artkatraz del Poblenou (2009-2011), un excepcional exemple arquitectònic de nau de grans dimensions amb voltes de formigó, ha estat, fins al seu desallotjament l'estiu passat, un altre macroespai escènic que oferia, a més d'un gran hort i un jardí, onze espais de tallers oberts i una programació de cabarets pluridisciplinaris (en dos anys se'n van fer més de 200). Entre els espais del Poblenou, La Nave Espacial, encara en actiu, mereixeria un comentari a part per la seva situació i activitat perquè es dedica a l'art reciclat i, irònicament, és just al darrere del futur Museu del Disseny, a la plaça de les Glòries.

Les activitats i les orientacions dels espais són múltiples: hi trobem espais propers a l'ateneisme (La Rimaia, primer al carrer de Casanova i després a la ronda de Sant Pau, on es fan tallers de Teatre de l'Oprimit); plataformes de multiculturalitat (el Barrilònia, a la Rambla del Raval), i centres d'accionisme polític propers a les tesis situacionistes i procultura lliure: Miles de Viviendas a la Barceloneta, o l'edifici a Magdalenes 2, que promouien iniciatives de manifestacions reivindicatives i performàtiques com ara Reclaim the streets, Mayday, V de vivienda, YoMango, Dinero Gratis, etc.

A part dels molts exemples d'espais escènics dins immobles «alliberats», caldria tenir en compte també les manifestacions puntuals que han anat te-

nint lloc en espais alliberats de forma més efímera i intensiva. Per exemple, els casos de les «maratons d'espectacles reivindicatives» per una cultura lliure, per un espai alliberat, del 2006 a la Sala Bahía, una antiga discoteca a Sants, o també al teatre Arnau del Paral·lel, que es trobava —i continua així, tot i que ja és de propietat municipal (concedim-los una mica de temps, a l'Ajuntament)— en desús des de finals dels anys noranta. També a l'acampada dels «indignats», a la plaça de Catalunya, hi va funcionar un grup de teatre, i la gent d'Artkatraz va fer-hi alguna actuació, pocs dies abans que els policies antiavalots hi duguessin a terme una *performance* de gran difusió mediàtica.

En la darrera dècada, a Barcelona han estat *conquerits* per al teatre diversos espais. La Nau Ivanow en una antiga fàbrica de pintures a la Sagrera, va començar a funcionar cap al 1997, i en els darrers anys s'ha consolidat com a «fàbrica de creació», amb una remarcable activitat escènica. Hi té la seu la FEI, Factoria Escènica Internacional, un centre de creació que dirigeix Carme Portaceli. A l'altra banda de la ciutat, a la muntanya de Montjuïc, el grup Teatro de los Sentidos es va instal·lar, a mitjan de la dècada, a l'antic edifici del Polvorí. I al barri del Raval, en un espai del conjunt arquitectònic de l'Hospital de la Santa Creu, del segle xv, LaPerla29 ha consolidat un espai teatral on exhibeixen les seves produccions: el 2004 van iniciar l'activitat escènica a l'edifici amb *El misantrop*, representat al primer pis, en una ala de lectura de la Biblioteca de Catalunya, i el 2005 es va representar *Antígona* en un espai de l'ala de llevant, a la planta baixa, allà on originalment s'ubicaven alguns dels serveis de l'Hospital. No deixa de ser curiós que l'Hospital, entre el 1579 i el 1835, havia estat la institució que ostentà el privilegi d'assenyalar als comedians el lloc per a les seves funcions. Com ha explicat el director de la companyia, Oriol Broggi, l'espai havia format part de l'Escola d'Arts i Oficis, i des de la Biblioteca s'hi van invertir alguns diners per netejar-lo, enderrocar-ne els envans i dotar-lo d'instal·lacions de llum. LaPerla29 va disposar-hi a més a més uns mínims elements escènics, com ara la sorra que cobreix el paviment i els camerinos. Actualment, la companyia teatral està tractant amb la Conselleria de Cultura i amb la Biblioteca de Catalunya, per mirar d'establir-s'hi a més llarg termini.

D'aquest espai gòtic, reutilitzat com a espai escènic contemporani, s'ha provat de treure'n tot el partit perquè, segons Broggi, el lloc ofereix unes característiques ben originals, que l'allunyen clarament dels espais teatrals o les sales d'actes actuals: es tracta d'un espai configurat per la patina del temps, per la seva profunditat i pels materials nobles i treballats de les parets i voltes. Tot això, sumat a la seva cèntrica situació urbana, al magnífic pati arbrat que

fa de vestíbul a l'aire lliure (l'antic hort de plantes medicinals) i a una oferta de muntatges d'alta qualitat artística que duen un segell propi i distintiu: *Hamlet*, *La presa*, *Luces de Bohemia*, entre d'altres, ha fet que l'antic hospital s'omplís d'èxits teatrals.

### El mapa teatral de la Catalunya contemporània

Sobretot si ens centrem a Barcelona, aquest mapa es podria entendre constituït per capes, i els criteris per diferenciar-les serien múltiples i variats. En ell, com si es tractessin d'estrats geològics formats per materials diversos, hi destacarien diverses formacions que, segons l'anàlisi que en féssim, podrien fusionar-se. Una d'elles la constituïrien els grans teatres de titularitat pública: el Liceu, el Nacional i el conjunt d'espais de la Ciutat del Teatre a Montjuïc (caldría esmentar també aquí el grup dels teatres municipals disseminats pel territori). Aquest tram no és gens uniforme i caldría estudiar-lo en detall, cercant-hi els forats que queden per omplir i les disfuncionalitats que encara queden per resoldre, tant pel que fa a l'equipament escènic, com a la programació. Una altra formació seria la de les sales d'espectacle, diguem-ne, comercial i la d'entitats d'arreu del territori de Catalunya, modestes, però d'un immens potencial tal com s'ha demostrat abastament en la història recent del teatre català;<sup>5</sup> o els espais «altres» que hem anat esmentant en aquest article. Tot aquest conjunt format per diferents estrats constituïria un mapa geològic que mostra viva la presència, a hores d'ara, de la memòria històrica del lloc que ocupava el teatre a les diverses localitats, i en el cas de Barcelona, es descobreix encara particularment a les Rambles i al Paral·lel.

Un mapa com aquest també es podria contemplar com si fos un cel estelat on hi veuríem algunes llums fent pampallugues, llums que ens volen cridar l'atenció com, entre d'altres, la del Teatre Arnau, ara ja de propietat de l'Ajuntament de Barcelona. Un estel que segons com reviscoli pot refermar al Paral·lel un procés de revitalització que necessita, tanmateix, d'arquitectures i activitats que interpretin al segle XXI l'important rol social que el lloc tingué des de la fi del segle XIX al 1939. I, especialment, la del Teatre Principal de Barcelona. I si del cel parlàvem!, clama a Déu que el primer teatre del país, aquell que durant segles monopolitzà l'activitat teatral, es mantingui tancat; i a ningú se li escapa que una sala en desús és un espai en risc. En un cel així,

5. Vegeu: Antoni Ramon: «Salvemos las violetas», *ADE Teatro*, núm. 123, desembre 2008, pp. 90-96.

ja s'hi han esvanit uns quants estels: els teatres desapareguts, i alguns no pas per causes naturals, el darrer Teatre-circ de Catalunya, l'Apol·lo de Vilanova i la Geltrú, per exemple, que es va incendiar el mes de desembre de l'any 2004.<sup>6</sup>

6. L'incendi del Teatre-circ Apol·lo fou l'origen de la creació de l'Observatori de Teatres en Risc. Vegeu: Antoni Ramon: «L'Observatori de Teatres en Risc i el Teatre-circ Apol·lo de Vilanova i la Geltrú», (*Pausa.*) *Quadern de teatre contemporani*, núm. 28, desembre 2007, pp. 120-131.

# Escoles i pedagogies teatrals a la Catalunya d'inici del s. XXI

Xavier Padullés

Institut del Teatre

Catalunya sempre, (o gairebé) sempre, ha sentit passió pel teatre, això no solament es veu i es percep en les seves tradicions (els Pastorets, la Passió, etc.), sinó també pel nombre d'escoles privades de teatre o per l'actual efervescència de sales escèniques a la cartellera de Barcelona. Hi trobem des de macroprojectes encara no del tot enllestits, com el del Paral·lel, fins a d'altres artísticament més reivindicables si bé injustament silenciats per la crítica com ara les sales de petit format (les *off*), que tant recorden certes operacions del teatre de sala i alcova dels barcelonins anys cinquanta. Aquest darrer tipus de representació va ser un precedent de l'esclat posterior que tindria el teatre independent, inserit en un període en què el país glatia per alliberar-se del dogal dictatorial, moment en què el teatre batallava per la seva llibertat artística i, de retop, ho feia per la de tota la collectivitat.

Encara que els dogals actuals sortosament són diferents, noves opressions i resistències són presents en un s. XXI on allò que s'imposa és el lliure mercat mal entès que ofega el món de la creació artística. Com sempre, a nivell de política cultural, maldem perquè l'escena catalana tingui un esdevenidor més potent (per exemple un sistema de vasos comunicants, quasi inexistent a hores d'ara, entre els diversos circuits teatrals, des dels oficials i alternatius fins els *off*, etc.). Esperar de les nostres jerarquies que facin menys política i que donin més llibertat als agents culturals, potser és esperar massa, però és del tot urgent trasmudar la mítica cultural del país, actualment excessivament monopolitzada pel futbol —una marca que ven però que mostra que queden ben lluny els temps en què Catalunya es definia pels seus artistes universals. Hem de tornar a recuperar aquella manera de fer si no volem caure en un pensament únic neoliberal i, sobretot, perquè un país que no escolta els seus creadors és un país autista i, a la llarga, mort.

Malgrat tot, quant a creació, Catalunya bull. Una nova florida teatral podria ser possible, ja que mai l'escena catalana havia tingut una formació educativa tan diversa i rigorosa com la d'avui dia. És ben sabut que durant aquestes darreres dècades el llistó interpretatiu del país ha anat pujant gràcies a l'Institut del Teatre, però també a l'esforç de les aules municipals, les diverses

entitats teatrals universitàries<sup>1</sup> i les escoles privades de teatre. Tot plegat fa que el mapa educatiu català (i especialment barceloní per una qüestió de centralisme més que de centralitat) sigui d'una gran riquesa i varietat. La formació és a l'abast de la ciutadania: des de la més reglada (Institut del Teatre), fins a la més amateur, tot passant per la de centres especialitzats que ofereixen ensenyaments escènics específics. La importància de tot aquest patrimoni pedagògic —visibilitzat des de fa pocs anys per l'administració autonòmica— rau, no solament en el fet que un futur actor tingui ara diverses guies curriculars per triar, sinó també per la possibilitat d'educar espectadors nous i més exigents, estimulant així la comunicació humana en aquests temps de contactes excessivament virtuals.

### Breu recordatori

Abans d'entrar en l'oferta formativa del s. XXI, farem un breu recorregut històric per l'ensenyament acadèmic del país. Aproximadament, el podríem dividir en tres períodes: els orígens; els anys de teatre independent, i els anys actuals, ja viscuts amb democràcia.

Catalunya, entrà en la modernitat teatral amb Adrià Gual, no solament pel que fa a la direcció escènica, sinó sobretot (i potser això és el seu heretatge més gran) per la creació de la primera acadèmia teatral moderna catalana (i espanyola), l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, que amb els anys va esdevenir l'Escola Superior d'Art Dramàtic, adscrita a la Universitat Autònoma de Barcelona i amb tres especialitats de titulació universitària: interpretació, escenografia i direcció escènica/dramatúrgia. El fet de poder disposar d'un centre d'aquestes característiques és un triomf indubtable de cara a la normalització educativa i la millora en la qualitat escènica del país.

L'arrencada del teatre independent va ser un fruit de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona que, malgrat no tenir voluntat de fer escola interpretativa, sí que va marcar algunes tendències estètiques ja que s'hi van fer diferents cursos i seminaris. El primer gran intent de tenir un centre amb vocació ofi-

1. Les universitats catalanes, i després de molts anys de lluita, disposen d'aules de teatre on s'imparteixen tallers, seminaris i conferències. A més a més, produeixen espectacles teatrals, amb circuits propis com la Mostra de teatre universitari dels Països Catalans. Al llarg de les dècades, han estat diversos els professionals que han sorgit de les aules universitàries tot i que, com és natural, molt sovint no disposin d'escoles de teatre perquè aquesta no és la seva principal comesa.

cial i amb voluntat nacional, en un moment en què l'Institut del Teatre quedava del tot obsolet i depenia d'estaments oficials afins al règim dictatorial, va ser l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). La importància d'aquesta escola —amb voluntat de continuïtat històrica— rau en el fet que per primera vegada a Catalunya, en un programa de dos cursos, es van impartir les grans tendències (estètiques i metodològiques) dels grans mestres europeus del moment: Constantin Stanislavski i Bertolt Brecht, i van incidir especialment en el treball sobre la improvisació i la dicció (tan important, aquesta darrera, per a la dignificació de la llengua catalana). Per tant, la pedagogia teatral contemporània catalana arrencà de l'EADAG. Malgrat les mancances que indubtablement tenia no li hem de treure mèrits perquè va influir de manera considerable en altres models d'escoles que van començar a sorgir en aquell moment, si bé l'única que n'ha perviscut és El Timbal (fundada el 1969).

L'eclosió per redescobrir la modernitat, segrestada per una grisa i fosca dictadura, va arribar finalment de la mà d'Hermann Bonnín a l'Institut del Teatre. Bonnín va saber copsar les realitats escèniques del teatre independent i internacional que es van introduir aleshores en els ensenyaments teatrals. L'actual codirector de l'Espai Escènic Joan Brossa va saber envoltar-se de grans creadors i pedagogs teatrals i va descentralitzar els estudis incorporant en el circuit els centres territorials de Terrassa i Vic.

### **Geografia actual de les acadèmies teatrals catalanes**

Tret de l'escola El Timbal, com ja hem dit, les escoles teatrals existents van sorgir durant la democràcia i els seus fundadors, o bé eren antics alumnes de l'Institut del Teatre o bé s'havien format a l'estranger. La majoria d'aquestes acadèmies teatrals, doncs, van fundar-se durant els anys vuitanta i noranta, moment en què hi havia demanda real.

En aquest resum citarem únicament els centres més destacats, tant des del punt de vista docent, com pel que fa a hores lectives —la mitjana se situa al voltant de 1100 hores de docència repartides, com a mínim, en dos cursos.<sup>2</sup>

Deixant de banda l'ESAD, podem analitzar les escoles de teatre de dues maneres: segons la seva gestió, o a partir del sistema metodològic que utilitzen.

2. No analitzarem aquells centres que són més estudis que no escoles atès que hi ha professors que imparteixen formació a alumnes de forma completament (o quasi) personalitzada.



Segons la gestió, hi trobaríem centres públics (com les aules de teatre municipals), o privats. Aquests darrers s'ubiquen sobretot a Barcelona.

És més interessant, tanmateix, analitzar les diverses escoles segons el perfil pedagògic. És aquí on observem la riquesa docent del país. S'hi ofereixen propostes molt variades que podríem definir sobre dos grans paràmetres: aquelles que van del text al gest, i les que parteixen del gest per arribar al text.

## Del gest al text

Dins aquest grup, a Catalunya en destaquen dos centres: Estudis Berty Tovías: Escuela Internacional de Teatro; i Moveo: Centre de formació i creació en teatre de gest i mim corporal dramàtic d'Etienne Decroux.

Berty Tovías és internacionalment reconegut com a estudiós del moviment i de la pedagogia de Jacques Lecoq, qui el 1997 el va animar a fundar l'escola barcelonina. D'aquesta escola, n'han sortit també actors de text, alguns internacionalment reconeguts, ja que el mètode Lecoq és molt dúctil i permet adaptar-lo amb facilitat.

Moveo es va crear el 2004 i l'equip docent era gairebé tot estranger. Sociològicament és un producte de l'atracció cosmopolita que d'ençà els Jocs Olímpics exerceix Barcelona. Sota la direcció de Stéphane Levy, l'acadèmia omple un buit que mancava a la nostra oferta del s. XXI: la del mim corporal del mestre Decroux. L'escola té una companyia pròpia: Moveo Teatro, que realitza diversos espectacles, gires internacionals i que ha obtingut premis diversos.

Tant Berty Tovías com Stéphane Levy —tots dos professors a l'Institut del Teatre— són uns pedagogs amb una trajectòria sòlida que contribueixen sens dubte a la millora de la formació artística catalana.

Moveo planteja dos cursos de diplomatura de 750 hores cada un, a més d'un tercer curs d'especialització. Les assignatures troncales són: tècnica (a partir del mètode Decroux), repertori (mim clàssic i modern), improvisació i composició, a més de veu en relació amb l'actor físic. En el cas del centre de Berty Tovías, hi ha tres cursos (de 600 hores cada un), organitzats a partir d'un programa similar al de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq de París. En el primer curs («primer viatge») s'imparteix la màscara neutra, larvària i expressiva; en el segon curs («segon viatge») els motors teatrals es posen al servei de la creació artística (del clown al melodrama), i el tercer curs se centra en l'exploració creativa i la professionalització dels alumnes. D'a-

quests dos centres, en destaca l'alt grau d'internacionalització, amb alumnes de procedències molt diverses. Són escoles que doten de prestigi pedagògic a Barcelona, a més de l'Institut del Teatre que té professors especialitzats en la pràctica de Jerzy Grotowski o la biomecànica de Vsevolod E. Meierhold, per dir només uns exemples.

Però seríem injustos si no citéssim l'acadèmia privada de teatre degana a Catalunya i a tot l'Estat espanyol: El Timbal. Aquest centre va ser fundat el 1969 per Anton Font, un dels introductors més importants de la tècnica del mim a Catalunya, a més de ser membre fundador dels Joglars i creador del Festival Internacional del Mim. Ja des de l'inici de l'escola va donar a conèixer noves i innovadores formes expressives. El Timbal i l'Institut del Teatre van ser al llarg dels anys setanta i vuitanta els dos nuclis més destacats pel que fa a l'ensenyament de teatre corporal, amb mestres compartits com Andrej Leparsky. Actualment, Anton Font s'ha jubilat i l'escola s'ha reconvertit en cooperativa —sota la direcció de Mireia Font— i s'hi incideix més en el text que en el gest a partir del mètode CODA, creat per Ricard Boluda i Fausto Carrillo. S'hi imparteixen dos cursos que sumen més de 1400 hores lectives. És una de les escoles que més ha fet actualment per a la potenciació del teatre infantil i juvenil; s'hi fan cursets per a infants a partir dels cinc anys.

### **Del text al gest: el teatre psicològic**

El panorama nacional presenta tres tipologies: la naturalista/psicològica; la de formació eclèctica, i la musical. De la psicològica, en destaquen dues: La Casona, formació i investigació teatral de Barcelona, i l'Escola Nancy Tuñón i Joan Oliver, formació de l'actor.

La Casona, es va crear el 1980 i la dirigeix des de l'inici el pedagog i creador teatral argentí Fernando Griffell. Els criteris pedagògics se centren en el mètode de les accions físiques de Constantin Stanislavski. La Casona és pionera en la pràctica d'aquest mètode a Catalunya i fins i tot a l'Estat espanyol. Hi ha pocs centres a la Península on es pugui estudiar amb rigor aquest mètode que aquí es desplega en 2.300 hores lectives dividides en 16 assignatures, i on s'ofereix la possibilitat de fer un postgrau d'aprofundiment. Disposen de companyia resident pròpia, la Via Moria.

L'Escola de Teatre Nancy Tuñón i Jordi Oliver la va fundar l'actriu argentina Nancy Tuñón el 1976. El seu mètode d'estudi es basa en les aportacions del sistema Stanislavski i també del mètode Strasberg i dels seus continua-

dors. Ja són vuit els exalumnes de l'escola que han rebut premis Goya, sense comptar-hi els premis Max de teatre.

El teatre psicològic va entrar a Catalunya gràcies a argentins exiliats — com Fernando Griffell o Nancy Tuñón— però no podem oblidar Boris Rothenstein, que hi havia arribat de Sant Petersburg. La possibilitat de gaudir d'escoles així al país és un privilegi i haurien de tenir més incidència sobre el nostre panorama teatral ateses les destacables aportacions metodològiques que han efectuat al llarg de les dècades i, cal dir-ho, no sempre del tot ben aprofitades pels nostres directors i productors de teatre.

### **Del text al gest: l'eclecticisme i l'acció comarcal<sup>3</sup>**

Dels centres de formació eclèctica, la institució més veterana a Barcelona és el Col·legi de Teatre que va obrir les portes l'any 1983. Jordi Mesalles va ser un dels seus fundadors i Gisela Krenn n'és l'actual directora. El centre es defineix per un programa docent pròxim als postulats eclèctics de l'Institut del Teatre ja que molts dels fundadors van sorgir d'aquella casa.

De les escoles recents, la que més fama ha tingut, gràcies a un pla de màrqueting molt ben elaborat, és Eòlia: Escola Superior d'Art Dramàtic, fundada l'any 2000 a Barcelona i associada a les companyies Tricycle i Dagoll Dagom. S'hi poden cursar diverses especialitats com ara text, musical, doblatge o cant, i ofereixen també l'especialitat de dramaturgia i de direcció escènica (única en el camp privat). Una de les seves aspiracions és la de convertir-se en facultat d'arts escèniques.

Dins d'aquest eclecticisme formatiu hauríem d'ubicar-hi les aules de teatre municipals, que suposen una resposta de qualitat a favor de la descentralització de l'escena catalana. Les més veteranes són la de Mataró i la de Lleida, amb més de 25 anys d'història. Hi han passat milers d'alumnes: infants i joves amb ganes de professionalitzar-se o, si més no, d'acumular experiències diferents participant a l'escena. Un bon exemple n'és l'Aula Municipal de Teatre de Lleida, per on cada curs passen més de 700 alumnes de diversos nivells. També a Girona el centre de formació El Galliner presenta un programa de quatre anys dividits en dos cicles: el primer arriba fins al tercer curs i el quart correspon al cicle de professionalització. La importància d'aquests espais —n'hi ha encara altres, com l'Escola de Teatre del Centre de Lectura de Reus— radica en el fet que han estat els grans dinamitzadors escènics de les

3. Prenem el concepte sociopolític del llibre de Xavier Fàbregas (1976).

seves ciutats (i províncies) respectives, la qual cosa ajuda a retroalimentar l'escena barcelonina, que massa sovint i injustament se n'oblida.

### Del text al gest: escoles de musical

Si per aquest article haguéssim fet una anàlisi més historicista ens adonaríem com moltes de les acadèmies citades es van poder consolidar perquè van donar resposta, almenys en un primer moment, a una demanda existent. Les escoles de teatre musical van sorgir arran del *boom* dels espectacles musicals que es va produir als anys noranta. *Mar i Cel* (temporada 1988/89) va ser-ne el punt d'inflexió, i de passada Àngels Gonyalons va esdevenir un fenomen mediàtic i una icona en aquest gènere. Fruit de tot plegat, Ricard Reguant i Àngels Gonyalons van fundar el 1994 Memory: Escola de Teatre i Musical. Posteriorment van aparèixer altres centres com ara l'escola Coco Comin o Youkali, que té un programa integrat inspirat en escoles de teatre musical del Regne Unit, Canadà i Estats Units. Cal esmentar també Aules, escola creada per una de les figures més notables de l'escena musical, Daniel Anglès, *alma mater* de la companyia El musical més petit. D'altra banda, l'Institut del Teatre també va incorporar ràpidament l'especialitat d'interpretació musical.

### ACET - Associació Catalana d'Escoles de Teatre

Les escoles són diverses i els models variats, però totes elles comparteixen un tret en comú: la interpretació és el pal de paller del seu programa docent. Els plans d'estudis professionals de la quasi totalitat de col·legis que hem esmentat es basen en dos anys de formació i alguns n'ofereixen un tercer d'especialització; oscil·len entre les 1200 i les 2300 hores lectives. En general imparteixen formació als matins, i a les tardes s'hi fan tallers per a totes les edats.

No hem de ser reduccionistes, algunes de les acadèmies citades, especialment aquelles que adopten metodologies específiques, són una opció vàlida i diferent atès que l'Institut del Teatre no pot abraçar-ho tot.

És important assenyalar la tasca efectuada per l'ACET (Associació Catalana d'Escoles de Teatre).<sup>4</sup> Aquesta entitat aglutina algunes de les escoles

4. A l'ACET-Associació Catalana d'Escoles de Teatre, en data de juliol de 2011, hi formen part les escoles següents: El Timbal; Col·legi del Teatre; La Casona; Estu-

—privades i municipals— més importants del país i, per les seves característiques, és única a nivell europeu, almenys nosaltres no en tenim notícia de cap de similar. Un dels seus objectius és vetllar per la qualitat docent atès el grau d'intrusisme que hi ha en aquest ofici; a més, es vol intentar aconseguir el reconeixement d'un cicle formatiu per part del Departament d'Educació de la Generalitat, aspecte que ha topat amb certes resistències des de diversos fronts: de la mateixa manera que hi ha l'Escola Massana i no deixa d'haver-hi la Facultat de Belles Arts, s'hauria d'entendre que, com més possibilitats de regularització professional hi hagi —com passa amb la dansa—, millors resultats obtindrem com a espectadors, docents i creadors sempre que es vetlli per la qualitat formativa del subjecte més important, això és, l'alumne.

### Altres opcions educatives

Al llarg de l'article s'ha pogut observar el predomini, quant a formació, de l'especialitat interpretativa. Però a Barcelona trobem d'altres ofertes: algunes incideixen sobre la dramaturgia i d'altres cerquen en el teatre una finalitat més social que artística, com és el cas del Forn de teatre pa'tothom, una escola pionera en la implantació a Catalunya de la metodologia del teatre de l'oprimit d'Augusto Boal. La seva ubicació al Raval no és casual perquè intenta fer reflexionar i actuar a la societat des d'aquells territoris on hi ha les persones més susceptibles de patir injustícies socials fruit de la seva precarietat laboral. Al Forn, s'hi ofereixen cursos i seminaris i es fan funcions a centre cívics i presons. Aquest tipus de teatre d'intervenció social, en auge a Barcelona, té actualment uns horitzons molt amplis: la societat necessita d'un teatre compromès que ajudi a millorar les relacions interpersonals ja siguin multiculturalment i/o interculturals. El seminari que va impartir Augusto Boal a l'Institut del Teatre, l'any 1997, va suposar a casa nostra el despertar d'aquesta metodologia nascuda al Brasil i que ha impactat amb molta força a la Barcelona mestissa del s. XXI. L'ESAD hauria de continuar perseverant, malgrat la crisi, com a tornaveu de diverses tendències escèniques mundials, per tal d'ajudar a impulsar noves sinergies a la nostra escena.

En una altra tessitura trobem la formació en dramaturgia a càrrec de la Sala Beckett on es fan seminaris i sota la direcció, en un primer moment, de José Sanchis Sinisterra, però actualment coordinada per Toni Casares. L'O-

---

dis Berty Tovías; Youkali; Moveo; Memory; Nancy Tuñón i Jordi Oliver; Aula de Teatre de Lleida; El Galliner i Escola de Teatre del Centre de Lectura de Reus.

brador Internacional de Dramatúrgia, més que consolidat a hores d'ara, cerca amb els seus cursos, tallers, muntatges o la prestigiosa revista *Pausa*, donar a conèixer noves realitats i possibilitats escèniques. Ens lamentem que sigui l'únic obrador —d'aquesta ambició— existent a Catalunya, on falten d'altres plataformes de tendències divergents per diversificar la dramatúrgia catalana i pluralitzar-la una mica més.

### Rols de l'Institut del Teatre i Dansa

Així com Barcelona és cap i casal de Catalunya, l'Institut del Teatre és cap i casal de l'educació escènica i un referent, des que es va fundar, a nivell estatal. Un dels seus elements fonamentals rau en la gran quantitat d'escoles que integra, algunes amb titulació universitària: l'Escola Superior d'Art Dramàtic i el Conservatori Superior de Dansa, l'Escola d'Ensenyament Secundari i Artístic/Conservatori Professional de Dansa (EESA/CPD) que ofereix els estudis integrats de grau mitjà de dansa i de secundària o l'Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle (ESTAE), amb estudis de FP Superior (al Centre de Terrassa) de llum, so i maquinària escènica.

Una data històrica: l'Escola Superior d'Art Dramàtic té reconeguda la validesa acadèmica oficial dels seus estudis per conveni signat amb el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya el 25 de juliol del 1995. L'Escola atorga títols superiors equivalents a llicenciatura universitària, amb les especialitats de direcció i dramatúrgia (opció de direcció o dramatúrgia); d'escenografia i d'interpretació (opció text, gest, titelles i objectes o teatre musical). En aquests moments, a causa del Pla de Bolonya, algunes d'aquestes opcions s'estan reordenant però en tot cas l'Institut del Teatre ha dotat de més cartes de noblesa al món pedagògic català pel fet de poder atorgar llicenciatures en arts escèniques.

Valor afegit: a l'Institut del Teatre s'ofereixen un seguit de disciplines que en un altre lloc serien impossibles atès el seu alt cost. Es tracta d'especialitats minoritàries (en relació amb els estudis d'interpretació) com direcció o escenografia, incorpora també l'Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle (ESTAE), i diversos postgraus, màsters o programes de doctorat. A més de les diferents assignatures, seminaris, tercers cicles i grups de recerca de teoria i història del teatre —aspecte indispensable si volem establir un marc de reflexió i de memòria històrica per a l'escena—, el reforcen els diversos serveis del MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) amb publicacions pròpies i l'important arxiu i biblioteca d'arts escèniques.

**Centralitat:** per les seves aules, al llarg de gairebé cent anys, ha vist passar algunes de les figures més insignes de la nostra escena (i de l'estranger) en part gràcies al seu eclecticisme. A l'Institut del Teatre, totes (o moltes) tendències hi han tingut cabuda, aquesta ha estat la seva riquesa però també, segons els seus crítics, el seu taló d'Aquilles ja que no s'hi ha pogut aconseguir cap discurs metodològic més ferm, a diferència dels millors conservatoris teatrals europeus. Probablement és un tema de difícil solució perquè aquesta institució ha estat i és un reflex de la diversitat estètica de l'escena catalana, una escena que no ha aconseguit mai travar una tradició escènica, tot i la seva categoria artística. Resumint, centralitat des de l'eclecticisme.

**Descentralització:** un dels grans debats de fa anys, i més ara amb les retallades econòmiques, però els Centres Territorials de Terrassa i Vic fan una tasca important quant a teatre i educació. Des d'aquí, hem de subratllar com el Centre de Terrassa, en aquests darrers anys, s'ha convertit en un referent internacional per al teatre gestual, de titelles i d'objectes. Seria una llàstima que per raons econòmiques o bé de tacticisme polític perdéssim uns rèdits artístics del tot consolidats i necessaris per impulsar un teatre català postavantguardista/performàtic que ens va dotar fa unes quantes dècades de molta projecció universal.

**Futur.** En l'actualitat l'Institut del Teatre ha d'afrontar diversos reptes: el Pla de Bolonya i les seves incerteses; la reforma del pla d'estudis que això implica i la reubicació de les seves subseus. Centralitat teatral, descentralització creativa, menys burocràcia i més participació dels estudiants són alguns dels assumptes que s'estan dirimint entre alumnes, administratius, professors, gèrents i la classe política. Esperem que tot plegat redundi en benefici del teatre i de les arts en general.

## Conclusió

Com se sol dir popularment: el teatre català sempre agonitza, però tot i així, mai s'acaba de morir ni mai morirà perquè les crisis constants el fan viu i ben viu. Només cal observar la vitalitat, quantitat i qualitat de les diverses escoles de què disposem, inclosa l'oficial.

La valoració final que podríem fer de la situació que ens ocupa és la següent:

- I. Mai no havíem tingut tantes acadèmies de ressò internacional com a l'actualitat.

2. Barcelona és punt de referència estatal a nivell d'escoles privades i oficials.
3. Aquests centres prestigien Barcelona i Catalunya i generen un turisme educatiu.
4. Disposem de qualitat i, sobretot, de varietat docent.
5. El cap de pont entre aquests diversos centres són els seus professors, a més dels estudiants que poden passar per dues o tres acadèmies diferents al llarg dels anys (sense comptar l'Institut del Teatre).
6. Hi ha vida teatral —d'estudis— més enllà de Barcelona; les aules municipals són generadores de nous teatres per a la resta de Catalunya.

Punts problemàtics:

1. Gremialisme gairebé arreu i falta de major obertura interacadèmica.
2. Manca de taules de diàleg.
3. Precarietat laboral endèmica.
4. Actitud poruga —més enllà de mostres i festivals— per part de productors i programadors de sales de teatre per fer-se ressò de les noves propostes que sorgeixen dels espais esmentats en aquest article, tot i la necessitat de la renovació escènica catalana.

En definitiva, fa dècades el franquisme ens va imposar una pedagogia retrògrada. Gràcies al teatre independent vam aixecar el cap amb orgull i en aquests moments, quelcom impensable fa només quaranta anys, estem ben situats i consolidats internacionalment. Es va fer i s'ha fet un gran esforç (gràcies a la passió d'uns pioners, mestres i docents), però el futur és fàcilment mudable i per això ens hem de replantejar constantment la nostra raó de ser:

- Quin futur desitgem per al teatre català i les seves escoles?
- Quins elements hem de millorar de la docència teatral i dels seus centres?
- En el panorama educatiu català, quin paper de gresol ha de tenir l'Institut del Teatre i com l'ha de consolidar?



## Bibliografia

COCA, Jordi (1978): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de Teatre Nacional Català (1955-1963)*. Barcelona: Institut del Teatre/Edicions 62.

FÀBREGAS, Xavier (1976): *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*. Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.

GUAL, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre*. Editorial AEDOS.

PADULLÉS, Xavier (2006): *Estudi escoles de teatre de Barcelona. Sobre la necessitat de reconeixement i regularització de l'ensenyament privat*. Barcelona: Entitat Autònoma de Difusió Cultural de la Generalitat de Catalunya/ACET/El Timbal.

[www.escolesteatre.org](http://www.escolesteatre.org)

[www.institutdelteatre.org](http://www.institutdelteatre.org)



# Perifèries, periples, perills. La nova dansa catalana i les poètiques de l'errar

Roberto Fratini

Institut del Teatre

Un dels esdeveniments culturalment més assenyalats de la Catalunya dels anys noranta va ser l'oficialitat i la territorialitat d'aquella avantguarda *de la dansa* el creixement de la qual —quant a consens, visibilitat i ressò internacional—, s'havia originat de manera indeleble durant el decenni anterior. A l'excepcional florida d'aquesta proposta poètica que es va estendre al llarg dels anys vuitanta, va seguir-li l'afortunada situació d'un reconeixement tardà, de totes les institucions, d'un front ampli d'activitat i de recerca que, si fins aleshores s'havia mantingut en posicions anònimes i, per dir-ho d'alguna manera, al marge de la cultura del ballet oficial, ara acomplia el proverbial anacronisme de les anomenades «polítiques culturals» i es beneficiava d'una consolidació *après coup*, la celeritat de la qual era directament proporcional al benefici polític que n'obtenien els seus promotors en el si de les administracions. Un cop nascuda la dansa contemporània catalana com a institució cultural, va aparèixer també el rendible miratge d'una aliança incondicional entre administració i creació contemporània que per un cert temps va constituir l'excel·lència de les polítiques culturals catalanes si ho comparàvem amb allò que podia succeir (o, el que era més freqüent, no succeir) en altres parts del sud d'Europa i del mateix Estat espanyol. En aquest sentit, la vocació europeïsta de les institucions catalanes les va fer sensibles a l'atenció creixent que en altres mercats culturals mereixien les creacions artístiques de Margarit, Gelabert, Malpelo, Danat i Lanónima. I promoure-les al mateix país va ser, per dir-ho d'alguna manera, una obsessió fixa de la Barcelona postolímpica. Però tanmateix, estic convençut que tanta concòrdia, més enllà del modest *welfare* que va comportar, per inèrcia i pel que fa a tota l'activitat de dansa en aquestes latituds, ja contenia embrionàriament molts dels elements dels lapsus culturals i d'unes determinades tendències que s'esdevindrien en el decenni posterior (i m'estic referint a aquests deu o dotze darrers anys de creacions), que van propiciar una revulsió sistemàtica dels valors poètics i de les estratègies operatives afermades durant els anys noranta. L'estat actual de la dansa catalana està marcat per la propensió cap a la *des-territorialitat* de la poètica, per la progressiva desaparició dels formats, i per

un cert tipus de negació institucional, per un augment de desconfiança en el sistema (per no dir de clara deserció); tots aquests són fenòmens que configuren la «dissidència» de la dansa actual no tant com a revolució conscient, sinó com a arrelament simptomàtic de patologies, antinòmies i anamorfo-sis que la creació catalana ja covava des del temps en què gaudia d'una salut excel·lent.

### Poètiques òrfenes

Per descomptat, m'allunyo dels laments una mica nostàlgics dels qui al crit de «*mala tempora currunt*» pensen el present només en termes de decadència i dissolució. M'estimo més interpretar el malestar de la creació recent no tant com a xacres de senectut (les darreres atzagaiades d'una contemporaneïtat que agonitza), sinó com a «malalties del creixement»: és possible que la innegable contracció i confusió de les poètiques actuals (el fet que, per exemple, la presència de la creació catalana als escenaris internacionals ha perdut aquella funció de «tracció» que encara posseïa en els anys noranta) sigui la part viva d'una crisi que sacseja la praxi de la dansa mundial a tots els nivells; que l'estat de crisi de la dansa catalana, fins i tot la seva extinció, enfront d'una certa vitalitat que s'aprecia recentment en altres racons de la Península, siguin el primer símptoma d'un acord real amb allò que està succeint fora del propi territori, en el «teatre conflictiu» de la dansa europea i americana; que la pretesa pobresa, i fins i tot la parcial invisibilitat de la creació catalana recent sigui el símptoma de l'agermanament poètic amb corrents i vibracions que es mouen en la recerca amb una transversalitat inaudita i que invaliden gairebé arreu la vella idea d'una «manera nacional» d'entendre la dansa contemporània. En aquest sentit, la consciència de l'aïllament i, paradoxalment, el factor que amb més força defineix el rol i el lloc específic dels nous creadors catalans en l'actual «arxipèlag» de les avantguardes, s'ententeix amb moltes ressonàncies distants, discontinuïtats programàtiques i filiacions heterodoxes.

Insisteixo en l'heterodòxia de les filiacions, perquè, de fet, les «famílies» de la dansa global cada vegada es desvinculen més dels models verticals i genealògics. Si per a l'avantguarda històrica el problema de la relació amb escoles, pares i mestres es va configurar normalment en termes d'herència poètica, o fins i tot de parricidi simbòlic, les avantguardes actuals, sobretot a Catalunya, semblen més aviat planificades en termes, una mica malenconiosos i desorientats, d'orfandat: *Rimasto Orfano* és el títol d'un treball d'Emio

Greco de l'any 2002, és, en aquest sentit, l'epígraf més eloqüent del nou mil·lenni. Tant per als orfes de la tradició narrativa occidental, com per tots aquells que s'han llançat a la creació en els darrers deu anys, el repudi vital dels referents assignats no ha estat absent d'una certa sensació de pèrdua (pèrdua de garanties institucionals, pèrdua d'atribucions locals, pèrdua de la fe en els grans sistemes tècnics i poètics), i de la consegüent necessitat de construir noves filiacions insospitades, de plasmar la recerca com un vagareig, un errar efectiu: l'avantguarda està desorientada, esgotada —o condemnada— a viure d'expedients (tant econòmics com poètics), reticent a fer arrels (en un lloc o en un protocol operatiu) gaire sòlides, i en general, força pobres. Al mateix temps, a Catalunya més que no pas en cap altre lloc, hi contrasta a cada moment el mite d'una felicitat (la de les subvencions congruents i del reconeixement institucional) irremeiablement perduda; i, *en passant*, alimenta posicions molt ambivalents en comparació amb la generació d'aquells que, abans que ells, van fabricar una poètica amb la qual ja no es reconeixen, i van obtenir privilegis que a aquesta avantguarda sembla que se li negui. El fet mateix que una part considerable dels nous coreògrafs hagi desertat de les formes de la «dansa dansada» que a Catalunya eren resultat, als anys noranta, d'un feliç sincretisme dels models tècnics americans i europeus (de Merce Cunningham a Trisha Brown i a Anne Teresa de Keersmaeker) cedint encara no poques vegades a la suggestió de la *Non Danse* de matriu francesa, no indica un repudi objectiu de la dansa, sinó una certa perplexitat i reticència a l'hora de penetrar en l'obvietat luxosa, la prodigiositat del signe ballat en una època fosca, de subsistència, resistència i ponderació: la No Dansa, a Catalunya, s'assembla a una versió dinàmica de la cautela. I és justament perquè es tracta de cautela, i de la consciència d'estar movent-se en un terreny poèticament accidentat, amb pobresa de mitjans i incertesa de resultats, en un estat de perill general del llenguatge, que la fenomenologia de la nova dansa, allunyada del formalisme tècnic dels anys noranta, també s'allunya de la poètica del Tanztheater català que s'havia consolidat, també als anys noranta, amb el treball de Danat Dansa, Malpelo, Senza Tempo, Iliacan, Zotal, Búbulus i altres grups: encara que no hi ha dubte del parentiu llunyà que hi ha entre la *Non Danse* i el Tanztheater, en les creacions actuals a penes hi apareix cap emoció franca, el component neuròtic, la teatralitat generosa ni la focalització temàtica que van caracteritzar aquest sector de la creació sota els auspicis dels models alemanys. Assistim a una deflació general de l'apropament psicològic: fins i tot Alta Realitat de Jordi Cortés, la companyia que, entre les que es van fundar després de l'any 2000 i que eren especialment afins a una certa modalitat de teatredansa, rebutja de fet una versió extrema

de teatre físic que beu, genèticament, més de fonts anglosaxones que no centreuropees.

La tendència general de la nova dansa és més radicalment conceptual, o radicalment orgànica, que emotiva; hi domina certament un escepticisme generalitzat que és el correlatiu exacte, la versió «òrfena», d'aquell acte holístic de fe en la dansa, en els símbols i en la veritat de les emocions que havia fomentat, vint anys abans, l'eclosió extraordinària de la dansa catalana: amb una comprensible desconfiança en els protocols escènics, en els formats espectaculars i en qualsevol tipus d'emotivitat directa, per molt espontània o fictícia que fos, els creadors recents semblen en canvi expressar la idea que si els «conceptes» són l'única riquesa de l'indigent, l'única emoció que hi queda és l'actitud de dubte, entre mesurat, irònic i malenconiós, en contra del concepte i de la seva «insuficiència» programàtica (ja que és evident, atesa la situació, que l'*eurisme* conceptual no garanteix ni la supervivència de l'artista, ni la distribució de l'obra que, d'altra banda, cada vegada s'assembla menys a un *opus* en sentit estricte). Seria un error, per tant, interpretar el minimalisme de les propostes formals, o el seu clar pauperisme, com a simple reflex, per dir-ho com Sloterdijk, d'aquella «raó cínica» que ha envaït d'igual manera el conjunt de la societat i de la creació, sense esmentar la modalitat del cinisme històric, que era una síntesi entre despreniment i pobresa programàtica combinada amb la recerca d'una mena d'honestedat residual, més que no pas una actitud d'indiferència moral combinada amb la deshonestedat que se'n deriva. Si en aquest sentit hi ha cap diferència important entre els esforços de l'avantguarda sorgits a Catalunya durant els darrers anys i el tipus d'avantguarda que des dels anys noranta s'ha anat establint a França, als Països Baixos i a Alemanya, es troba justament en el fet que, mentre la Non Danse europea s'ha vist travessada de forts corrents de cinisme i de derrotisme (que, d'altra banda, han assegurat en general gratificacions importants a les institucions dels esmentats països), la Non Dansa catalana (entesa en sentit força ampli de desconstrucció general de tot allò que s'entén com a dansa en aquestes latituds), ve més aviat marcada per un estat de dubte heurístic que gairebé sempre acaba per dissoldre el programa conceptual en diverses formes de replegament paradoxal cap a la intimitat, la relació, l'autobiografia, la familiaritat; marcada, per dir-ho d'alguna manera, per una mena de debilitat congènita del programa que la col·loca davant de tot com si això fos un valor poètic per ell mateix: si «Yo y mi madre» (2004) de Sònia Gómez va ser, per molts aspectes, el manifest d'una certa manera d'entendre la creació conceptual a aquesta banda dels Pirineus, era perquè la desimboltura amb la qual desconstruïa les expectatives del públic en matèria de dansa i espectacle,

la reconduïa, per dir-ho d'alguna manera, vers el prestigi sotmès de la història íntima en el que pogués tenir de més elemental. Per això, el fet d'afegir al llenguatge un element estrany, que és el factor cínic per excel·lència de les operacions conceptuals, i de fer aquestes operacions als antípodes de les tendències *larmoyants* que solen signar el caràcter autobiogràfic de moltes formes del Tanztheater, confegia a la presència de la mare de Gómez el poder singular de desarmar el cinisme amb el mateix mitjà amb què semblava armar-lo. De reconduir el motiu de la desconstrucció al registre d'una història personal que no es deixava absorbir per cap programa general. Justament atesa aquesta singularitat, aquesta revocació autobiogràfica de la puresa conceptual, s'entén que el procediment de Gómez «fes escola», tant en el si de la nova dansa (estic pensant en els treballs de Pere Faura, de Patricia Caballero, del col·lectiu Las Santas), com en altres sectors de l'experimentació europea compromesos en els darrers anys amb un absolut «*narrativist turnpoint*» (un canvi narratiu) de les poètiques conceptuals; cada vegada més orientades, per entendre'ns, a reformular l'aturada del moviment (l'«exhauriment» de la dansa analitzat per Lepecki) en modalitat performativa «impura» i monologant on la dansa tendeix a assentar-se per buscar en el relat autobiogràfic la raó visceral, el refugi efectiu, i *afectiu*, del seu bategar (penso en els treballs d'Olga Mesa, Germana Civera, Ezster Salomón, Rita Quaglia i altres).

### La dansa catalana entre mapa de la crisi i crisi del mapa

Però tornem a la qüestió de la territorialitat. És lícit preguntar-se per quines raons sembla tan imperiosa, actualment, la necessitat de respondre amb tanta virulència a les conquestes de la fi del mil·lenni. Aquestes conquestes en qüestió van ser dictades per la voluntat de configurar una «identitat» de l'avantguarda, per cartografiar-ne la presència, per definir la seva àrea d'influència, per isolar-ne l'especificitat. L'objectiu era, en un cert sentit, «retractar» la dansa catalana d'aquell moment (en tots els aspectes: posar-li una fesomia, representar-la, cristallitzar-la i, en certa mesura, donar-li una forma, «retenir-la»). El resultat d'aquesta cartografia del tresor, que tota una comunitat activa de creadors d'avantguarda podia constituir quant a prestigi cultural, va resultar el petit sistema que coneixem de centres, de residència fixa i subvencions periòdiques, la tònica inamovible del qual repetia aquella que havia mantingut les polítiques triomfals prodansa de la França mitterandiana d'uns anys enrere, i que havia constituït, encara que amb alguna diferència de base, el model del procediment català: subsistència a canvi de pro-

ductivitat anual. D'aquesta manera, l'imperatiu de reconèixer/ premiar/ estabilitzar la massa crítica de la dansa experimental comportava la paradoxa d'exigir que fos «constructiva» i permanent com aquelles paràboles poètiques el manament franc de les quals havia estat sempre «desconstruir» els models de la dansa oficial i activar el panorama de la creació. Orgulls de l'administració, les ciutadelles de la nova dansa, com a seus físiques i nínxols econòmics en què es concedia i s'exigia a l'avantguarda del moment de desenvolupar amb comoditat la seva idea de modernitat, no van tardar a derivar en un sistema encobertament feudal de prebendes i garanties. A la llarga, em fa l'efecte, aquest fenomen d'assimilació per la via institucional va revelar marcats elements de toxicitat envers el mateix organisme que havia de vitalitzar. El procés descrit es va produir, en aquestes latituds, amb relativa celeritat i no, com s'hagués pogut creure, a causa de l'extensió força reduïda de l'àrea d'intervenció (aquí s'invalidava aquella lògica de la descentralització a tota costa que a França havia donat lloc a una titànica xarxa de finançaments, llocs i mitjans), sinó per l'interès específic, en el cas català, per configurar el sistema de la nova dansa segons uns principis dràstics, i d'alguna manera simbòlics, de localitat i titularitat. Així, mentre les polítiques de Jacques Lang, aplicades al davant de la contemporània Nouvelle Danse, van preservar-la, almenys nominalment, de qualsevol perill de feudalisme aparent en instituir els centres nacionals com a entitats públiques, desvinculats de privilegis, sempre pendents de revisió segons aquest o aquell coreògraf titular (model que va tardar vint anys a desenvolupar les seves desviacions de clientelisme), les institucions catalanes en canvi van obeir l'instint imperiós de donar noms, cognoms, títols i adreces a un «campió» de la galàxia avantguardista dels anys vuitanta que va esdevenir, *ipso facto*, el gran «divo» de la creació local. Aquest gest administratiu no va fer més que encetar una discriminació entre artistes consolidats i emergents, discriminació que en pocs anys va resultar una esquerda insalvable entre companyies «estables» i companyies «rescatables» segons un model que exemptava com a títol preventiu les institucions culturals de l'obligació de revisar periòdicament la seva idea de contemporaneïtat. Les esgarrifoses desproporcions encara vigents en matèria de finançament públic envers les companyies («americanes» en allò que té de malèvol l'abolició d'una «classe mitjana» de la creació) agreujades posteriorment, com sembla, per la crisi econòmica, indica encara com era de forta aleshores, i com encara és palesa, la reticència a acceptar que, si existís un «territori» de la dansa catalana, no caldria objectivar-lo en un sistema fix de privilegis i en una intricada cartografia de límits, demarcacions i protectorats. El mitjà més infal·lible per apropiari-se de l'avantguarda va ser, institu-

cionalment parlant, configurar-ne una petita part com un eixam de petites propietats, i reservar per al proletari poètic un cert nombre d'allotjaments, per dir-ho d'alguna manera, de protecció oficial. Els mapes sempre mantenen un relació exquisida amb el poder. En el cas de la dansa contemporània, considerada l'asfíxia del mercat que mou i que la mou, aquest poder és certament un poder de vida o mort que el sistema de finançament oficial, quan dissuadeix les companyies per buscar un altre reconeixement i una altra subsistència que no sigui el reconeixement ni la subsistència provinents dels ens públics, no fa res més que confirmar-ho. La lògica del poder es tradueix, vassallament, en una arborescència distributiva de poders: acceptablement generosos per a uns pocs afortunats; ínfims i fins al límit de la subsistència per a uns altres, i això en part independentment, cal admetre-ho, dels mèrits artístics reals.

Un cop establert quins eren els «excellents» i quins els «emergents», la longevitat artística dels uns i dels altres depenia en gran mesura de la seva disponibilitat per ocupar un lloc assignat en la cartografia oficial, per molt representatiu o marginal que fos, i d'acceptar que aquell lloc fos al menys erràtic possible. Aquells que, per les raons que fos, es varen resistir al model, van desaparèixer amb una celeritat inquietant (Danat Dansa és, en aquest sentit, un cas de manual). D'altres, que han defensat un estil de treball poèticament estrany a les lògiques de companyia, o que han sostingut un ritme de creació massa distès per poder entrar en els còmputos de l'administració, no els ha estat mai reconeguda, en termes de finançament, la seva excel·lència artística (és el cas per exemple de Damián Muñoz i Virginia García, o de creadors solitaris com ara Jordi Puigdefàbregas). Alguns dels coreògrafs més vitals de la segona meitat dels anys noranta (època que va marcar l'última onada de «sedentarisme» d'un cert pes) van adoptar com a reflex aquest manament de la localització i van crear una seu col·lectiva a La Caldera (1995), on la vocació de porositat operativa (hereva d'un model vital que en els anys vuitanta se situava a la Fàbrica) es barrejava sempre, per part de les companyies «coinquilines», amb justificacions d'una permanència en el sentit més clàssic. Cal creure que amb el temps aquest model «territorial» es va anar enrigidint: no només augmentà de manera preocupant la indigència de les companyies petites, sinó també la de les grans companyies dels anys noranta, en l'intent, crec, d'oferir una catarsi al descontent creixent de la creació de base, les subvencions castiguen actualment aquelles companyies que en el seu moment no van voler (o van perdre) el benefici d'una clara ubicació geogràfica i institucional, o que en certa mesura van ser reticents a l'hora d'assumir un marc poètic clarament nacional: és el cas flagrant de Lanónima Imperial.



I és el cas de Mudances, la cautela creativa de la qual, en els darrers anys, ja justifica les seves primeres penalitzacions. Viceversa, continuen gaudint de plena visibilitat i de tots els mitjans per subsistir, justament, les companyies força associades a un centre o teatre i, si pot ser, publicitàriament enteses com a companyies-símbol de la dansa contemporània catalana. En cap moment s'hi ha imposat cap anàlisi comparativa de la pluralitat de les fonts de finançament a part dels fons públics que reben certes companyies. I en cap moment hi ha prevalgut la idea que la tasca de les polítiques culturals pogués ser justament protegir els artistes amb menys accés als patrocinadors privats i controlar la concessió d'ajuts públics destinats a aquells que ja gaudeixen de molts mitjans econòmics i de programacions suculentos. Que les companyies més «riques» siguin, a més, les més finançades no és una tautologia o no ho hauria de ser. I durant anys l'alternativa d'aquest model s'ha limitat a la iniciativa *il·luminada* d'unes poques companyies força privilegiades de poder-se'n permetre el luxe: és admirable, en aquest sentit, l'esforç fet per Maria Muñoz i Pep Ramis o de Lipi Hernández i Alexis Eupierre per transformar, respectivament, Celrà i La Caldera en cruïlles veritables de propostes poètiques i d'experiències formatives. Pel que fa a «mobilització i revisió dels fluxos poètics», l'esforç institucional ha estat infinitament més limitat. Recentment ha crescut de manera força exponencial la perplexitat de la base per convèncer les institucions de l'oportunitat d'oferir, almenys nominalment, un instrument de «meritocratzació» (si s'accepta el neologisme) dels mitjans de subsistència. Però pel que fa al model anglosaxó de l'Art Council, l'actual Consell Nacional de Cultura i de les Arts (l'espectral CoNCA) sembla tenir, atesa la realitat i evolució de les subvencions actuals, una funció refinadament mítica: constitueixen, per dir-ho com Blumenberg, un «embelliment de les causes».

Però per ser justos, també cal dir que el model instituït en els anys noranta, durant un temps va mantenir una coherència seductora: una part de la crítica estrangera (penso en J. M. Adolphe o en G. Mayen) es va complaure en els atributs de l'avantguarda catalana amb la prerrogativa d'una «geopoètica» que revelava, com a traç específic, el fet que aquesta avantguarda conjuminés els codis de la contemporaneïtat amb les nocions de terra i d'identitat; la idea, no exempta d'una bona dosi de paternalisme, que hi pogués haver una espècie de «formalisme mediterrani»: alimentada per models nord-americans, belgues i, en menor mesura, alemanys, pretenia que aquesta avantguarda fos també *genuïnament* catalana quant a temes i moviments. Però ja no tant per ratificar-ne la genuïnitat, a l'estranger hi havia molta gent que la reconeixia com a model. Durant un temps, moltes de les creacions que es van

fer (i, en alguns casos, amb èxits poètics excepcionals) van accentuar amb entusiasme aquesta vocació d'identitat, la celebració, en els llocs més increïblement abstractes, del territori i de les seves poètiques. Fins i tot aquest any *La muntanya al teu voltant* de Cesc Gelabert ha demostrat, amb l'assentiment del Grec, que un cert tipus de «variacions contemporànies sobre temes nacionals», especialment si vénen assaonades amb una quota acceptable de dansa dansada segons els estils consagrats durant l'època daurada de la dansa catalana, encara agermana tothom, i fa augmentar la representativitat institucional de qui la confecciona. És també significatiu que, en el seu moment, *Larandland* (2004) de Margarit busqués, amb tota una altra densitat problemàtica, modular el tema de la territorialitat en termes certament abstractes, que alimentaven una reflexió sobre el sentit cinètic de la metròpoli moderna que, en el mateix context temporal, desembocaria cap a la teoria (Augé, Delgado) i de nou, cap a la praxi de la dansa amb els treballs de Constanza Marcras i Frédéric Flamand; i és emblemàtic que la visió de Mudances caigués en una espècie de buit receptiu. Des d'aleshores va semblar que Margarit s'allunyava cada vegada més del context poètic de la territorialitat col·lectiva per apropar-se ara a una espècie de mesurada topografia de la domesticitat (*Solo per plaer*, 2006), esdevenia la seu protegida de tota intimitat i de qualsevol abstracció residual. El seu cas encara ara em sembla representatiu d'una «dislocació», d'un cert nomadisme i privatització dels territoris poètics destinada a marcar com a destí comú la praxi dels nous creadors. «Desterritorialitat» és una de les paraules clau del pensament de Deleuze, fetitxe filosòfic d'una bona part de la Non Danse. Aquest mateix principi, però, no ha comportat, en el context de la praxi catalana, l'abolició de la localitat, però sí una singular «autopropulsió», «automoció» o «com-moció» de l'estatisme implícit en la mateixa noció de «territori»: tota la poètica de Margarit, en els darrers anys, ha estat marcada per aquesta dialèctica entre una idea, per dir-ho d'alguna manera, euclidiana de «camp», i un fort imperatiu de dispersió, d'esfilar, literalment, els espais de la dansa en «línies de fuga» (una altra expressió deleuziana) cada vegada més complexes, més flexibles, enginyoses, espiraliformes (de l'*Origami* al *flexelf*); és com si de l'espai geomètric de la dansa s'escapessin, per poblar l'exterior o per complicar-los i multiplicar-los cap a l'interior, innumbrables fils i traçats que en Margarit acaben gairebé invariablement per funcionar com a autèntics «fils discursius»: digressions emotives, o narratives, o teòriques que d'alguna manera relativitzen la claredat i l'abstracció de l'espai, per retallar la conjectura infinita d'altres espais, llocs i «nius» d'intimitat. Fins i tot la poètica de Malpelo ha cedit en els darrers anys a la temptació d'«obrir» els territoris d'una manera cada vegada més

perillosa, els límits de l'espectacle, i fer-ho repensant el tema del viatge, de l'errar i de la recerca segons categories místiques (*Atlas*, 2005), o repensant la idea de la tragèdia a partir de categories cada vegada més instintives i intuïtives; per això a *Testimoni de llops* (2006) i a *He visto caballos* (2008), la idea d'un espectacle «obert», que es pot difractar en mil històries diferents, en mil conjectures temàtiques possibles, i amb totes les sutures a la vista, recollia justament la noció d'un espai sempre menys *traçable*, travessat, talment un territori de cacera, per la irreductible, selvàtica pluralitat de totes les «pistes» possibles.

La sensació, doncs, és que aquesta crisi de la territorialitat, que la nova praxi persegueix com a mera modalitat creativa, o com a condició política, ja era present en una part de les poètiques madures de les mateixes companyies que, al seu temps, ja havien articulat l'*epos* de l'aparença, de la identitat, de l'«arrelament» simbòlic. Diria, gairebé parafrasejant un cèlebre títol de Cunningham, *Root of an unfocus* (arrel d'un desenfocament) que la tendència general de l'últim decenni ha estat un desenfocament creixent del prestigi de les fonts, una fluctuació creixent, de manera intermitent, sobre el motiu de la filiació.

### Exilis, retorns, llunyanies

També per això, conciliar la fidelitat a una vocació obertament autòctona amb la necessitat instintiva d'una certa mobilitat, la dansa catalana dels darrers anys ha modulat ambdues, pertinença i *erraticisme*, segons el tòpic del «retorn»: protagonistes de la dansa catalana recent són, en proporció notable, artistes, l'aventura formativa dels quals, el seu propi *Bildungsroman* com a coreògrafs, s'ha constituït, en la majoria de casos, en el si d'altres poètiques i d'altres escoles: Salva Sanchís, Roberto Oliván, Sònia Gómez, Pere Faure, Rosa López, Iker Gómez són només alguns dels noms que, formats a P.A.R.T.S o en l'extraordinari viver de poètiques dels Països Baixos, han tornat per constituir aquí nous models *crítics* de permanència. I encara que aquest model d'«immigració autòctona» no sigui cap novetat a Catalunya, també és veritat que mentre els protagonistes de l'onada precedent de «retornats», la mateixa que als anys vuitanta va fer deflagrar el fenomen de l'avantguarda, havien aportat de l'estranger principalment un conjunt de tècniques i d'habilitats corporals, els nous coreògrafs semblen posseir un gran bagatge de poètiques totes elles marcades d'una certa «excentricitat» en relació amb els modes i formats de dansa contemporània establerts en els anys noranta:

ja sigui el formalisme analític de Sanchis; l'apropament a les arts circenses d'Oliván; l'aproximació de Rosa López a les formes de la instal·lació coreogràfica i del minimalisme, o encara, la despreocupada versió de conceptualisme de Pere Faura. Tots aquests llenguatges es refereixen a una idea de dansa en què l'antiga supremacia de l'escriptura coreogràfica «sòlida» queda substituïda per una poètica que se centra més aviat en la gestió i premeditació del «context» de l'acció dansada (això és, de les seves condicions de percepció i recepció, del seu entorn espacial, de les seves interfícies tecnològiques o de les regles i condicions que permeten que el moviment es «faci sol», segons la lògica d'aquells «dispositius coreogràfics» que durant aquest temps han caracteritzat les avantguardes francòfones i portugueses); en resum, per dir-ho d'una altra manera, l'antic prestigi de la inspiració o del mètode ha cedit pas a l'esperit de sistema. La dansa, per dir-ho així, cada vegada és menys un territori habitable i cada vegada és més un «lloc» (sinó un tòpic) transitable, un entre molts altres «llocs», temes i formes que es poden tocar en l'àmbit d'un mateix programa poètic. D'aquesta manera, fins i tot en el treball de Marcos Morau, un dels més interessants entre els nous coreògrafs, i segurament el més fidel als protocols tradicionals de l'escriptura coreogràfica, la poètica és concebuda com a trànsit renovat a cada nova creació, per l'«entorn» o el «clima» de la forma dansada que també són projeccions fantasmagòriques de llocs «llunyans» (Maryland, Finlàndia, Suècia, Rússia), gairebé sempre «freds», perquè justament és dins la fredor una mica inhospitalària d'aquestes contrades que el coreògraf valencià prefereix objectivar la seva idea d'abstracció sempre «infestada» (amb la complicitat del dramaturg Pablo Gisbert) d'espectres, traces, fragments de mons estrangers. Aquesta autopropulsió simbòlica i ocupació íntima de la geografia contrasta, en la praxi coreogràfica catalana, amb una autopropulsió anàloga i privatització de la història que, en els darrers quinze anys, s'ha declarat igualment com a tendència europea (de Boivin, passant per Bel a Le Roy): reescriure la història de la dansa a partir d'una singularitat irreductible, aliena a qualsevol tipus de triomfalisme. És com si, a casa nostra, l'única manera d'eludir o ignorar les expectatives d'una gran història, encara massa recent quant a models i procediments, fos justament arrogar-se el luxe il·legítim d'interpel·lar geografies absolutament «altres», i de mirar cap a poètiques remotes: en la darrera bella performance de Patricia Caballero, *Aquí gloria, y después paz* (2011), la història i la geografia creaven una espiral que, des de la dansa també espiraliforme de Loïe Fuller (no podríem imaginar-nos fonts més remotes parlant de modernitat) davallava en soliloqui cap al territori íntim de la història personal, sense passar en cap moment per l'*hic et nunc* de la dansa catalana, per la seva història

excel·lent, ni pels seus llocs escollits. El viatge, l'errar poètic dels nous creadors, ja no travessa els llocs que un espera: els volta, els circumda, els eludeix. És, segurament, l'única manera de ratificar-ne la territorialitat.

Però la crisi de la territorialitat que hem esmentat s'expressa a molts nivells: tendeix a renunciar a gramàtiques tancades, als formats espectaculars, a les estructures adjacents, a la geografia determinada de les sales, fins i tot, en certa mesura, al principi de la titularitat i del corporativisme professional. Increment de les experiències preliminars, dels mestissatges i hibridacions; increment de les obres obertes; potenciació de les aliances poètiques entre «orfes» de sistemes geogràficament allunyats. La plataforma Sweet and Tender, que va néixer ja fa alguns anys per facilitar connexions, intercanvis i ajut mutu entre joves artistes independents de tot Europa, s'inspira justament en aquesta idea d'agermanament basat en motius d'afinitat poètica i existencial sense tenir en compte cap tipus de pertinença territorial o institucional.

I encara més, durant aquests deu anys no han nascut, significativament, noves companyies en el sentit clàssic. Davant d'una pràctica cada cop més molecular i cada cop més incerta pel que fa a la visibilitat i distribució, la jove creació catalana, fent-se ressò d'una tendència transnacional, sembla decidida a acabar amb els límits del producte espectacular (és el cas de molts projectes oberts i realitzacions erràtiques que constitueixen un volum considerable de l'activitat de la dansa actual), amb totes les estructures de contenció que fins ara s'havien objectivat en el concepte de companyia. A més a més, la impressió és que la part més viva d'aquesta nova poètica descansa, per dir-ho d'alguna manera, damunt estratègies elusives, de «circumloquis» i capgiraments dels formats espectaculars i de les expectatives poètiques en les quals l'ús impropri dels canals mediàtics i dels mitjans informatius serveix per justificar un engany del sistema a través del propi sistema. Em fa l'efecte que en aquesta tàctica de capgirament (que consisteix en «no entrar en detalls», caient en una atapeïda xarxa de canals mediàtics), de *disavowal* (decebre les expectatives inherents al producte espectacular), de temporalització (dissoldre la lògica de l'espectacle en una «feina de paciència», que pot durar dies, setmanes i mesos, deixant-ne constància gràcies als mitjans tecnològics), hi ha alguna cosa radicalment femenina; em sembla que, en general, tota la dansa catalana recent està marcada per un cert recorregut dels llenguatges sobre aquesta «sinuositat» del procediment de la *femina ex machina* (títol d'un espectacle de Simona Levi de l'any 2000), que, entre altres coses, toca els fonaments de la centralitat del problema de la identitat femenina i de la seva desconstrucció en el treball de dansa i performatiu del darrer decenni, a tots els

nivells: Las Santas, Simona Quartucci, Sònia Gómez, Angeliki Lampriani-dou, Les Filles Föllén, Olga López.

En aquest sentit, també l'estil de la mediació cultural que hi ha al darrere, i les lògiques de les programacions, s'han transformat sensiblement: els HUB de les creacions recents (estic pensant en revisions de nous creadors com les de La Caldera, d'Escena Poblenou o del Festival Mapa, i en entitats de produccions i promocions com ara La Porta o Àrea Tangent) que tendeixen a ser més aviat intèrprets de la vocació expressament de trànsit de les darreres poètiques, atentes contínuament a protegir les obertures i, consegüentment, la fragilitat del treball de dansa actual, afavorint-ne, en contraposició als canals de visibilitat de les altres programacions, una mentalitat rigorosament *d'esdeveniment* que privilegia la feina activa dels nous creadors justament quan és plàsticament més viva, això vol dir, en plena transformació i quan cristal·litza en un producte «finit». Els festivals LP han marcat innegablement, en aquest sentit, una tendència. Val a dir que aquesta filosofia quant a programacions de la nova dansa no ha estat dictada exclusivament per la voluntat de subvertir les regles històriques de l'espectacle, o de sabotejar-ne el mercat: la veritat és que, aquí com en d'altres llocs, la resposta a l'asfíxia creixent a la qual s'abocava una part de la dansa, amb una «oferta» excepcionalment redundant en relació amb la demanda del mercat institucional (que, tractant-se de dansa contemporània, era també l'únic mercat que podia oferir una certa solvència), va ser crear un producte artístic força líquid perquè pogués infiltrar-se en els intersticis del sistema allà on fos possible esquerdar-lo, i d'aquesta manera habitar-hi tots els «buits», tots els *terrains vagues* del mapa oficial. És per això que, a Catalunya, gairebé amb més duresa que en altres llocs, es fa més evident l'ambivalència de les noves metodologies de creació: es fa difícil de dir que sigui realment, com molts ho pretenen, un acte de dissidència davant els mercats, o el reflex de la docilitat d'una avantguarda ofegada pel mercat que ha destinat a la creació progressiva els pocs excedents de la part sòlida, tradicional, cartografiable, del seu PIB. Conrear la marginalitat com a valor polític i poètic comporta sempre el risc de subestimar el potencial enorme d'inclusió que qualsevol sistema té per assimilar el marge justament amb la condició de perpetuar-ne la marginalitat: la iniciativa volenterosa de Radicals Lliure no deixa de ser, en aquest sentit, un bon exemple d'assimilació controlada i homeopàtica del potencial de novetat que les poètiques expressen. Aquesta *part maudite* concedida per oportunisme cultural a les quatre o cinc danses del panorama, en canalitzar-la en un circuit propi en què no hi ha risc que la liquiditat del producte artístic inundi els teatres estables, òbviament sempre és susceptible de ser revocada: la crisi, de fet, està

desencadenant en el si de la creació líquida i erràtica la pitjor sequera dels darrers anys. Afegir-hi la fragilitat dels llenguatges, o promoure-la, és sempre més difícil i arriscat. El dany incalculable provocat pel tancament de l'Espai (2005) de cara a la visibilitat de la creació catalana, encara no l'ha pogut reparar la programació de dansa de la xarxa dels petits teatres de la ciutat, ni tampoc es pot pretendre que sigui el Mercat de les Flors, pel fet que sigui l'únic teatre de l'Estat espanyol consagrat a les arts del moviment, l'encarregat de suplir la mancança de distribució d'una activitat poètica ciutadana excepcionalment estesa, per la senzilla raó que també és l'únic teatre de Barcelona, tret de les incursions ocasionals del Lliure, del TNC i del Liceu, capaç de programar amb certa regularitat grans i mitjanes produccions estrangeres. La paradoxa és, en aquest sentit, que es pretengui que el Mercat tingui un nivell de «municipalitat» de la programació més elevat que altres encomiables entitats catalanes que promouen la dansa experimental i la creació independent sobre bases coherentment transnacionals i interdisciplinàries.

### Nous protocols performatius

*Mala tempora currunt?* No ben bé. Pot ser que la creació cada vegada sigui més òrfena, dèbil i solitària. Però com que el mimetisme és la defensa natural dels organismes dèbils i solitaris, les estratègies mimètiques han estat el recurs natural de moltes de les praxis afectades d'anomia dels darrers anys: una mena de mimetisme és, de fet, la sovintejada liquació del producte espectacular en procés o projecte —penso en el treball recent de la mateixa Sonia Gómez, de Sofia Asencio, de Silvia Sant Funk, de Carmelo Salazar—; hi ha forts elements de mimetisme també en el fet que, com a tendència general, bona part, i certament no la menys interessant, de la creació barcelonina recent hagi estat feta dissimulant, per dir-ho d'alguna manera, la dansa pels «voltants» dels llenguatges «altres», més per mimetisme que per eclecticisme (vegeu en aquest sentit la importància de la dansa i el moviment en Roger Bernat, Alex Serrano o Tomàs Aragay); que s'hagi optat també per renunciar simbòlicament a la titularitat del coreògraf únic, que s'hagi decantat cap a les lògiques de la creació col·lectiva, de la sinèrgia i del reagrupament entorn a projectes poètics generals: Erre que Erre, Las Santas, Los Corderos. Fins i tot els noms de les companyies semblen validar una cosa semblant a una desconstrucció societària irònica del principi de nominalitat: Societat Doctor Alonso, Agrupación Señor Serrano, General Elèctrica. És significatiu el fet que el mateix llenguatge de frontera i el nomadisme de les creacions siguin al

centre d'algunes de les iniciatives més simptomàtiques dels darrers anys: estic pensant en l'èxit creixent de festivals basats en el caràcter itinerant de la performance o de l'espectador, i la variabilitat dels trajectes urbans i extraurbans assenyalats per la creació (com els Dies de dansa barcelonina, el Festival Mapa de Pontós, els mateixos cicles i festival LP), considero, més en general, una àmplia tendència a mobilitzar el públic «fora de metàfora» que, a Catalunya, constitueix un dels principals punts de contacte entre creació dansada i llenguatge teatral. Que cada vegada sigui més subtil, en aquest aspecte, no és només la distinció performativa entre professionalitat i no professionalitat, entre performance i realitat, entre productivitat i improductivitat: cau tendencialment, de fet, el diafragma del consum cultural que consistia en assegurar l'especificitat i diferència del producte artístic enquadrant-lo en una noció estable de recepció. Així, si en l'àmbit de la dansa les fórmules del teatre d'immersió semblen deflagrar en una performance com ara *La consagración de la primavera* del director de teatre Roger Bernat, on els espectadors mateixos són, com a conseqüència del protocol participatiu assignat, els qui «ballen» l'espectacle sencer, en l'àmbit crític l'estructura típica de la recensió s'ha vist suplantada, en aquests darrers anys, per l'extraordinària difusió de canals d'opinió com el blog Teatron, el sentit real del qual és certament una osmosi entre gest artístic i gest participatiu. En molts aspectes, la tempesta dinàmica, la pululació de judicis, parers, anècdotes i actes de presència telemàtica que diàriament s'ofereixen a Teatron constitueixen la forma més extrema de tot allò que es pugui imaginar, postmodernament, en termes de «dansa interdisciplinària». És sota el signe de la interdisciplinarietat que s'ha consumat la simptomàtica aventura de l'AAE (Associació Artistes Escènics) que entre el 2008 i el 2009 va reunir un grup bastant nombrós d'artistes relacionats amb els sectors més diversos de la creació performativa (molts d'ells procedents d'experiències radicals en matèria de dansa) amb una reivindicació comuna que era aconseguir una visibilitat diferent per a les pràctiques escèniques sincrètiques i preliminars. El fracàs de l'experiment, i el que la va portar al defalliment, s'ha de buscar en el fet que en cap moment la reflexió interna va arribar a entendre dins un mateix sistema el «problema» polític de la marginalitat econòmica, i la «qualitat» poètica de la marginalitat operativa. Justament la inanitat de l'AAE va fer sorgir, si no un altre, l'efecte de transformar el sentit d'allò que havia nascut com a estratègia política en una convulsió exquisidament poètica: una performance preliminar, provisòria, contradictòria. Igualment, l'actual debat intern sobre la dansa experimental, encara massa atròfic, tarda a reconèixer que el veritable node problemàtic de la situació present és un quiasme substancial: el fet que una praxi cada vega-



da més orientada a desmantellar els pressupòsits del sistema poètic precedent continuï imaginant-se, malenconiosament, el sistema institucional corresponent com la millor de les sortides possible; i tarda a reconèixer que el seu veritable principi vital rau en un altre quiasme: el fet que les poètiques de l'espectacle dansat vagin assumint amb força creixent les formes de l'acció política (premeditació, provocació, planificació a llarg termini, càlcul de riscos), mentre l'acció política pròpiament dita, la lluita per la supervivència i la continuïtat, sembla cada cop més condemnada, o cridada, a assumir les formes d'un gest poètic.



# El desè aniversari del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

*Agustí Ros*

Exdirector del Conservatori Superior de Dansa

## 1

Que la dansa és la Ventafocs de la cultura és un tòpic que no deixa de sonar cada vegada que se'n parla. I encara que sigui cert, també és una malaltia real i endèmica. La qüestió és saber-ne el remei. Segurament, la medicina més adequada és el recurs econòmic. No obstant això, per aplicar-la en la seva justa mesura, cal saber-ne el diagnòstic i això no és fàcil. Es demanen més subvencions, més presència en els mitjans de comunicació o, fins i tot, més programació.

El procés de la creació, jo diria que és un cicle que passa repetidament per quatre fases intrínsecament lligades entre si. Un cop la creació de la coreografia s'ha acabat, cal produir-la, per després difondre-la, a fi d'exhibir-la en les millors condicions. I naturalment el cicle torna a començar per, de mica en mica, encunyar el propi segell del coreògraf.

On fa més falta la medecina? En la creació, en la producció, en la difusió o en l'exhibició? Qualsevol que sigui l'acció que cal subvencionar hauria de revertir en favor d'aquest cicle, ja que l'exhibició ajuda a generar una nova creació per, al seu torn, tornar ser exhibida.

La majoria de les companyies de dansa estan subjectes a produir i exhibir els seus productes coreogràfics cíclicament. Segurament la qüestió és que no es talli aquest retorn constant a la producció o a l'exhibició. Però aquest cercle sovint es trenca perquè els suports necessaris no arriben en el moment adequat.

Certament la pedagogia de la dansa és la que es veu menys malparada. Ensenyar a ballar necessita menys suport productiu. El procés pot saltar-se dos dels passos del cicle alludit. No necessita grans desplegaments productius, ni tampoc exhibir-se amb assiduitat. Necessita només crear, disposar d'un espai adequat i saber ensenyar. L'equació econòmica és més rendible i els resultats són més immediats.

Tot i així, l'ensenyament de la dansa necessita els seus recursos i sovint pateix la precarietat general.

La migradesa de recursos de la dansa afecta també la manca d'aliment necessari per inspirar i refrescar les idees. Un aliment a partir de la reflexió, el pensament i la recerca. Probablement no tot el suport que necessita la dansa per deixar de ser la Ventafocs depengui d'una qüestió material, sinó d'un aliment espiritual que reverteixi en la seva visibilitat i en el seu reconeixement. Hi ha per tant una altra tasca necessària i potser més àrdua que lluitar per la subvenció, i és la de fer la recerca per trobar el peu que encaixi amb la sabata de la Ventafocs, és a dir, fer encaixar el pensament amb l'acció de la dansa.

## 2

El cert és que el destí de la dansa és el de desaparèixer en el foc de la seva pràctica. I per descomptat, el gran perill per als qui la practiquen és el de deixar-hi la pell. I ben aviat.

Efectivament, un art basat només en la seva pràctica, en la mesura que no en queda cap rastre, s'empobreix. I en canvi, en la mesura que es multipliquen els senyals de la seva activitat, augmenten les iniciatives, proliferen les propostes, s'estén com una taca d'oli i, evidentment, n'augmenta la visibilitat.

La dansa és una de les arts més efímeres. Sembla estrany, però ho és més que la música que després de sonar, tot i que és més ingràvida que la carn del ballarí, perviu en un humil paper en forma de partitura. La dansa s'escola de pressa sense deixar rastre, a la vegada que l'instrument del cos es desgasta en la seva pràctica i perd de pressa la memòria cinètica.

El moviment es dissol en la mirada del qui la mira i en la musculatura del qui la fa, i no deixa cap marca escrita, cap traç, ni cap rastre. Tal vegada queda un retall de memòria en l'article de la crítica o bé en el programa de la representació, i per descomptat, en la imatge estàtica de la fotografia o bé la dinàmica del vídeo o del cinema. En certa manera, la manca de testimonis que facin perdurar la memòria i la reflexió sobre la pràctica de la dansa, afecta directament el suport ja sigui econòmic o de qualsevol altra mena, com ara el dels mitjans de comunicació o el mateix fervor del públic.

Què en queda, de la dansa, a part d'un arxiu d'imatges? Els qui han practicat la dansa, són deglutits per l'inexorable pas del temps que s'empassa l'instrument del cos, com Saturn devora els seus fills. Cruel destí dels sacerdots de la dansa, els ballarins, que acaben aviat llimats per les mandíbules de Cronos.

La pràctica de la dansa s'ha transmès de generació en generació, d'una manera natural, per la via oral. Un sistema que ha fet traspasar les tècniques

del ballar de mestres a alumnes. Això no obstant, no sempre ha estat així. Hi ha hagut moments en què les danses i la manera de dansar, traspassaven fronteres gràcies a la lletra impresa. Encara ara es poden trobar tractats de mestres de ball del s. XVI que van confiar el seu mètode als llibres. Són baules d'una cadena històrica que, malauradament com la Bella Dorment, continuen en el seu son en els prestatges de les biblioteques.

Sovint, la facilitat d'aprendre a ballar de boca a orella, (és un dir, ja que caldria parlar de comunicació visual i cinestèsica) omet l'àrdua tasca d'enregistrar l'obra en una partitura o en un altre suport. La conseqüència és una amnèsia adormidora que plana per sobre de la pràctica de la dansa. Hi manca la memòria del passat i també la memòria més immediata. Hi falta la documentació gràfica, crítica, històrica, reflexiva, però també partitural que contingui l'estructura de l'obra perquè altres generacions les reinterpretin i les millorin (si és el cas). Si la música disposa d'un text com el llenguatge de les notes i l'art dramàtic disposa del text literari, per què la dansa no disposa de cap text propi?

### 3

Com pot sobreviure la dansa si a més a més de ser la imatge mateixa de la Ventafocs de tan pobra, encarna també la imatge de la Bella Dorment de tanta amnèsia en què viu? Si la manca de recursos és fatal per a la dansa, encara ho és més la manca de memòria.

La dansa necessita recursos per a la creació i la producció, com també per a la reflexió sobre la seva pràctica i manteniment de la seva memòria. Altrament, el model que propicia l'acció per l'acció s'endu els millors pel desguàs del temps. I en silenci. No n'hi haurà prou amb cap dels suports econòmics o subvencions, si no es preserva la memòria de la dansa.

Crear un espai on es conjumini l'acció, la creació, la reflexió i la memòria, és el que es va proposar el Conservatori Superior de Dansa des que va néixer, l'any 2001, en el si de l'Institut del Teatre. Si bé el seu objectiu principal no era el de curar la malaltia que pateix la dansa, com a mínim s'hi va postular per un marc on desenvolupar i intercanviar experiències, on coreògrafs, pedagogs i ballarins poguessin discórrer sobre projectes, línies de treball, creació, objectius i, evidentment, practicar la dansa.

En diverses reunions celebrades ja als anys noranta, dins les dependències del Ministeri d'Educació i Cultura, amb persones responsables del sector de la dansa, s'hi van assenyalar les línies mestres dels futurs estudis superiors.

S'atorgava un lloc a la formació de la dansa i s'assolia així una fita important, ja que s'obria una porta acadèmica a un sector que tradicionalment havia quedat sempre fora del sistema educatiu però que en canvi aportava grans beneficis a la societat, tant a l'educació artística, a la salut, com a les arts escèniques.

A partir d'aquí s'inicià la fundació del Conservatori Superior de Dansa que fou liderada pel qui en aquell moment era el director general de l'Institut del Teatre, el Dr. Pau Monterde, qui en va encarregar el disseny del pla d'estudis i la direcció del nou centre a la pedagoga i coreògrafa Barbara Kaspro-wicz, qui ja havia dirigit l'antiga Escola Superior de Dansa de l'Institut del Teatre. Aquesta escola s'escindia en dues: el Conservatori de Grau Mitjà de Dansa que va continuar fent docència amb el professorat de l'antiga escola, i el Conservatori Superior de Dansa de nova planta. Un dels punts forts dels nous estudis fou la divisió en dues etapes: la formació *professionalitzadora* del Grau Mitjà per a persones amb edats compreses entre els dotze i els divuit anys, i la formació posterior de caràcter universitari per a edats a partir dels divuit. D'aquesta manera s'acomplia allò que ja estava previst en l'antiga LOGSE.

Ràpidament la nova directora es va rodejar d'un primer equip de professors de l'antiga escola de dansa i de l'Escola Superior d'Art Dramàtic, a fi i efecte que cada un d'ells desplegués el contingut de les diferents assignatures, de l'àrea de coneixement de què eren experts. En aquest sentit, l'experiència acumulada de vuitanta-set anys d'existència de l'Escola d'Art Dramàtic fou proverbial per començar a fer els primers passos. Àrees relacionades amb la composició, la creació escènica, la didàctica, la dramaturgia, l'espai escènic, la interpretació, la música, la pedagogia, la salut, el repertori, la tècnica de dansa, etc., s'anaren concretant en forma de continguts. Aquest equip inicial va començar a redactar el primer pla d'estudis en les especialitats de Coreografia i Tècniques d'interpretació i de Pedagogia de la dansa que van donar lloc a la primera generació de persones titulades, algunes de les quals entrarien posteriorment a formar part de l'equip docent del centre.

#### 4

L'any 2011 representa, doncs, el desè aniversari de la creació del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Aquesta és una efemèride d'un procés que, si bé ha tingut moments difícils al llarg de la dècada, ha aconseguit de consolidar-se de mica en mica. La vida

d'aquests deu anys no ha estat, certament, fàcil. Algun dia caldrà fer una valoració de l'acceptació del projecte per part del sector de la dansa i del seu nivell de participació. D'alguna manera el naixement del Conservatori es considerarà un projecte fallit i, en conseqüència, fou tractat amb fredor i distanciament per part del mateix sector.

S'intentà que els professionals de la dansa s'acostessin a la nova realitat i la fessin seva. Però tal com es veié més tard, la realitat professional de la dansa era molt lluny dels objectius del pla d'estudis. La principal crítica provinent del sector era la poca pràctica de la tècnica de la dansa i de la interpretació. En part, la crítica no deixava de tenir raó. Es parlava de la dansa com de l'objecte d'estudi, però era com parlar del fum que es dissol en l'aire, perquè si no es practicava, deixava de tenir presència.

La tensió d'aquest debat es mogué per sota les formes acadèmiques i aviat el seu reflex va quedar palès en les curtes vides dels equips directius. En deu anys hi va haver fins a cinc equips directius, és a dir, una mitjana de dos anys per equip. Aquests equips foren dirigits primer per Barbara Kasprowitz, després per qui subscriu l'article, més endavant per Àngels Margarit, més tard per Ramon Oller, i en l'actualitat per Avelina Argüelles. No totes les causes de la curta vida de les direccions eren fruit del debat a l'entorn del pla d'estudis, però potser aquesta és la que resumeix millor les tensions del moment.

Arran de la posada en funcionament del nou Espai Europeu de l'Ensenyament Superior, durant la segona meitat de la dècada, el Conservatori rebé l'encàrrec de redissenyar els estudis de dansa. Calia que aquests fossin reconverts en un futur Grau en Dansa, dins del marc europeu; si no, es corria el perill de quedar fora de les immenses possibilitats d'intercanvi d'aquest nou espai.

Així, a partir del 2010, es va posar en funcionament un nou pla que intentava tancar el debat propiciat durant el període anterior. La línia marcada pel grup de treball que dissenyava els nous estudis era la d'incrementar les 3000 hores lectives que constaven en el pla del 2001, fins arribar a les 3600 hores previstes en el pla futur. Aquestes hores de més haurien d'estar dedicades en gran mesura a la pràctica de la dansa, d'aquesta manera, doncs, s'aconseguia de superar la insistent reivindicació anterior.

En l'actualitat, a punt d'encetar el segon curs del nou pla d'estudis, la tasca que es proposa el Conservatori, segons el meu punt de vista, és despertar la memòria de la Bella Dansa Dorment i redescobrir les riqueses immaterials que amaga, ja que per a les materials tardarem qui-sap-lo a disposar dels recursos necessaris (atesa la situació de crisi global).

Si bé la malaltia de la pobresa de la dansa no serà guarida i continuarà sent endèmica, com a mínim, la pràctica, la memòria, la recerca i la reflexió sobre aquesta art pot conduir els futurs estudiants a aprendre, tant a saber crear com a saber fer crear, a practicar com a saber fer practicar, i per descomptat, tant a saber ballar com a saber fer ballar. Que així sigui.



# Marcat pel Mercat

## Un repàs als projectes impulsats en els darrers anys pel Mercat de les Flors

*Francesc Casadesús*

Mercat de les Flors

Tot i que expressament m'ho han demanat, és impossible que faci una valoració neutra de la importància que ha tingut el Mercat de les Flors en els darrers anys pel que fa a la dansa. No pot ser neutra en absolut perquè porto el Mercat en el meu ADN. En aquest espai vaig aprendre a estimar la dansa cap a finals dels anys vuitanta i hi he viscut moments inoblidables com a espectador, se m'han obert finestres al món i hi he conegut gairebé tots els creadors del nostre entorn que m'han acabat interessant. Ara, com a director, és un privilegi poder tenir una veu en la conducció d'aquest espai, i m'adono que les parets manen, que la força del lloc transcendeix les circumstàncies del moment i que el rumb està traçat en una direcció que apunta cap a la creativitat, la sorpresa i la pluralitat de veus.

La Temporada 2010-2011 celebra els 25 anys de l'obertura del Mercat. Per això, vam decidir dedicar-la a la *participació* del públic, convidant espectacles de companyies catalanes, duent a terme projectes escènics per tot el Poble Sec i també incloent en la programació la presència de la Cia de Pina Bausch, la Fura dels Baus o Peter Brook, el responsable que aquest magatzem municipal es convertís en espai escènic. La Cia de Pina Bausch va representar al Mercat el primer espectacle de dansa que s'hi va fer, l'any 1985, poc dies després de la inauguració de *Mahabharata* de Peter Brook. La dansa, per tant, és present en la programació del Mercat des del seu naixement. Per això, enguany que hem inaugurat una nova sala d'assaig en un mercat, ara consagrat al moviment, hem cregut que el més adequat era donar-li el nom de la gran creadora germànica. A més, vam tenir la sort de comptar amb la presència del seu fill Solomon i de l'actual director artístic de la Cia, Dominique Mercy, a la inauguració; un fet que ens omple de satisfacció i que, a més a més, indica la força i les vinculacions internacionals que ha aconseguit el Mercat en aquests vint-i-cinc anys.

El projecte del Mercat va néixer en un moment que Barcelona completà un possible mapa d'equipaments culturals iniciat a partir de la transició democràtica. El Mercat va ser, de fet, el primer d'aquests equipaments: «Ja te-



nim teatre municipal!», va anunciar Pasqual Maragall abans d'iniciar-ne la primera reforma. Després vindrien el TNC, l'edifici del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura, el pas de l'Institut del Teatre cap a Montjuïc o la reforma del Liceu. Encara podríem esmentar altres equipaments culturals: l'Auditori, el CCCB, el MACBA, el MNAC, etc. Però aquesta primogenitura també fa que els polítics sovint l'oblidin, perquè de vegades estan més pendents d'inaugurar que de tenir els espais en condicions i de concebre un mapa coherent d'infraestructures. El Mercat ha de trobar encara els recursos econòmics per concloure la reforma necessària dels seus espais a fi de posar-lo al dia quant als avenços tecnològics i les noves normatives de seguretat, i també, perquè hi cal una reforma estètica a fi i efecte que els espais llueixin amb tota dignitat.

Fins a l'any 2005, l'equipament institucionalitzat que aleshores s'ocupava de la dansa era l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya. Aquest lloc, sense gairebé pressupost, acomplia la funció de presentar propostes de companyies i d'artistes catalans, i d'estimular el teixit creatiu de la ciutat. Jo mateix vaig poder presentar-hi un treball en la seva primera temporada gràcies a la generositat dels llavors directors Agustí Ros i Marta García. I és que la dansa en aquest país no seria on és, ni el Mercat de les Flors faria el que fa, sense el treball i la feina de molta gent contagiada un dia pel verí de la dansa. Al Mercat hem fet durant aquest darrers anys diversos exercicis de memòria, entre ells, un projecte amb el centre de creació La Caldera anomenat «Memòria 79, escoltant i recuperant testimonis de trenta anys de dansa contemporània a Catalunya». Aquests testimonis formen ara part del nostre arxiu audiovisual i tothom que ho desitgi els pot consultar. Però és cert que la renovació del projecte del Mercat va comportar la desaparició de l'Espai. La Generalitat va decidir sumar esforços amb l'Ajuntament de Barcelona i el Ministeri de Cultura per constituir el Consorci del Mercat de les Flors a fi d'impulsar la dansa. Però, què és millor: disposar d'un projecte de referència o de diversos projectes més petits? Probablement aquesta pregunta no té resposta. Depèn del moment, de com es faci, amb quina visió, depèn d'on es vol anar i dels recursos de què es disposi.

En aquest context, l'any 2005 el Mercat va iniciar el seu nou rumb establint quatre prioritats o línies estratègiques: treballar per ser un centre impulsor o espai motor; restar obert a totes les tendències relacionades amb el moviment; prioritzar-hi la relació amb el públic, i treballar en xarxa amb altres equipaments i entitats del sector cultural. A l'inici d'aquesta etapa hi havia dues coses clares, que el projecte no tindria suport si no aconseguia una bona connexió amb el públic i, al mateix temps, calia que servís per potenciar el

talent local i ajudar-lo a projectar-se internacionalment. Per això, el que encara ara és prioritari és aconseguir una bona visibilitat de la dansa i el respecte envers aquest art. Treballar per la visibilitat vol dir ser curós en oferir una programació de qualitat, nacional i internacional, i vol dir també establir el nombre màxim possible d'aliances amb altres equipaments culturals, amb el sector públic i el sector privat, amb les associacions i amb els col·lectius de ciutadans: inventar projectes, proposar, participar en coproduccions, etc.

Aquesta política de coproduccions podem dir que, fins avui dia, ha tingut èxits i ha permès oferir gairebé a la totalitat de coreògrafs residents a Catalunya i a un bon grapat de creadors espanyols o residents a l'estranger, de manera rotatòria, la possibilitat de presentar els seus treballs al Mercat. Com a condició es demana que hi hagi tres *partners* col·laboradors a l'hora d'acceptar un projecte, i això ha permès que hàgim treballat amb el màxim possible d'entitats de l'Estat espanyol, amb festivals, teatres o espais de residència. La mitjana de coproduccions anuals ha estat de deu per temporada, dues o tres de les quals han estat coproduccions internacionals o amb catalans residents a l'estranger. El mercat català, però, pot tot sol absorbir aquesta oferta? Probablement entrem ara en una nova època en què caldrà replantejar el nombre de coproduccions. Una època en què la fórmula de companyies que impulsen el treball de coreògrafs individuals està a punt d'acabar-se, en què cal plantejar altres formes de treballar de manera col·laborativa. Si bé s'ha intentat animar els teatres públics i privats a donar suport als nostres coreògrafs, és cert que encara no s'ha guanyat la batalla de la normalització en la programació habitual de dansa en la majoria d'espais escènics. A Barcelona, algunes iniciatives de col·laboració amb el sector privat, com Dansalona per exemple, han permès unir esforços publicitaris programant dansa a l'inici de la temporada amb força notorietat en els mitjans de comunicació. Altres iniciatives, com el cicle *bcstx*, realitzat en col·laboració amb el Teatre Tantaraneta, han tingut com a objectiu ajudar a obrir les portes de sales més petites a joves creadors. Però encara hi queda molt terreny per inventar-se coses: endegar col·laboracions amb altres teatres de Catalunya és encara una assignatura pendent. Amb el sector audiovisual i els mitjans de comunicació també s'han buscat col·laboracions, com per exemple el projecte Interferències realitzat juntament amb Escándalo films i Ca l'Estruch de Sabadell, o els dvd pedagògics realitzats amb la productora BNC.

Precisament és en els projectes pedagògics i de creació de públics on hem cregut que el Mercat havia de posar l'accent durant els seus primers anys de trajectòria com a centre impulsor de la dansa. En aquest sentit, les iniciatives

han estat múltiples, i el Mercat s'ha entès més com a centre educatiu que com a espai de representació d'espectacles. S'han anat elaborant progressivament programes que abracen des del parvulari fins a les escoles de primària i secundària, s'han fet sessions per als espectadors, conferències, xerrades a les biblioteques, converses amb coreògrafs; s'han creat materials educatius com ara maletes pedagògiques, cursos per a mestres, sessions de cinema i dansa; s'han teixit complicitats amb les universitats, i s'han iniciat diverses línies pròpies de publicacions per incidir en la relació entre cos i pensament. Totes aquestes activitats i tots aquests programes són essencials per conèixer i comprendre millor les arts del moviment.

La forma com presentem la programació de cada temporada té també un component pedagògic atès que intentem que s'estructuri al voltant d'un tema central que serveixi de fil conductor, tant per a la presentació de propostes com per a les activitats paral·leles que s'hi organitzen. Exemples d'això poden ser les diferents poètiques del moviment (2006-07); els plaers de la dansa (2007-08); una cartografia de com es balla en diferents països del món (2008-09); història de la dansa i els principals corrents (2009-10); participació del públic (2010-11), o, per què no?, les noves generacions i les seves utopies (2011-12). Cada temporada, doncs, s'hi busca incidir en un tema i aportar elements fruit del diàleg amb el públic i de la reflexió amb els artistes. En aquest sentit, també el vèrtex d'aquests espais de reflexió ha estat la trobada que hem anat organitzant de manera itinerant per l'Estat espanyol i que hem anomenat Mov-s. El Mov-s és un espai per a l'intercanvi, un lloc de trobada, un focus d'informació, de reflexió i de pensament, que cada dos anys i en un lloc diferent ha esdevingut una cita obligada per als professionals del sector, per a posar-se al dia, i perquè els professionals espanyols es trobin amb altres professionals d'arreu del món. Com a testimoni, en queden els llibres publicats amb les ponències de cada trobada: a Barcelona, Galícia, Madrid, i properament a Cadis. El Mov-s intenta també col·laborar en la vertebració del sector i en l'enriquiment del teixit de complicitats per ampliar el nombre d'oportunitats laborals per als nostres artistes ([www.mov-s.org](http://www.mov-s.org)).

Un altre dels projectes que posen de manifest el respecte que ha guanyat el Mercat a nivell internacional és el lideratge del projecte europeu Modul-dance ([www.modul-dance.eu](http://www.modul-dance.eu)). Es tracta d'un projecte de cooperació entre vint-i-dues cases de dansa europees de quinze països diferents per donar suport a la creació d'un teixit entre diversos espais de dansa. Va sorgir de la creació de la Xarxa de Cases de Dansa Europees ([www.edn-network.eu](http://www.edn-network.eu)), fundada precisament al Mercat el maig de 2006. El projecte vol mantenir un lligam important amb el nou espai de creació del Graner, gestionat també pel

Mercat des del 2011, i pretén incorporar les diverses visions i sensibilitats dels professionals i de les noves generacions d'artistes.

Aquesta és, definitivament, l'aposta pel futur: *provocar i permetre la creativitat*, ajudar el talent, crear oportunitats per als nostres artistes, fer del Mercat un espai de llibertat on puguin circular les idees i també les barreges entre arts i entre disciplines: la dansa i el circ, la paraula i les arts visuals. Un espai d'avantguarda fidel a la seva pròpia tradició de vint-i-cinc anys de compromís amb el risc i amb la innovació. Un espai que no es conforma en trobar una fórmula i que necessita reinventar-se constantment, omplir amb creativitat el seu espai buit perquè esdevingui sempre un espai de descobriment i d'oportunitats tant per al públic curiós com per als artistes inconformistes.



# Deu anys de circ a Catalunya

*Jordi Jané*

Periodista, crític i docent de circ

## Organització

Després de tres dècades de marginalitat i dispersió del sector, el 2005 l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC, fundada el 2004) inicia converses amb el nou departament de Cultura per consensuar el Pla Integral de Circ que, presentat oficialment el març del 2008, s'estructura en 4 grans eixos: Formació, Creació i producció, Circuits d'exhibició i Marcs fiscal i laboral.

El Pla Integral de Circ havia de ser un pla de xoc, però ha acabat sent només un document de bones intencions en no disposar de partides pressupostàries per afrontar-ne la complexitat. Es pot consultar a [www.apcc.cat/media/upload/pdf/file\\_167.pdf](http://www.apcc.cat/media/upload/pdf/file_167.pdf).

## Circs itinerants amb carpa

Amb seu fiscal a Catalunya, els circs Raluy, Italiano (Rossi-Deros) i Americano (Faggioni) giren per tot l'Estat espanyol. Altres de no fincats al país (Tonelly, Zavatta, Wonderland, etc.) itineren una bona part de l'any per terres catalanes. També gira intermitentment amb carpa el Circ Cric. Escarlata Circus (Jordi Aspa i Bet Miralta) ofereix l'espectacle *Devoris causa* en una petita vela. També circulen amb carpa el mallorquí Circ Bover (Tià Jordà) i el valencià Circo Gran Fele (Rafael Pla).

Cal lamentar la vida fugaç de dues empreses amb vela: el Circ Còmic Grottesco (Monti & Cia., 2004) i el Circ Ozó (Ricard Panadès, Enrico Tomba i Oleg Mihal, 2008).

## Artistes i companyies

En aquests deu anys, el nombre i la qualitat de les nostres companyies s'ha incrementat gràcies a les millores aconseguides per l'APCC, l'arribada d'artistes foranis i el retorn d'artistes catalans formats a l'estranger. Cens complet de companyies, dramaturgs i directors: [www.apcc.cat](http://www.apcc.cat)

## Centres de residència i creació

L'APCC va incloure aquest concepte en el Pla Integral de Circ. La Vela (terrenys de la Masia En Cabanyes, Vilanova i la Geltrú) va engegar el 2006, però està paralitzada des del 2009 per les indefinicions del consistori vilanoví.

La Makabra va ser un bon exemple de centre de creació, residència, docència i exhibició. Va funcionar del 2004 al 2006 en unes naus ocupades del barri del Poblenou (Barcelona). Desallotjat pels Mossos, el seu model autogestionari s'ha extès a d'altres poblacions i actualment hi ha espais d'assaig, creació, formació i exhibició a Mataró (Cronopis), Terrassa (Tub d'assaig), Manresa (La Crica) i a Barcelona mateix (La Nave i Artkatraz).

Paral·lelament a la gestació de La Vela, l'APCC negociava amb l'Ajuntament de Barcelona un centre de residència i creació a la capital gestionat per l'APCC: La Central del Circ ocupa un espai de 3.500 m<sup>2</sup> al Fòrum, presenta bons nivells d'ocupació i organitza múltiples activitats complementàries. També funciona satisfactòriament la fàbrica de creació Roca Umbert (Granollers).

## Programacions i circuits d'exhibició

Els principals problemes del circ tradicional són l'escassetat d'espais per plantar la carpa, la falta d'una normativa homologada per als tràmits burocràtics i les costoses taxes municipals.

El circ contemporani treballa bàsicament al carrer, en part perquè la majoria de teatres no estan equipats per fer-hi circ. En el seu circuit, bastant cenyit als espais i festivals gestionats amb diner públic, hi pesa la ineficàcia de molts dels programadors dels teatres del país. El fracàs de campanyes com «Ciutats amigues del circ» i «Cultura en gira» en són una mostra fefaent.

Equipaments públics com el Teatre Lliure, el TNC, el Mercat de les Flors, el Municipal de Girona, el Bartrina i el Fortuny de Reus o el Principal i l'Alegria de Terrassa, a més de programar circ ocasionalment també en produeixen o coprodueixen, com ho fan també festivals amb suport institucional com el Grec, Temporada Alta o la Fira de Tàrraga. L'Ateneu Popular de Nou Barris produeix anualment 4 combinats de circ i el Circ d'Hivern, amb un sentit del risc artístic que moltes vegades no trobem en les milionàries produccions d'alguns teatres oficials.

El sector fa molts anys que reclama un circ estable a la ciutat de Barcelona.

## Col·laboracions internacionals

*Circ que o!* (2008-2013) és un projecte de cooperació lligat al programa Interreg (UE) que treballa els àmbits de formació, creació i difusió. Hi participen Catalunya (APCC), Aragó i la regió francesa Midi-Pyrénées.

El *Projecte Fibonacci* (2010, APCC, Mercat de les Flors, CoNCA, companyia Les sept doigts de la main) és una eina molt útil per a la investigació de nous llenguatges. En el projecte transfronterer *Trans-mission* (2010-2011, variant millorada del concepte Residències de Creació) hi col·laboren els centres Espace Catastrophe (Brusselles), Zelig (Torí), La Grainerie (Tolosa de Llenguadoc) i La Central del Circ (Barcelona).

## Els *media* i les publicacions especialitzades

Tret del diari *Avui* —secundat anys més tard per *El Punt*—, la majoria de mitjans catalans només parlen de circ quan arriba Le Cirque du Soleil. L'*Avui* publica crítica de circ des que es va fundar el 1976 —amb firmes solvents com Xavier Fàbregas i Joaquim Vilà i Folch, rellevats modestament des de 1978 per qui firma aquest article. D'altra banda, l'*Avui* (i, d'ençà de la fusió dels dos diaris, també *El Punt*) és probablement l'únic diari europeu que publica una pàgina mensual d'anàlisi circense ('Volt de pista').

El 2004 apareix la revista especialitzada *Zirkòlika* (trimestral). El butlletí digital *Clownplanet* té projecció iberoamericana. El 2010 apareix la revista mensual de teatre *Hamlet* amb una secció fixa de circ, i cal esmentar també la trimestral d'arts de carrer *Fiestacultura*, vinculada als valencians Xarxa Teatre.

## Fires i festivals

Seria sobrer remarcar la importància d'aquests certàmens per a la divulgació del circ i per als intercanvis artístics professionals. Pionera a l'Estat, la Fira de Circ de la Bisbal d'Empordà va fer dues primeres edicions (1984 i 1985) i onze anys més tard va recomençar anualment amb uns criteris de programació que alguns sectors consideren poc circenses.

El 1984 arrencava el bianual Festival Internacional de Pallassos de Cornellà Memorial Charlie Rivel, de trajectòria irregular però eficaç. El mateix any començava La Marató de l'Espectacle, que durant 25 edicions va oferir un marc molt útil per a les noves propostes de circ.

El 1997 Reus i Vilanova i la Geltrú instauraven la Fira-Festival de Circ Trapezi que, dirigida per Bet Miralda i Jordi Aspa fins al 2011, és un aparador de tendències nacionals i internacionals que ha contribuït a dinamitzar el circ a Catalunya. El 2001, l'ajuntament de Vilanova i la Geltrú es va despenjar del projecte i organitza un Trapezi més enfocat a la fira popular.

També des de 1997 se celebra anualment al Masnou el festival de teatre còmic Ple de Riure, que programa molt habitualment números o espectacles de circ.

El 2001 apareix el Festival Internacional de Pallasses d'Andorra, de periodicitat biennal. El comú d'Andorra la Vella l'ha suprimit sense contemplacions a les envistes de l'edició 2011, una decisió que malbarata l'actiu acumulat en cinc edicions que han enriquit enormement el llenguatge de la pallassitat femenina i han estimulat la creació de festivals de pallasses a Rio de Janeiro, Viena, Lisboa i Hèlsinki.

Fundat el 2001, de característiques modestes però de molt estimable programació, el festival Curtcirckit (Montgat) mereixeria un tracte més intel·ligent per part de les institucions. El 2005, la companyia De Mortimers organitza per primer cop a Tiana el festival anual L'un, dos, tres del pallasso, en homenatge a Joan Armengol. Ja he comentat que festivals no estrictament circenses com Escena Poblenou, Temporada Alta, Cos o la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga acullen habitualment espectacles de circ.

## L'entorn

Alguns col·leccionistes han mostrat el seu fons privat (*Papers de circ*, de Ramon Muñoz; *Cartells, programes, joguines i llibres de circ clàssic*, de Ramon Bech), i alguns festivals deixen constància de la seva aportació amb exposicions fotogràfiques o pictòriques. Durant el Festival de Pallassos de Cornellà 2004, el llavors director Genís Matabosch va exposar *Vicaire, el vestit de carablanca*.

L'octubre del 2004 se celebren a l'Ateneu Popular de Nou Barris les *Jornades sobre circ a Catalunya (Memorial Joan Armengol)* per debatre sobre la problemàtica general del sector. De gener a març del 2006, el CCCB acull l'exposició *Circ contemporani català, l'art del risc*, organitzada pel Krtu i comissariada per Joan Minguet i Jordi Jané, també directors del seminari *El circ i la poètica del risc* al mateix CCCB, amb taules rodones i ponències d'experts internacionals. En col·laboració amb l'APCC, el març següent l'Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya celebra la taula



rodona *La presència del circ a les programacions culturals*, que incideix en la problemàtica expressada en el títol. També el 2006, el Museu Picasso de Barcelona munta l'exposició *Picasso i el circ*. D'aleshores ençà, el Museu Picasso programa anualment el cicle d'espectacles familiars *Diumenges de circ al Picasso*.

## Premis

En tractar-se d'una valuosa eina de dignificació de l'activitat circense entre la societat, un dels primers pactes entre l'APCC i el departament de Cultura va ser la creació del Premi Nacional de Circ en el marc dels Premis Nacionals de Cultura. En la primera edició (2005) es va atorgar a la trajectòria del Circ Cric.

Ha tingut una positiva incidència en el sector la primera edició dels Premis Zirkòlika (2010), i cal esmentar els Premis FAD-Sebastià Gasch d'arts parateatral, que paren molta atenció als artistes i espectacles de circ.

## Formació circense

És l'únic camí cap a l'excel·lència. L'APCC ha organitzat dues Jornades de Formació (2007 i 2010), però no es pot anar gaire enllà perquè Catalunya no té competències en ensenyaments artístics. La precarietat en què es mou l'escola preparatòria Rogelio Rivel només li permet impartir dos cursos (sense assignatures teòriques), al final dels quals els alumnes han de completar la formació en alguna escola de circ estrangera. A Catalunya cal un centre de formació superior homologat on, a més de les tècniques (acrobàcia, equilibri, dramaturgia, direcció d'escena, música, escenografia, il·luminació, so, gestió...), s'hi imparteixin matèries teòriques i humanístiques. Però després de sis anys de feina entre l'APCC i el departament d'Ensenyament només s'albira una titulació homologable a la FP.

Pel que fa a la formació en el lleure, destaquen les escoles infantil i juvenil de l'Ateneu Popular de Nou Barris, La Sala (l'Hospitalet), i, des del 2006, l'associació El Circ Petit a Pineda de Mar (escola i espai de creació i exhibició).



*El número de corda volant de Marilén Ribot (Atempo Circ).*  
© Manel Sala 'Ulls'

## Cronologia 2000-2010

2000

- Instal·lació de la primera carpa estable de circ a Nou Barris (Barcelona), al servei de l'escola de circ Rogelio Rivel fundada el 1999.
- L'Ateneu Popular de Nou Barris rep el premi especial de la crítica (premis Ciutat de Barcelona).
- Es dissol l'històric duo de malabaristes sobre rodes Boni & Caroli.
- El quebequès Cirque du Soleil presenta *Quidam* a Barcelona.
- L'holandès Circus Ronaldo presenta *Fili* a la Fira de Tàrraga.
- El quebequès Cirque Éloize presenta *Excentricus* al Teatre Victòria (Barcelona).
- El Circ Raluy torna d'una gira d'un any per la República Argentina i presenta l'espectacle *Circus*.
- Monti & Cia. debuten al circ Sensaciones de la família Álvarez instal·lat a Madrid.
- Tortell Poltrona rep el Premi Max Especial de Circ.
- El TNC estrena *A banda*, coproduït amb l'Ateneu Popular de Nou Barris.

2001

- L'Ajuntament de Vilanova es desdiu del seu compromís amb la Fira Trapezi. Poc després, la pressió popular i mediàtica li fa reconsiderar la decisió i des d'aleshores organitza un Trapezi firaire.
- Comediants, Monti & Cia. i la tropa manxú de Qiqihaer estrenen *Bi* al Mercat de les Flors i el fan girar internacionalment.
- Neix el festival anual Curtcircit (Montgat), dirigit per Ley Mendoza i José Antonio Hernández.
- Neix el biennal Festival Internacional de Pallasses d'Andorra, dirigit per Pepa Plana.
- Tortell Poltrona rep el Premi d'Honor Sebastià Gasch. Fura, Circo Imperfecto i el butlletí electrònic *Clownplanet* (editat pel pallasso Àlex Navarro), reben cadascun un 'Aplaudiment Sebastià Gasch'.
- Joan Maria Minguet publica *Història del Festival de Pallassos de Cornellà de Llobregat Memorial Charlie Rivel*.
- Bartabas presenta *Tryptyk* a Barcelona.
- L'australià Circus Oz s'exhibeix per primer cop a Catalunya (plaça Monumental, Barcelona).
- Stardust Circus International + Anexa presenten *Asiana* a Barcelona.
- Mor Roger Andreu i Lasserre, 'Rogelio Rivel', mestre de circ i nexa d'unió entre la tradició i els nous corrents creatius circenses a Catalunya.
- Tortell Poltrona presenta el solo *Fa Mi Re* a la Sala Tallers del TNC.
- El Circ Raluy presenta l'espectacle *Homenatge a Joan Brossa*.

## 2002

- El Circ Cric dirigit per Tortell Poltrona inicia la seva segona etapa com a circ itinerant, que arribarà fins al febrer del 2007 (la primera havia estat 1981-1982).
- Carles Santos estrena l'òpera-circ *Sama Sama Samaruck Suck Suck* (La Villette, París, 26 d'abril; TNC, Barcelona, 26 de setembre).
- Monti & Cia. estrenen *Fòrum 2 mil i pico* al Teatre Lliure de Montjuïc.
- Stardust Circus International presenta *Zensation* a Barcelona.
- El trio de pallassos Los Excèntricos rep el premi FAD Sebastià Gasch. El pallasso Loco Brusca rep un 'Aplaudiment Sebastià Gasch', i Leandre Ribera i Claire Ducreux, un altre per l'espectacle *Madame et Monsieur*.
- El Circ Raluy presenta l'espectacle *Charlot* en ocasió del 25è aniversari de la mort de Charles Chaplin.

## 2003

- El Circ Raluy gira pel nord d'Europa amb el nom de 'Circo Nacional de España'.
- Els brasilers Circo da Madrugada (direcció Pierrot Bidon) presenten a Manresa *Caidu do ceu (El vol de l'àngel)*.
- Apareix el festival La Setmana del Pallasso a Castellar del Vallès (direcció Gabi Ruiz).
- El Gran Circo Mundial presenta a la Monumental un dels seus millors espectacles dels últims anys, amb tropes acrobàtiques de Pequín i de Pyongyang.
- El Circ Raluy presenta un nou espectacle.

## 2004

- Juan Eduardo López rep el Premi d'Honor Sebastià Gasch per la concepció de la Marató de l'Espectacle. El pallasso, comediant i docent circense Joan Armengol (Olesa, 1947-Badalona, 2004) rep un 'Aplaudiment Sebastià Gasch' a títol pòstum.
- Els hereus del cronista Jordi Elias lleguen el seu fons documental a la Biblioteca de Circ de Nou Barris, que li dedica un seguit d'actes (*Memorial Jordi Elias*).
- Apareix la revista *Zirkòlika*.
- Bartabas presenta *Loungta* al Fòrum de Barcelona.
- Les Arts Sauts presenten *Ola Kala* al Fòrum de Barcelona.
- Stardust Circus International presenta *Yin Yang* a Barcelona.
- Le Cirque Romanès porta *Camí zíngar* al Fòrum 2004.
- Aparició i tancament del Circ Còmic de Monti & Cia. (*Grottesco*, Barcelona).
- El Circ Cric gira per Catalunya.
- Ramiro Vergaz, Guga Arruda, Sílvia Compte i Dani Cercós funden Los Gingers

i exploten l'espectacle *Perlas y plumas* fins el 2010, en què dissoldran la companyia.

- La Companyia Acrobàtica de Tianjin actua al festival Temporada Alta.
- L'Ajuntament de Barcelona veta els animals als circs sense dialogar amb el sector.
- Se celebren a l'Ateneu Popular de Nou Barris les *Jornades sobre circ a Catalunya, Memorial Joan Armengol*, de les quals naixerà l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC).
- El Circ Raluy presenta un nou espectacle.
- L'Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) es presenta oficialment en roda de premsa al Teatre Lliure de Montjuïc.

### 2005

- A partir de les demandes del sector, el Parlament de Catalunya declara el circ «art escènica d'alt interès cultural» i insta el Govern a «concretar, juntament amb el sector, les polítiques culturals adients per atendre i endreçar la formació, la creació, la difusió i altres aspectes artístics, professionals i empresarials del circ».
- Es crema *accidentalment* el circ estable Apollo de Vilanova i la Geltrú mentre se'n redactava un projecte de rehabilitació.
- Monti & Cia. (Joan Montanyès, Oriol Boixader i Fulgenci Mestres) fitxen pel circ alemany Roncalli (espectacle *Zweischen, Gestern und Morgen*).
- Le Cirque du Soleil presenta *Dralion* a Barcelona.
- El Circ Cric planta la carpa a la Font Màgica de Montjuïc i gira per Catalunya.
- L'holandès Circus Ronaldo presenta *La cucina dell'arte* a Barcelona.
- Primera edició del festival anual L'un, dos, tres del Pallasso (Tiana) en memòria del pallasso, pedagog i cofundador de Comediants Joan Armengol i Moliner, desaparegut el 2004.
- El Circ Raluy presenta *Un mar d'illusions* per celebrar el 75è aniversari de la nissaga.
- Premi Nacional de Circ a la trajectòria del Circ Cric.

### 2006

- Exposició *Circ contemporani català, l'art del risc*, organitzada pel Krtu al CCCB.
- Seminari internacional *El circ i la poètica del risc*, organitzat pel Krtu al CCCB.
- Premi Nacional de Circ a l'espectacle *Rodó* (10è Circ d'Hivern de l'Ateneu Popular Nou Barris).
- Inici de l'experiència pilot de centre de residència i creació a La Vela de Vilanova.
- Le Cirque Romanès porta *No res a les butxaques* al festival Grec 2006.
- Manolo Alcántara porta *Locomotivo* a la Fira de Circ de La Bisbal.
- El Museu Picasso de Barcelona inaugura l'exposició *Picasso i el circ* amb artistes de l'APCC dirigits per Marcel Escolano i Bet Garrell (Los Galindos) i la colla-

boració de l'Ateneu Popular de Nou Barris. Posteriorment es fan visites guiades a l'exposició, amb la intervenció dels mateixos artistes donant tres dimensions als quadres.

- El Circ Cric gira per Catalunya.
- Forces antiavalots desallotgen el centre ocupat de creació La Makabra, al Poble-nou barceloní.
- El Circ Raluy presenta un nou espectacle.
- The Cirkid (companyia Ale Hop, Manuel i Rafa González i família Rossi Deros) presenta *Spirit of Circus* a la Monumental.

#### 2007

- Primera edició del festival Pallassòdrom (Vila-seca), dirigit per Joan Busquets.
- El Circ Cric atura la gira adduint problemes amb diversos ajuntaments.
- L'Institut del Teatre acull la *Primera Trobada Europea de Formació dels Artistes de les Arts del Carrer*, en col·laboració amb la l'organització francesa FAI AR.
- Primera presentació del Pla Integral de Circ (APCC-Departament de Cultura).
- Le Cirque du Soleil presenta *Delirium* a Barcelona i hi torna amb *Alegría* (presentat per primer cop el 1998).
- Jordi Aspa i Bet Miralta dirigeixen la primera *Nit de Circ* del Festival Grec.
- La Fira de Tàrraga organitza el col·loqui *La diversitat de les arts de carrer a Europa*.
- *Jornades Internacionals de Formació de Circ* organitzades per l'APCC amb el suport de la Generalitat i l'ICUB ([www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/](http://www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/)).
- *Homeland*, d'Enclave Dance Company dirigit per Roberto Oliván (Mercat de les Flors).
- *La Veillée des abysses* de James Thiérree (TNC).
- *Nebbia*, del Cirque Éloize i Teatro Sunil de Ginebra (Temporada Alta).
- *Circ Cric* al Teatre Lliure.
- *Tranuites*, de Lluís Danés i Lluís Llach (TNC).
- Primera producció *Circ de Nadal* de La Vela de Vilanova (*Clan Babel*, amb Àticus-Tilt i Cortocirquito, direcció Jordi Borrell).
- El Circ Raluy presenta *Dancing!*.
- Premi Nacional de Circ a Jordi Aspa i Bet Miralta per la direcció artística de la Fira-Festival Trapezi.

#### 2008

- Presentació definitiva del Pla Integral de Circ.
- Presentació de la campanya *Ciutats Amigues del Circ*, ideada i impulsada per

l'APCC ([www.apcc.cat/media/upload/pdf/file\\_167.pdf](http://www.apcc.cat/media/upload/pdf/file_167.pdf)).

- Presentació de l'*Estudi sobre Formació circense a Catalunya* elaborat per l'APCC ([www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/](http://www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/)).
- Inauguració de la carpa provisional del centre de creació i assaig La Central del Circ gestionat per l'APCC al Parc del Fòrum (Barcelona).
- Normand Latourelle presenta *Cavalia* a Barcelona.
- Le Cirque du Soleil torna a presentar *Quidam* a Barcelona (ja presentat el 2000).
- Jordi Aspa i Bet Miralta dirigeixen la segona *Nit de Circ* del Festival Grec.
- *Traces*, dels quebequesos Les 7 doigts de la main (Mercat de les Flors, Festival Grec).
- Primer *Cabaret Coluche* al Circ Cric (espectacle i reflexió).
- El Circ Cric estrena *Voler volar*.
- Primera edició de *Circ al Castell de Montjuïc* (Festes de la Mercè, Barcelona).
- *Burgher King Lear*, versió (per a clown i august) i direcció de João Garcia Miguel a partir de *King Lear*, de Shakespeare, Festival Shakespeare, Mataró. L'espectacle mereix el premi Juan-Germán Schroeder del FAD.
- Stardust Circus Internacional + Anexa porten *Piratas, Piratas!* del Circ Nacional Xinès a la Devesa de Girona.
- Aparició i tancament del Circ Ozó de Ricard Panadès (*Ícari*, Vic).
- El trio de pallsos Los Excéntricos estrena *Rococó Bananas* al TNC.
- El Circ Raluy presenta *Homenatge al Circ Olympia*.
- Premi Nacional de Circ a Paulina Andreu Busto, 'Paulina Schumann', per la seva trajectòria d'amazona i artista pluridisciplinària de circ.

2009

- La Central del Circ presenta a la premsa el projecte Interreg/*Circ que o!* compartit per Catalunya, Aragó i el departament francès Midi-Pyrénées.
- El Circ Cric fa temporada al Teatro-Circo Price de Madrid (març) i presenta *Els racons de la memòria* a Barcelona (octubre).
- La programació *bcstx'09* (Mercat de les Flors-Tantarantana) presenta João Paolo Dos Santos a la perxa xinesa i els espectacles *Solve* (Fura) i *Cuerdo*, de Karl Stets.
- El festival L'un, dos, tres del pallasso programa la primera visita a Catalunya del mallorquí Circ Bover dirigit per Tià Jordà.
- La companyia italiana Arcipelago Circo Teatro inaugura la programació del festival Grec. Hi participa la trapezista barcelonina Fura.
- La companyia catalana Desastrosus Circus celebra 20 anys d'activitat.
- El Festival de la Porta Ferrada de Sant Feliu de Guíxols programa circ per primer cop: *Dreams*, del Circ Acrobàtic de Pequín.
- Apareix la revista *Hamlet*, que inclou el circ en el panorama de les arts escèniques.
- El quartet Atempo Circ rep el 'Premi FAD-Sebastià Gasch a la creació emergent'

- pel seu primer espectacle (*Atempo*).
- Jango Edwards engega un curs pilot del Nouveau Clown Institute a la fàbrica de creació Roca Umbert (Granollers).
- Bona collita per als pallassos: Leo Bassi (*Utopia*, Villarroel, setembre), Slava Polunin (*Snowshow*, Temporada Alta, octubre), Alba Sarraute (Premi San Miguel per votació popular a la Fira de Tàrrrega per *Mirando a Yukali*), i s'estrena *Petita feina per a pallasso vell*, de Matèi Visniec a la Sala Muntaner (Jordi Martínez, clown; Monti, august; Claret Papiol, contraugust; direcció Ramon Simó).
- El Circ Raluy presenta *El viatge*.
- El Circ d'Hivern de l'Ateneu Popular de Nou Barris presenta *Limbus* (direcció Leandre Ribera).
- El TNC presenta la producció *Llits* (direcció Lluís Danès).
- Premi Nacional de Circ a l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC).

## 2010

- Le Cirque du Soleil presenta *Varekai* a Barcelona.
- Es presenta a La Central del Circ el resultat del *Projetxe Fibonacci*, una col·laboració internacional entre 7 artistes catalans i 7 d'estrangers. Organització: APCC, Mercat de les Flors, CoNCA, l'Oficina del Quebec a Barcelona i la companyia Les sept doigts de la main.
- L'APCC i el CoNCA organitzen les *Segones Jornades de Formació de Circ* i es plantegen possibles recorreguts formatius.
- La companyia Enfila't presenta *Plecs!* de Manolo Alcántara i Xavier Erra al TNC.
- Premi FAD-Sebastià Gasch d'Arts Parateatral a l'espectacle *Plecs!* de la companyia Enfila't.
- Premi Nacional de Circ i Premi Ciutat de Barcelona a la companyia catalanofrancesa Baró d'Evel Cyrk (Blai Mateu i Camille Decourtye) per l'espectacle *Le sort du dedans*.
- Nova itinerància del Circ Cric amb *Els racons de la memòria*.
- Pepa Plana estrena *Penèlope* a la Sala Muntaner. És l'última direcció del malaguanyat pallasso, gestor i director Joan Busquets.
- *Le fil sous la neige* dels funàmbuls Les Colporteurs al Mercat de les Flors.
- La companyia suïssa Zimmerman & de Perrot porta al Festival Grec els espectacles *Gaff Aff*, *Öper Öpis* i *Chouf ou Chouf* (aquest interpretat pel Group Acrobatique de Tanger).
- La fira Come & See inclou el circ per primer cop.
- L'APCC programa a l'Ateneu Popular de Nou Barris el cicle de conferències *Eines per a la professionalització*.
- Primer Festival Circ Cric (Sant Esteve de Palautordera).
- L'Escola de l'Espectador impulsada per Hermann Bonnín/Espai Escènic Joan



Brossa es dedica per primer cop al circ (2 sessions).

- El Circo Italiano estrena *Somnis* a la Monumental amb direcció de Joan Montanyès 'Monti'. Posterior gira per Catalunya.
- L'Ateneu Popular de Nou Barris estrena *Circumstàncies* (15è Circ d'Hivern) amb la companyia Balagans i direcció de Ricardo Gallardo.
- Primera edició dels Premis de Circ de Catalunya, organitzats per la revista *Zirkòlika* i subdividits en 12 categories. Entre les companyies premiades, Enfila't, Leandre, Los Excèntricos, Escarlata Circus, Fernando Pose i Daraomai.
- El Circ Raluy presenta *El saltimbanqui*.

### Bibliografia complementària

- JANÉ, Jordi (2001): *Les arts escèniques a Catalunya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Cercle de Lectors.
- (2002): «Les arts del circ» (dins l'obra col·lectiva *Art, geografia i societat*, col·lecció Art de Catalunya, volum 2). Barcelona: Edicions L'Isard.
- AADD (2006): *Circ contemporani català, l'art del risc* (catàleg de l'exposició homònima). Barcelona: Departament de Cultura - Triangle Postals.
- (2007): *El circ i la poètica del risc* (textos del seminari internacional homònim celebrat del 14 al 16 de febrer del 2006 al CCCB). Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.



# La dècada prodigiosa a la Ciutat Maragda

Josep Lluís i Rodolf Sirera

Universitat de València

Se'ns ha demanat una reflexió —i una reflexió *crítica*—, sobre l'estat del teatre al País Valencià durant els últims anys. I cal dir, d'antuvi, que es tracta d'una petició que no ens sobta per la seua originalitat perquè, de forma individual o conjunta, venim publicant opinions i anàlisis sobre el tema durant els darrers quaranta anys. Reflexions i anàlisis que, a més a més, creiem sincerament que tenen encara prou vigència: perquè si la caiguda de l'Imperi Romà no va ser un fet puntual sinó, en realitat, un lent declivi de segles, l'estat actual del teatre valencià no és sinó fruit d'una sèrie continuada de dimissions i renúncies que les institucions públiques han anat imposant-nos des de fa temps i que la professió, molt majoritàriament, ha anat acceptant amb resignació (fins fa quatre dies, almenys); tot això enmig la indiferència que la societat valencià ha mostrat tradicionalment per la cultura en general i pel teatre molt en particular.

Si hem, doncs, acceptat de participar-hi en aquest monogràfic no és perquè pensem que ara tenim alguna cosa realment nova a dir, ni perquè ens considerem posseïts de cap mena d'esperit profètic o messiànic. Tot simplement ho fem perquè des dels ja reculats temps que Xavier Fàbregas ens va posar en contacte amb l'Institut del Teatre i tot el que representava per al teatre català, sempre hem admirat el paper cabdal que aquesta institució, educativa i d'investigació, tenia i té (sobretot: té) per al manteniment del to vital del teatre a tot l'Estat espanyol. Fins i tot, gosàriem de dir una *boutade*: el declivi del teatre valencià actual començava el 1979, alhora que neixia la primera institució del teatre públic valencià (els Teatres de la Diputació); i això ho diem perquè la Diputació valenciana, al costat de molts encerts, va cometre una important errada: bandejar el projecte de crear a casa nostra una institució semblant a l'Institut del Teatre. Aquesta mancança, pel que significava de renúncia a una plataforma sòlida de formació, reflexió, investigació i crítica del teatre nostrat, al marge de les vicissituds polítiques, ha pesat sens dubte en l'actual fragmentació i debilitat del sector teatral valencià enfront del poder.

Però aturem-nos, no paga la pena anar-hi més lluny. Al remat, el que se'ns demana és tan sols una reflexió sobre la situació als darrers anys, a la darre-

ra dècada per a ser més exactes. Ja hi haurà, pensem, lloc i ocasió més adient per fer-hi història-ficció i plantejar-nos què hagués succeït al teatre valencià si en comptes de començar a bastir la casa per la teulada, ho haguéssim fet pels fonaments.

### Una contextualització especialment necessària

La darrera dècada, hem dit, la del 2001 al 2010. Uns anys que, des del punt de vista subjectiu, se'ns han fet als valencians feixugament eterns, i on —com en els pitjors malsons— s'hi barregen *déjà vus* amb situacions absurdes viscudes amb absoluta naturalitat, tot creant un temps històric que situa el nostre País, i els seus ciutadans, en un món poc menys que al marge de la realitat. Un País Valencià digne èmul del País d'Oz, on els ciutadans, de forma majoritàriament absoluta, ens concentrem delerosos a la Ciutat Maragda perquè els nostres màgics tutelars (*San Paco Camps, Santa Rita Barberà, San Carlos Fabra, San Alberto Fabra, etc.*) ens proporcionen les salvífiques ulleres (la Fórmula 1, la Copa de l'Amèrica, *Terra Mítica* —quin nom més premonitori! —, l'Aeroport de Castelló, la perllongació del Passeig de Blasco Ibáñez pel mig del Cabanyal, l'«Agua para todos»...) que ens atorguen pau d'esperit i ens ratifiquen en la idea que els valencians som els millors perquè no debades vivim en la millor terra del món.

Les ulleres, sens dubte, ens ho fan veure tot de color verd esperançat, però la realitat és que, fora dels murs d'aquest *Mundo Ilusión* (un altre dels invents de la nostra colla de màgics), les bruixes del Nord, de l'Est, del Sud i de l'Oest, continuen fuetejant-nos amb tota mena de desgràcies: corrupció institucionalitzada i generalitzada, *meninfotisme*, crisi econòmica, atur galopant, una de les majors taxes de fracàs escolar de tot l'Estat espanyol, i un llarg etcètera.

Enmig aquest panorama, per cert, cal reconèixer que els Senyors de la Ciutat Maragda han sabut fer de la cultura un instrument que ens ajuda a ser feliços, molt feliços, perquè han estat capaços d'assolir, en el camp cultural, una mena de *quadratura del cercle* digna d'un número de prestidigitació. I és que han aconseguit fer compatibles la lluita per la *modernitat* cultural (no entrem en si és més o menys epidèmica), amb la producció de grans esdeveniments culturals i pseudoculturals, realitzats a cop de talonari, i amb l'exaltació, alhora, d'una cultura per a les *masses*, decimonònica i tronada.

No cal ni dir que la gran majoria dels valencians, tan acostumats a la *diglòssia lingüística* han acceptat amb anàleg entusiasme la *diglòssia cultural*

que els màgics-bruixots del País d'Oz ens fan empassar com a Programa Cultural del partit en el govern. Una diglòssia cultural on es combina, en l'estrat superior, el gaudi de les manifestacions més avantguardistes amb les que podríem qualificar com a pròpies d'una cultura *clàssica* (amb incursions cap a la hibridació entre aquests dos tipus de propostes). En l'estrat dominat, al seu torn, la combinació es donarà entre manifestacions *subculturals* i la tradició folklòrica autòctona.

Així, els consumidors valencians de cultura hem assistit embadalits durant aquests darrers deu anys a exhibicions *avantguardistes* gràcies a esdeveniments com la Biennial de València (ja traspasada, per sort) o el Festival Veo, mentre que —amb idèntic entusiasme— hem admirat la solidesa *clàssica* de les grans òperes representades al Palau de les Arts o de macroexposicions com la de Joaquín Sorolla. La quota de *fórmules híbrides* la trobaríem ací, per exemple, en les posades en escena d'algunes òperes a càrrec —com no! — de La Fura dels Baus. Paralelament, la majoria dels valencians continuem gaudint amb concerts de tall obertament comercial (res a veure amb el FIB de Benicàssim), o amb activitats culturals sorgides al caliu de manifestacions festives i festeres com ara les Falles o les Festes de la Magdalena castellanenca; manifestacions culturals, per cert, que se situen clarament al marge de la resta de les activitats anàlogues, de forma que podem parlar de *teatre faller*, *música fallera*, etc., com a realitats independents, perquè en aquests termes allò important no és pas el substantiu sinó l'adjectiu.

Tot l'anterior no cobra el seu sentit ple, és clar, si oblidem que, per a la societat valenciana, la cultura en qualsevol de les seues manifestacions no passa de ser un element secundari on factors, que són substancials per a l'assentament de la cultura en les societats avançades, no són pràcticament presos en consideració pels governants valencians. Per entendre'ns: en el discurs del poder valencià no trobarem gaires referències al que la cultura significa com a motor econòmic i de desenvolupament de l'I+D+i. I és que, per moltes manifestacions culturals avantguardistes o postmodernes que es propicien des de les institucions, el concepte de cultura que barallen els nostres governants és un concepte substancialment decimonònic: *diversió i entreteniment* per a les classes subalternes i *gaudi estètic* per a les capes dirigents. Una solució, sens dubte, que bandeja tot el que de problematitzadores, d'engrescadores i de dinamitzadores tenen les manifestacions culturals en la societat contemporània... més enllà dels murs de la Ciutat Maragda, és clar.

## El teatre valencià dins el seu context

Arribats en aquest punt, cal preguntar-se ara de quina forma es veu afectat el teatre valencià de començaments del dos mil pel context així descrit. Afectació, tot siga dit, que s'estén no sols a la producció teatral en sentit estricte sinó també a les infraestructures específiques que li donen suport. Començarem, precisament, la nostra reflexió per aquest darrer aspecte, per cloure amb la nostra visió de les aportacions que més poden interessar-nos dins el panorama teatral valencià actual. Reflexió, no ho oblidem en cap moment, subjectiva i, per això mateix, *sense cap pretensió de ser vertadera*.

Des del punt de vista de les infraestructures teatrals, el primer que ens copsa dins el teatre valencià és l'apropiació per part dels seus actuals gestors del que eren les línies de força de la política teatral dels vuitanta i primers noranta. I és que, malgrat tota la literatura que, a mitjans de l'última dècada del segle passat, va produir la dreta sobre la necessitat d'acabar amb l'abassegador pes del teatre públic i, de forma paral·lela, l'inehlludible impuls que calia donar a la iniciativa privada (pensem, si més no, en els documents i reflexions que sobre el teatre va promoure per aquells anys la FAES); malgrat això, diem, als pocs mesos de fer-se el PP amb el govern al País Valencià, ja s'havien arraconat els plans privatitzadors i s'havien descobert els grans avantatges que per al poder té un sector públic hipertrofiat, i sense mecanismes independents de control o, si de cas, fortament mediatitzats pel mateix poder.

Conseqüència de l'anterior va ser la utilització de les polítiques d'ajuts i subvencions com una eina per acallar veus crítiques i comprar afalacs i, sobretot, complicitats. És cert que durant alguns anys encara va ser possible establir ponts de diàleg amb alguns gestors teatrals: amb Juan Alfonso Gil Albors, Joaquín Hinojosa i, molt en especial, amb Juan Vicente Martínez Luciano, destituït pel govern valencià per fer costat (malgrat el seu càrrec de Director General) a les reivindicacions del sector. Podia haver, per entendre'ns, molts punts de desacord entre aquests gestors culturals i els sectors implicats, però el llenguatge que parlaven uns i altres tenia punts de contacte.

A mitjans de la darrerera dècada, però, aquests ponts van trencar-se i s'acceleraren els mecanismes de control, ferris i discriminadors (s'ha arribat a parlar *sotto voce* de llistes negres) tot i que encara no han pogut eliminar del tot la soterrada oposició d'alguns membres del sector que, per raons múltiples, viuen professionalment al marge del poder, com pot ser, sense anar més lluny, el nostre cas. Tanmateix, els qui no tenen tanta sort han hagut d'engolir-se les condicions draconianes i els capricis del responsables polítics, con-

dicions i capricis que descansen en el control gairebé absolut que han reeixit a implantar en el món del teatre valencià.

Com a exemple de l'anterior, un parell de fets. El primer: a la ciutat de València no hi ha cap sala (més enllà d'algunes de les *alternatives*) que funcione sense subvenció o gestió pública. La feblesa del sector, o el caràcter acomodatíci d'una part significativa d'aquest, fa inviable, hui dia, la possibilitat d'obrir un espai veritablement *lliure* de les dependències institucionals. El segon exemple és la desarticulació, el 2010, del Circuit teatral valencià, que coordinava més de mig centenar de sales municipals. El seu caràcter autogestionari i el poder que conferia als programadors i als ajuntaments, al marge del control de la Direcció General, van ser les causes que acceleraren el seu tancament. Com en el cas anterior, la desaparició d'aquest mercat coordinat està tenint greus repercussions en la vida de la professió, i en la creació teatral valenciana.

Hi ha, a més a més, un altre fet molt preocupant i que palesa fins a quin punt la política teatral valenciana es mou al ritme que marca la política cultural de l'actual govern de la Generalitat. Parlem, és clar, del factor lingüístic. I és que quan ens trobem a una passa (si no hi ha marxa enrera) de la desaparició virtual de la Llei d'ús i ensenyament del valencià, que havia guiat la política de normalització lingüística de les institucions, el teatre en català al País Valencià no pot esperar res de bo. Si el que es tracta és de suprimir les línies d'ensenyament en valencià, algú pot esperar polítiques de promoció efectiva del valencià des dels teatres públics? Fet i fet, hi ha més presència del valencià a Ràdio Televisió Valenciana (i els qui la coneguen ja saben que és prou minoritària, però, almenys, les sèries dramàtiques són en valencià) que a Teatres de la Generalitat. Aquest progressiu bandejament de la nostra llengua afecta tots els sectors que són competència d'aquest organisme i compta amb el resignat silenci de part de la intel·lectualitat valenciana (a la qual, en realitat, el teatre no li interessa gran cosa) i amb la més o menys forçada complicitat de la mateixa professió, a la qual no se li atorga cap protagonisme en les decisions que Teatres de la Generalitat pren al respecte.

### **La producció teatral valenciana durant la dècada**

En un panorama com l'acabat de descriure, on el pes del teatre públic és abassegador i el control de les institucions molt fort, la producció teatral valenciana (tant pel que fa a l'escriptura com a les posades en escena) es troba més que mediatitzada, gairebé asfixiada. Si pensem, per exemple, en els as-

pectes lingüístics, ens adonarem de seguida que sense un decidit suport institucional, l'escriptura dramàtica en català té grans dificultats per fer-s'hi present, més enllà (és clar) de les edicions de les obres en tiratges habitualment molt curts, car les companyies sempre preferiran, al remat, estrenar obres en espanyol (o les versions espanyoles d'obres escrites originàriament en valencià) ja que així poden assegurar-se un mercat potencial molt més ampli.

Els qui ens llegiran del Principat estant no han d'oblidar, a més a més, que el teatre català i el valencià ja fa anys que van *separar-se de mutu acord*. Val a dir: els intercanvis, a tots els nivells (d'autors, actors, companyies... potser no és el cas dels directors) i en la llengua comuna, han anat minvant en el darrer quart de segle des d'uns orígens —els anys setanta i vuitanta— on els contactes eren, si més no, esperançadors. Això fa que les companyies del Principat ja s'hagen avesat, de fa anys, a actuar en espanyol a la majoria de les localitats del País Valencià, a la capital en primer lloc. I no parlem de la possibilitat de fer propostes integradores. En aquest cas, l'espectacle *Corrúptia* és un cas insòlit: una companyia catalana (Teatre de l'enjòlit) que posa en escena l'obra d'un dramaturg i periodista valencià (Josep Lluís Fitó) sobre un tema tan *nostre* (tan valencià, volem dir) com el de la corrupció del govern de Francisco Camps. Entre els actors, a més, un valencià. Una obra, en fi, que s'ha representat en català a les dues vores del riu de la Sénia, la qual cosa avui dia no deixa de ser excepcional.

Aquesta obra ens serveix també per posar de relleu les dificultats que una proposta teatral mínimament solvent (és a dir: concebuda amb criteris professionals) té per a consolidar-se a terres valencianes. I és que, en ser una obra política (conscientment pamfletària, dit això sense embuts) la seua programació en els locals teatrals valencians (en més d'un noranta per cent, i no creiem exagerar, de titularitat pública —municipal, provincial o autonòmica—) dependrà de forma pràcticament exclusiva dels responsables *polítics* d'aquests espais. No ens pot estranyar, doncs, que l'obra en qüestió, malgrat haver estat representada a Barcelona encara no s'haja pogut veure a la ciutat de València.

Atesos, doncs, aquests entrebancs, podrem entendre que qualsevol proposta que no es plantege voluntàriament com a *marginal* o *alternativa*, que vulga arribar a un públic ampli, amb una producció mínimament normalitzada i amb un ressò igualment normalitzat, ho tindrà molt més fàcil si renuncia al valencià, si deixa de costat temes polèmics, de caire més o menys polític o crític amb el context concret valencià (la crítica a la societat occidental en el seu conjunt, sempre serà ben vista, en especial si es planteja en termes

molt postmoderns) i si s'embolcalla amb les teles de l'alta cultura o de la tradició festiva autòctona, com ja hem comentat adés.

Una precisió, també, important: parlem de llengua. Hauríem de ser més precisos i parlar de llengua, història i cultura. Perquè, al remat, tant com la llengua, un teatre que pose en valor (sense mitificacions ni mistificacions) la nostra història i la nostra cultura, i que ho faça a més a més en termes crítics, no tindrà acollida en Teatres de la Generalitat, ni distribució normalitzada arreu el País. D'aquesta restricció, per cert, no es lliura ni el propi patrimoni teatral valencià. Lluny ja, molt lluny, d'aquella pretensió, a principis de la dècada, de posar dempeus un *teatre nacional valencià* que recuperés aquest patrimoni (i més lluny, encara, de les propostes dels teatres públics sorgides arran el centenari d'Eduard Escalante, el 1995), les recuperacions del teatre clàssic —òbviament en castellà— no passen de ser recuperacions (modernetes o postmodernes, tant ens fa) allunyades de la necessària reflexió crítica i de la tradició teatral autòctona en català.

Finalment, i per acabar aquesta ullada al teatre que es promociona —i al que s'òbvia— des de les institucions, caldrà afegir que anàloga selecció funciona quan del que es tracta és de programar autors vius, obres de repertori o relectures de peces clàssiques. No esperem en aquest darrer cas, per exemple, cap dramaturgia sobre obres shakespearianes que ens les contextualitzen en terres valencianes... si exceptuem una proposta, breu, sorgida des de la marginalitat: la relectura del *Macbeth* que és *Paco e Isabel* de Paco Zarzoso i Begoña Tena, i integrada a l'obra *Zero responsables*, de la qual en parlarem més endavant. L'ombra de Rodrigo García és entre nosaltres, potser, molt allargada, tot i que els seus imitadors no cauen en el compte que si Rodrigo García visqués al País Valencià faria un teatre ben diferent i, esperem-ho, gens complaent amb el poder nostrat. No hi fa res, als seus seguidors valencians allò que realment els importa és la *maniera*, d'una forma molt semblant a com, fa quaranta anys, els seguidors valencians del teatre èpics interpretaven (interpretàvem) al seu aire la *fórmula* brechtiana. Hem parlat dels clàssics; afegirem que el gran teatre de repertori programat als teatres públics és d'una incoherència digna d'esment: la manca de persones que realment sàpien de teatre en l'equip directiu dels Teatres de la Generalitat fa que es programe en funció dels seus (discutibles) gustos personals o dels dels directors *afins* (no tots els directors valencians tenen les portes obertes als TGV: que li ho pregunten, per exemple, a Carles Alfaro). I sort tindrem si els directors en qüestió són competents i, sobretot, tenen una bona *cultura teatral*... a més de saber dirigir, és clar.

I què passa amb els autors valencians vius als teatres públics? No esperem



de veure damunt les seues taules textos *incòmodes* amb la realitat immediata; textos crítics amb el model social que se'ns està implantant (perquè el problema no és de partits en el poder, sinó de models de societat): ara, més que mai, els responsables de la política teatral valenciana recolzen temes *eterns* i escriptures farcides de cultura i *literatura* (aquesta fascinació mediterrània pel *belcantisme* traslladada al món del teatre), mentre rebutgen el que de rabiosament actual ha tingut sempre el teatre; fins i tot obliden que una de les grandeses de l'art teatral és precisament la seua *caducitat*.

Per això, els qui encara no hem abandonat del tot el vici d'escriure teatre no tenim més remei que buscar-nos la vida, al nostre País o nord enllà, amb desigual sort. En especial si no mantenim relacions fluïdes amb la indústria (o artesanía) teatral catalana o valenciana. Això fa que autors com Manuel Molins o Rodolf Sirera (perdoneu-nos per incloure el nostre nom a la "llista de baixes"), que al Principat o a Madrid, serien noms de *teatre nacional*, o estiguen marginats dels teatres públics o hagen de reivindicar-se i/o reinventar-se cada cop que per fi arriben a l'escena. I que un dels qui signem aquest paper siga molt representat com a *adaptador* i *dramaturg* i no gens com a *autor* per part de les companyies valencianes és un símptoma de la fragilitat del sector. I no diem res de l'escassa presència d'aquests autors, més o menys *consagrats*, als escenaris del Principat.

Pel que fa als autors que encara són joves i plens d'ànim, aquests muntaran les seues peces, amb suport institucional o sense, mitjançant companyies (sovint pròpies) i tot entrant en el joc d'haver de rendibilitzar les seues propostes. Aquesta és l'opció d'un conjunt brillant d'autors actuals, com Carles Alberola, Juli Disla, Roberto Garcia, Chema Cardeña, Paco Zarzoso, Jaume Policarpo, Pedro Montalbán, Jerónimo Cornelles, Jorge Picó, Pasqual Alapont, i un etcètera tan nodrit (perdoneu-nos els obllits) com en permanent estat de vulnerabilitat, perquè la viabilitat de les seues propostes depén, al capdavant, de les institucions més que no pas de la fortalesa de la societat civil i de la demanda teatral. Per cert, i pel que hem dit adés: caldrà insistir-hi que una part substancial d'aquests autors escriuen en espanyol o, si de cas, en totes dues llengües?

### **Un altre teatre, és possible?**

Per cloure aquestes reflexions farcides de subjectivitat, haurem de llançar una darrera ullada al que es cou a l'escena valenciana del 2007 ençà. Més concretament, des del moment que la crisi econòmica ha posat fre a la dis-

baixa pressupostària en grans esdeveniments i en cultura d'aparador de la Generalitat Valenciana. Hi ha hagut, és cert, una recuperació de l'esperit combatiu d'amplis sectors de la professió teatral valenciana. Hi ha també una recuperació del sentit de compromís cívic, social i, fins i tot, polític, del teatre. Autors com els ja esmentats, o d'altres com Arturo Sánchez Velasco, Abel Zamora, Patrícia Pardo, Xavier Puchades o Gabi Ochoa, fan a les taules (i als papers) una permanent reivindicació no sols del seu dret a viure de la professió tot participant d'una política teatral radicalment diferent, sinó també del teatre com a eina per a entendre millor el nostre present i per acarar d'una forma diferent el (magre) futur que ens espera. L'espectacle col·lectiu *Zero responsables*, teatre polític en el sentit més estricte del terme, estrenat el 2010, amb textos d'una dotzena d'autors i la participació de mig centenar de professionals entre actors, autors i tècnics, pot servir-nos d'exemple: pel nombre d'implicats, perquè actuaren sense percebre ningú ni un cèntim i perquè no van tenir por a possibles repressàlies per participar-hi en una obra que denunciava la corrupció i el cinisme del govern de Francisco Camps a través de la història de l'accident del metro de València del 3 de juliol de 2006, que va provocar quaranta-tres morts. Un exemple que no és pas l'únic, és clar: Paco Zarzoso i Lluïsa Cunillé són coautors d'un altre *gran* pamflet: *El alma se serena*, sobre la destrucció del barri valencià del Cabanyal.

Hem tornat al teatre d'urgència? Al teatre com a eina de reflexió, de debat, de crítica? Al teatre com a mecanisme d'intervenció en el món que ens envolta? Les promocions més joves de l'escena valenciana semblen apuntar en aquesta direcció. Fins i tot, i en molts casos, no dubten a exemplificar amb el seu comportament personal això mateix: la dimissió de Jorge Picó com a director artístic del Teatre Principal de Vilanova i La Geltrú, podria ser un exemple d'aquests nous posicionaments ètics. És encara massa d'hora, òbviament, per poder afirmar-ho de forma més rotunda; els símptomes, però, hi són.

## Coda


I nosaltres? Els qui signem aquest article continuarem, amb més o menys entusiasme, participant en la vida teatral valenciana —quina altra cosa podríem fer sinó?— Continuarem escrivint un teatre que, amb molta sort, podrem publicar; continuarem investigant sobre el llenguatge teatral i sobre la realitat que ens envolta, des del present sens dubte, perquè li fem cas a Mafalda i ens neguem a dir, com feia son pare, que el nostre temps era millor:

aquest temps que estem vivint és *el nostre temps*, al capdavall. I, així mateix, el nostre teatre el reivindiquem com a *actual*. De forma semblant, continuarem sent crítics —esperem— amb nosaltres mateixos i amb els altres, però sense pretensions de saber-ho tot, d'haver-ho viscut tot, de ser molt millors que els qui just ara comencen la seua trajectòria professional. I és des d'aquesta implicació i des d'aquest apassionament que confiem que s'haja llegit aquest paper. No som ni millors ni pitjors que ningú, si de cas fa alguns anys que ens vam llevar les ulleres i podem veure l'autèntic color de la Ciutat Maragda valenciana; un color que, pel que fa al nostre teatre, no és precisament verd. Ni fa concebre gaires esperances.

*València, juliol de 2011*







Quadern de dansa



# L'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (1987-2010). Context, origen i desenvolupament

*Helena Patricia Ávila*

Professora de Música

## Introducció

Aquest article és un extracte de la Memòria del Treball d'Investigació «La Asociación de Profesionales de la Danza de Catalunya 1987-2006: Estudio histórico, y de su incidencia en la actividad coreográfica catalana» defensada a la Universitat d'Oviedo el setembre de 2008 sota la direcció de la Dra. Beatriz Martínez del Fresno.<sup>1</sup> El treball s'emmarcava dins el doctorat interuniversitari en musicologia: Música a l'Espanya Contemporània.

El projecte inicial tenia com a objecte investigar entorn la professió de la dansa a Catalunya (història, organització, evolució, creació, espais, entitats, etc.) i em va semblar adient elaborar un estudi previ sobre l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APdC), ja que és l'entitat que, encara avui dia, intenta conglomerar el sector a fi de treballar per a unes condicions laborals dignes.

## Objectiu de l'estudi, fonts i metodologia

Un primer objectiu del treball era posar cert ordre a l'arxiu de l'APdC per recuperar informacions d'accions dutes a terme en el passat i que, malauradament, havien caigut en l'oblit. Aquest arxiu conserva testimonis d'una professió que mai ha deixat de viure en la incertesa laboral.

Tot i que no podem afirmar que l'APdC representi la totalitat del sector, sens dubte és l'organisme que més vetlla per millorar la situació de la dansa a Catalunya i que, a més, té una manifesta vocació sindical. L'estudi del transcurs i de l'evolució dels seus 24 anys d'història configuren l'eix fonament d'aquest treball.

1. L'estudi comprèn 293 pàgines d'escriptura pròpia i un annex de 517 pàgines que recull tota mena d'informació sintetitzada, documents legals, estudis, informes, retalls de premsa, etc.

Quant a les fonts utilitzades, la investigació va iniciar-se amb la inspecció de totes les caixes de l'arxiu de l'APdC i la lectura posterior d'actes, butlletins, circulars, retalls de premsa, revistes, etc. Des d'un primer moment va ser clar que no totes les èpoques podrien ser documentades amb la mateixa exactitud, perquè no tots els documents havien estat desats amb la mateixa cura, de manera que també es va haver de confeccionar una petita llista de persones amb les quals calia parlar per ampliar i contrastar les informacions aportades pels documents.

La informació bibliogràfica era més aviat escassa, però adient per als capítols introductoris que resumeixen l'evolució de la dansa professional a Catalunya des dels anys cinquanta. Va caldre però, esmentar també en aquests primers capítols alguns estudis significatius sobre el tema, també valorar la presència i importància dels diferents espais de creació i exhibició, i fer un ampli comentari sobre els pressupostos que la Generalitat de Catalunya va destinar a la dansa durant la dècada dels anys vuitanta, anys en què es gestava l'APdC.<sup>2</sup>

Han estat una font d'informació extraordinària les diferents webs relacionades amb l'àmbit de la dansa a Catalunya i, per extensió, a tot l'Estat espanyol, així com l'accés a les hemeroteques virtuals d'algunes publicacions.

## **La dansa professional a Catalunya als anys setanta i vuitanta. Context i estudis**

Els anys setanta van significar, internacionalment, un punt i a part en l'evolució de la dansa. A casa nostra, la fi del franquisme augurava una llibertat de pensament en tots els àmbits i la dansa no en seria una excepció, ja que es va nodrir de noves concepcions amb relació al moviment, el temps i l'espai. Segons Bàrbara Raubert, va ser precisament la manca de tradició a Catalunya allò que va afavorir que els joves ballarins catalans comencessin a indagar, lliurement, entre els nous corrents que sacsejaven l'Amèrica del Nord i l'Europa Central (RAUBERT, 2006 : 161-184).

A mitjan de la dècada, Catalunya veia desaparèixer els referents autòctons del Ballet Titular del Liceu i els Ballets de Joan Tena, però alhora naixien noves propostes com el Ballet Contemporani de Barcelona, inicialment de la mà de Ramon Solé. Com a vies d'entrada de referència de les noves concep-

2. Per a més informació quant a l'àmbit politicocultural de la dansa, consulteu VENDRELL, 2008.



cions del moviment, cal esmentar els canvis curriculars envers la dansa que hi va haver a l'Institut del Teatre sota la direcció d'Hermann Bonnín juntament a l'acció pedagògica que Anna Maleras desenvolupava aleshores des del seu propi estudi de dansa.

La dècada dels vuitanta va veure com es multiplicava el nombre de companyies al territori com ara Danat Dansa, Trànsit, Metros, Gelabert-Azzopardi, L'Irregular Dansa, Lanònima Imperial, Mudances, Nats Nus Dansa, Mal Pelo o Robadura, entre d'altres. Algunes d'aquestes companyies encara es troben a hores d'ara entre les programacions en cartellera.

A mitjan dels anys vuitanta van realitzar-se alguns estudis que avui a penes es recorden, però que van incidir directament en el panorama laboral dels professionals de la dansa. L'any 1985, coincidint amb el DID, Dia Internacional de la Dansa, es va fer entrega al conseller de cultura Sr. Joan Rigol del *Memorial de la dansa a Catalunya*. El text va ser elaborat per Delfí Colomé, Manel Cubeles, Beatriu Daniel, Josep M. Escudero, Montse Garcia Otzet, Cesc Gelabert, Anna Maleras, Agustí Ros i Carme del Val.<sup>3</sup> L'objectiu del *Memorial* era que el Departament de Cultura prengués consciència de la situació que vivia la dansa en aquell moment; s'hi feia esment especial a la seva marginació en el si de les institucions públiques i s'hi proposaven una sèrie de mesures com a solució a aquest tracte discriminatori. S'hi evidenciava a més a més una necessària política cultural que tingués en compte la dansa i que contemplés la institucionalització d'un «Servei de Dansa» amb personal qualificat més enllà de l'ambigua situació en què es mantenia dins el Servei de Música. En el document s'advertia que calia elaborar també uns pressupostos anuals així com crear una comissió assessora competent en la matèria. S'acusava el govern de no complir amb la seva responsabilitat de vertebrar adequadament les activitats culturals del país: «Com podem esperar que una activitat sigui respectada si la màxima representació del país no li dóna la seva fe de baptisme, el seu respecte» (AADD, 1985 : 11) —afegien. Al mateix temps, s'hi feia esment a les repercussions que la dansa tenia, cada vegada més, en els diferents àmbits socials i, en el cas d'un canvi d'actitud imminent per part de les institucions davant aquestes reivindicacions, se'ls ofería tota la col·laboració necessària per engegar una comissió interdepartamental que

3. Exceptuant al senyor Manel Cubeles, fundador de l'esbart Verdaguer l'any 1948, tots els membres que van elaborar el *Memorial* pertanyen, o ho havien fet en el passat, a l'APdC. Cubeles aportaria al text la informació referent a la dansa popular des de la seva experiència com a ineludible renovador artístic de la dansa popular catalana. Per a més informació veg. AADD, 1987 : 27.

coordinés les accions de les conselleries d'Ensenyament, Sanitat, Benestar Social i Treball.

El *Memorial* contenia també un estudi comparatiu dels pressupostos per a la dansa a Catalunya, al País Basc, al País Valencià i a Madrid, i a més a més, s'hi analitzaven les polítiques culturals envers la dansa a Anglaterra, França i Holanda. El text incloïa una exhaustiva cronologia de la dansa a Catalunya que arrencava des de la confecció del *Llibre Vermell de Montserrat* i fins a l'any 1983.

Al document, s'hi van afegir 153 signatures que li donaven suport i no totes provenien del món de la dansa. Hi figuraven pintors, músics, crítics, fotògrafs, actors, escriptors, representants de diferents institucions, estudiants i un llarg etcètera sota la signatura de Joan Magrinyà que encapçalava la llista.

És una llàstima que avui dia gairebé s'hagi oblidat la redacció d'aquest *Memorial*. Si el sector de la dansa, ens agradi o no, sol caracteritzar-se més per la seva dispersió que no pel fet contrari, caldria saber valorar justament aquest moment en què es va treballar de valent per una acció concreta i conjunta, i no sols des del sector merament acadèmic ja que tenia en compte la dansa tradicional, per posar un exemple. Malauradament, el *Memorial* va tenir una repercussió escassa i poc continuada. El director del Departament de Cultura, Jordi Maluquer, va decidir encarregar a Sabine Dufrenoy la tasca de coordinar totes les accions que feien referència a la dansa, però pocs anys després també va desaparèixer aquesta figura. Els professionals de la dansa, augurant un futur millor, no van fer cap mena de seguiment del *Memorial* i la iniciativa va caure definitivament en l'oblit.<sup>4</sup>

L'any següent va començar a gestar-se un altre estudi interessant, però ara dut a terme des de la privacitat. El setembre de 1986, el Patronat del Consorci del Liceu es plantejà que el Teatre, com a òpera de referència a tot Europa, calia que tingués un cos estable de ballarins que, al mateix temps, fos considerat com a Ballet Nacional de Catalunya. El consorci va demanar de fer un estudi que recollís, en primer lloc, una anàlisi amb tota la informació sobre les activitats de dansa que s'havien dut a terme a Catalunya. També calia recopilar informació d'altres importants teatres europeus, no només quant a producció, sinó també quant a pressupostos. Finalment, calia valorar les al-

4. «Aquell va ser l'únic intent dels intel·lectuals catalans de mal resoldre la situació de la dansa a Catalunya», afirmava Manel Cubeles frustrat per la poca rellevància que, al seu parer, va tenir el *Memorial*. Conversa telefònica mantinguda el 10 de març de 2008.

ternatives més adients i convenients per a Catalunya. La manca d'un elenc de ballarins estable al Teatre del Liceu ha estat una petició constant des de la pèrdua del seu Ballet Titular. Val a dir que aquesta reivindicació suscita encara un fort debat intern del qual parlarem més endavant.

De l'*Estudi de viabilitat per a la creació d'un ballet estable al Gran Teatre del Liceu* se'n van fer càrrec Lluís Bonet, Dietrich Grosse i Gemma Sendra des del Centre d'Estudis de Planificació (BONET, GROSSE, SENDRA, 1987). El document tenia gairebé 300 pàgines i la seva conclusió era que Catalunya no es podia comparar a les grans capitals europees que ja posseïen una forta tradició en dansa clàssica i, per tant, no se'n podia plantejar la possibilitat d'una Gran Companyia. L'estudi argumentava que la millor opció era crear una companyia oberta a noves tendències, tot i mantenir una base clàssica, amb aportacions de diferents coreògrafs i sota la tutela d'un únic director artístic que hauria de ser escollit per un consell d'assessors internacionals. Els resultats d'això, s'obtidrien passats dos o tres anys. Un cop la companyia estigués consolidada, hauria de dur a terme, de mitjana, unes cinquanta actuacions per tot el territori català durant el primer any, i entre setanta i cent actuacions per Catalunya i l'Estat espanyol durant el segon. El següent pas afectaria els teatres internacionals, i s'hi farien de tres a quatre òperes anuals de mitjana. L'augment de l'activitat de la companyia provocaria que, de mica en mica, s'anés desvinculant de l'òpera i llavors hi caldria un elenc a part de ballarins. Aquesta nova companyia seria sens dubte un bon al·licient per a tots aquells estudiants de ballet que només tenien una oferta mínima per establir-se com a ballarins de dansa clàssica a Catalunya, i ja es preveia que hi pogués haver convenis amb l'Institut del Teatre i les diferents escoles de dansa. L'estudi desenvolupava tots els passos que calia seguir quant a creació, promoció i consolidació de la companyia: nombre de ballarins, direcció administrativa, infraestructura, contractes laborals, pressupostos i, fins i tot, els marges de benefici que aquests pressupostos podien originar.

Aquest interessant i meticulós estudi no va passar d'això, d'un mer estudi. El teatre va resoldre que no podia fer front a la despesa necessària que això comportava i la reivindicació d'un possible cos de ball per al Liceu es va mantenir durant la dècada següent.

Per entendre quina era l'oferta pública destinada a la dansa durant aquells anys, cal consultar les memòries del Departament de Cultura. El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya va començar a funcionar l'any 1980. Inicialment va prioritzar sobretot el reforç d'infraestructures, la descentralització de l'oferta cultural de Barcelona, l'ajut a l'associacionisme i la promoció de polítiques de normalització lingüística. L'any 1982 van arribar

els primers ajuts específics al sector de la dansa incorporat al Servei de Música. Més d'una tercera part dels pressupostos anuals era destinada al Gran Teatre del Liceu. L'any 1984 el pressupost per a la dansa va encara disminuir i els teatres «d'abast nacional» (Liceu, Palau de la Música i Orquestra Ciutat de Barcelona) van obtenir el 80% de la dotació total anual. Malgrat tot, es va iniciar el cicle biennal anomenat «Dansa a Catalunya». L'any 1985, aquest pressupost va duplicar-se i l'any següent els pressupostos globals ja preveïen una «secció de dansa», especificant-hi tres eixos d'actuació: difusió, centres de creació i espais alternatius. No és casualitat que una fotografia de *Desfigurat* de Cesc Gelabert servís de portada dels pressupostos d'aquell any en el Servei de Música. També en aquell moment es va poder fer entrega del *Memorial de la Dansa a Catalunya*. La dansa va rebre llavors uns 32 milions de les antigues pessetes provinents del Departament de Cultura i de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes. L'any 1987 el pressupost destinat a la dansa va tornar-se a duplicar. El Gran Teatre del Liceu va rebre 955 milions de pessetes provinents de totes les entitats públiques que el subvencionaven, el mateix anys que es va decidir no tirar endavant amb la proposta de constituir una companyia estable per al teatre. El 1988 el pressupost va començar a minvar en consonància amb la resta de pressupostos destinats al Servei de Música tret del dels teatres d'abast nacional: el Liceu i el Palau. El Liceu va arribar a rebre 1120 milions de pessetes. L'any 1989 els pressupostos per a la dansa van ser incorporats al nou Servei de Teatre i Dansa, però mentre el pressupost per a la dansa tornava a minvar, les companyies de teatre augmentaven la seva subvenció un 114 per cent. Aquest any, el Departament de Cultura va encarregar a Elisa Huertas l'elaboració d'un estudi per a la creació d'un Centre coreogràfic a Barcelona del qual es va fer cas omís. Deu anys després, Elisa Huertas va redactar *Centre Coreogràfic 1990-2000. Observacions en el temps* (HUERTAS, 1999). Aquest estudi conté un segon bloc que recull a més a més el projecte entregat l'any 1990. Aquest segon treball resumeix, comparativament, les necessitats que patia la dansa durant aquest període. La majoria de les peticions fetes l'any 1990 es mantenien intactes l'any 2000, per tant, res no havia canviat. La tendència general va ser la de reduir progressivament els pressupostos destinats a la dansa; l'any 1998, tanmateix, hi va haver una remuntada.

La irregularitat dels pressupostos del Departament de Cultura durant els anys vuitanta i noranta palesava la manca d'un projecte polític a llarg termini que considerés seriosament la dansa, fet que, inevitablement, va frenar-ne el desenvolupament. Val a dir, a més, que les subvencions solien arribar amb retard i els coreògrafs es veïen obligats a demanar préstecs bancaris mentre

esperaven els diners promesos. Algunes companyies van haver de plegar. Els canvis de legislatura en el govern tampoc van ajudar que es continuessin els projectes engegats i aquesta tònica s'ha mantingut fins ara. No és el moment d'analitzar fins a quin punt el sistema de subvencions és l'idoni perquè la dansa aconseguixi caminar per ella mateixa, però una cosa és evident: des de bon començament que hi ha mancat una política cultural a curt, mitjà i llarg termini a favor de la dansa.

No és casualitat, doncs, que la creació d'associacions de professionals de la dansa s'estigués gestant arreu del país ja a mitjan dels anys vuitanta o que es consolidessin espais alternatius per a la dansa com La Fàbrica que, entre 1981 i 1990, va funcionar com a laboratori exercint una doble funció: com a escola, i com a centre de difusió de la dansa. Marjolin van der Meer va escriure: «No és exagerat afirmar que el concepte coreogràfic dels grups actualment establerts a la nostra ciutat ha nascut, s'ha nodrit o s'ha consolidat en el marc de La Fàbrica» (VAN DER MEER, 1987). Altres espais o entitats importants van ser: El Teatre Obert (1988-1991), El Mercat de les Flors (1983), L'Espai B del Mercat de les Flors (1989-1991), El Sant Andreu Teatre (1990), l'Espai de Música i Dansa de la Generalitat (1992-2006), La Porta (1992), La Caldera (1995) i un llarg etcètera de teatres propers a la dansa, d'escoles i de col·lectius de nova generació. El coneixement d'aquestes infraestructures és vital per entendre el desenvolupament de la dansa a Catalunya.

### **Les associacions de professionals de la dansa.**

#### **Precedent: Associació de Professionals de la Dansa de la Comunitat de Madrid**

Per entendre la progressiva constitució d'associacions professionals de la dansa a l'Estat espanyol, és necessari remetre'ns a la primera que es va fundar, la de Madrid. Cal relacionar-ne l'origen amb la creació de les companyies nacionals de dansa (els actual Ballet Nacional de España i Compañía Nacional de Danza) a final dels anys setanta. Les condicions laborals d'aquestes noves companyies no eren gaire favorables i els ballarins, representats per Xavier Bagà, aviat es van posar en contacte amb els sindicats. Es van aconseguir certes millores per al Ballet Nacional Español, però es va creure necessària la creació d'un nou òrgan capaç d'assumir les necessitats del sector en general. En aquells dies es va produir un fet que n'acceleraria el procés: el govern va proposar a ballarins i actors que es fessin autònoms, proposta que va tenir el desacord d'ambdós sectors. L'única manera de pactar convenis amb

l'administració de l'Estat passava per constituir-se com a entitat. És així que l'any 1986 va néixer l'Associació de Professionals de la Dansa de la Comunitat de Madrid, i Xavier Bagà en va ser el vicepresident. Una de les primeres accions de l'entitat madrilenya va ser la de buscar còmplices a la resta de l'Estat espanyol, començant per Catalunya, on Bagà tenia un gran nombre d'amics i companys de professió.

### **Creació i evolució de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya**

Els anys vuitanta van ser una època daurada per a les companyies de dansa catalanes que aleshores es qualificaven com a Grups Independents. Tenien cabuda als circuits internacionals i demostraven una qualitat progressivament creixent. Les seves condicions laborals, però, eren llastimoses i, passats uns anys de creativitat desbordant, calia assentar les bases per a un futur més estable que n'assegurés la continuïtat.

L'any 1986 un grup reduït de ballarins residents a Barcelona va començar a reunir-se per considerar la creació d'una associació a la ciutat que vetllés pels interessos de la seva professió. Els mancaven tota mena de regularitzacions salarials, mèdiques, jurídiques o curriculars i l'opció de dedicar-se professionalment a la dansa es traduïa en la immersió en la més pura incertesa laboral. Afortunadament, l'empenta per intentar canviar aquest panorama hi era. Aquelles primeres reunions es van anar succeint i van donar el seu fruit el 24 de desembre de 1987 quan Montserrat Colomé, Òscar Dasí, Elisa Huertas, M. Antònia Gelabert, Francesc Bravo, Andreu Bresca, Eulàlia Sagarra, Marta Almirall i Jordi Carbonell van signar l'acta fundacional de l'Associació de Ballarins i Coreògrafs Professionals de Catalunya (AB-CPC). Cal esmentar també altres professionals que hi van ser des del primer moment com Alicia Pérez-Cabrero, Pilar Maese, Cristina Lügstenmann o Álvaro de la Peña, entre d'altres. Tots ells, en major o menor mesura, formarien una comissió gestora que s'encarregaria dels tràmits necessaris per a la constitució de l'Associació i que passaria el relleu a la junta directiva un cop constituïda.

L'estructura de la nova entitat quedava ben delimitada. Es regiria a partir de les decisions preses a l'assemblea general que es reuniria cada sis mesos i marcaria les directrius que la junta directiva havia de seguir. Els membres de la junta es mantindrien tres anys en els càrrecs, sense remuneració; es reunien un cop al mes i es dividien les tasques entre les figures del president,

vicepresident, tresorer, secretari i cinc vocalies. Els estatuts de la nova Associació van ser aprovats pel Departament de Treball el mes de gener de 1988. L'Associació es va presentar davant les institucions públiques amb la finalitat d'agrupar els professionals de la dansa per a la defensa dels seus interessos; per oferir-los l'assessorament pertinent en tots els àmbits; per establir les relacions oportunes amb els organismes oficials i per fomentar tota mena d'iniciatives per estimular les activitats relacionades amb la dansa, el seu desenvolupament i el seu reconeixement i prestigi.

El 27 de gener de 1988 va tenir lloc la primera Assemblea General de l'Associació. Es va dur a terme al teatre Regina i es va convocar com a reunió informativa. La comissió gestora es va encarregar de resumir el passat i el present de la dansa a Catalunya i com s'havia gestat la pròpia Associació. Ja s'havia establert un diàleg directe amb la seva homòloga madrilenya i es preveia assolir l'objectiu de crear una Federació d'Associacions que tingués veu a la nova Direcció General de Dansa del Ministeri. Es van acordar les primeres accions que, a banda d'establir les relacions pertinents amb les institucions públiques i els mitjans de comunicació, passaven per contactar amb associacions de metges especialitzats; pactar tarifes reduïdes per als professionals amb teatres vinculants; organitzar cursos; confeccionar barems de sous; concretar un règim especial a la Seguretat Social; aconseguir assistència jurídica consultiva i, finalment, convertir-se en centre d'informació quant a oferta i demanda laboral del sector.

El mes d'abril es va presentar i votar l'única candidatura presentada per a la junta directiva de l'Associació. La llista de candidats s'exposava als locals de Roseland, La Fàbrica i Bügé, punts de trobada de gran part dels 84 socis que llavors tenia l'entitat. Finalment la junta es va constituir de la manera següent: Monsterrat Colomé, presidenta; Agustí Ros, vicepresident; Eulàlia Sagarra, secretària; Pilar Cambra, tresorera; i Andreu Bresca, Toni Martínez, Elisa Huertas, Marta Almirall, Francesc Bravo i Guillermina Coll, assistents vocals. Aquesta va ser la primera junta directiva de l'Associació que va ser vigent fins al 7 de maig de 1990.

Al llarg d'aquesta primera etapa, l'assemblea general es va convocar en deu ocasions per poder acordar amb tots els socis les accions més pertinents. Els objectius eren ambiciosos i calia prioritzar els passos que calia seguir. Les primeres accions van anar adreçades a captar nous socis i a encetar contactes amb les institucions públiques per negociar tota mena de canvis quant a polítiques culturals. El mes de setembre de 1988 es va trobar un petit local on ubicar la seu de l'Associació a la cèntrica avinguda de la Via Laietana de Barcelona.

Fent balanç d'aquells anys, val a dir que els canvis polítics desitjats no van arribar. Es van presentar manifestos; es van confeccionar treballs d'investigació que avalessin les propostes fetes; es va mantenir el contacte amb altres associacions properes; es van organitzar debats i l'any 1990 s'aconseguia constituir, juntament amb Madrid, la Federació d'Associacions Professionals de la Dansa (FEAPD).

La junta directiva de l'Associació es reunia freqüentment i distribuïa el treball a les comissions formades pels mateixos socis. Algunes d'aquestes comissions es van mantenir amb el temps, mentre que d'altres van desaparèixer, o bé perquè enllestien la seva tasca, o bé perquè minvava la participació dels seus components. El paper de les vocalies també va anar-se desdibuixant. Sembla ser que era massa difícil treballar en una junta de deu persones atès que no tothom hi podia dedicar el mateix esforç. Van ser els anys de creació dels primers butlletins informatius i, posteriorment, va néixer *KOS*, la revista de gran format de l'Associació per mantenir al dia el soci quant a beques, cursos, actuacions, publicacions, etc., i amb articles d'interès del sector.<sup>5</sup> Es va establir també una de les accions anuals més importants de l'Associació: la celebració del Dia Internacional de la Dansa, el DID, una jornada festiva i participativa que servia perquè els mitjans de comunicació paressin especial atenció a les reivindicacions d'aquests professionals. Aquesta primera etapa va tancar amb un total de 134 membres associats.

La segona junta directiva de l'entitat, en què es mantenia part dels membres de l'anterior, va treballar des del mes de maig de 1990 fins a l'octubre de 1993. En aquell moment, es va intentar de millorar els diferents sistemes de comunicació i la revista *KOS*, per exemple, va evolucionar de manera espectacular, tot i que l'elevat cost que suposava ja feia preveure'n una durada limitada. El 1993, la revista contenia diferents seccions regulars i va haver d'ampliar el nombre de col·laboradors. També contenia apartats que mantenien el soci al dia dels progressos de les diferents comissions de treball.

Durant aquests anys, les comissions que es van mantenir amb més força van ser Ensenyament, Coreògrafs, Assumptes legals i fiscals, i Xarxa de teatres. La comissió d'Ensenyament va analitzar sobretot els problemes derivats de la implantació de la LOGSE, mentre que el grup de coreògrafs va redactar i entregar al Ministeri unes interessants autoreflexions sobre la situació que

5. Els disset números de *KOS* que es van publicar entre l'abril de 1990 i el juny de 1994 poden consultar-se en línia a la web de l'APdC: <http://www.dansacat.org/quisom/5/> (30/07/2010).



patien i les possibles vies de solució.<sup>6</sup> La xarxa de teatres de la Generalitat no acabava de funcionar com s'havia plantejat inicialment i era evident que hi mancaven les estratègies (i l'interès per part dels agents implicats) quant a difusió dels espectacles de dansa. La concepció de la xarxa no era del tot clara ni per a la Generalitat mateixa. La comissió d'assumptes legals i fiscals tenia en compte un calendari anual que s'iniciava coincidint amb Dansa València, punt de trobada per als debats relacionats amb la gestió, pel que fa a la dansa, a escala estatal. Aquestes trobades van provocar una major pressió a l'IN-AEM, que l'any 1992 va elaborar un *Estudio comparativo de la situación social y fiscal de los profesionales de la danza en los principales países europeos* (RIVIERE, SENDRA, 1992).

L'organització del DID va acabar resultant caòtica. El volum de feina que originava sovint ultrapassava les possibilitats de l'Associació i dels seus treballadors, amb l'afegit que l'escàs pressupost retallava clarament les propostes inicials. Tot i així, fou durant aquest segon mandat quan la celebració es va instaurar a la plaça de la Catedral de Barcelona, on any rere any es van succeir actuacions i tallers que unien, puntualment, un gran nombre de professionals disposats a participar en una acció concreta. Aquesta activitat es va mantenir fins a l'any 2001.

Tot i el retard de les subvencions rebudes de la Generalitat, durant aquest període la ciutat va veure néixer dos nous espais públics d'exhibició on la dansa tindria un protagonisme especial: el Sant Andreu Teatre (1990), i l'Espai de Música i Dansa de la Generalitat (1992). Podríem pensar que això significava un gran avenç, però cal recordar també el tancament d'altres tres grans plataformes molt diferents entre elles però absolutament enriquidores, eren La Fàbrica, l'Espai B del Mercat de les Flors i el Teatre Obert, on no sols s'incentivava l'exhibició, sinó també la investigació, la creació i la formació. El sector va viure com una gran incoherència l'obertura d'aquests nous espais i el tancament dels ja existents i el mes de juny de 1992 es va arribar fins i tot a boicotejar la inauguració de L'Espai exhibint la pancarta de «Polítics, no esteu fent res. La dansa no avança» (VIGO, 1992). Una vegada més es treballava des de la discontinuïtat i es partia de zero en la gestió d'aquests nous espais.

L'Associació continuava, però, procurant els descomptes per als socis i mantenint al dia una assessoria jurídica competent. El nombre de socis era de 164 i es preveia un canvi intern organitzatiu de cara al següent mandat que pretenia establir unes normes de funcionament a partir de donar priori-

6. Vegeu transcripcions i síntesi a PATRICIO, 2008 : 374-414.

tat a objectius plausibles i d'intentar estabilitzar els grups de treball. Calia que hi hagués un coordinador general, a mode de gestor, que hauria de vetllar per al bon funcionament i la continuïtat de les comissions. Però l'organització interna de l'entitat encara estava en procés de consolidar-se.

Revisant les accions dutes a terme durant aquests dos primers mandats, s'observa que comencen a detectar-se ja algunes de les grans problemàtiques que, al meu parer, assetjaven l'Associació i, en general, tot el sector: la manca d'una participació global i continuada per part dels professionals; la inutilitat d'esforços d'aquells que hi participaven però que no veien el seguiment de les accions i com moltes es deixaven a mig fer; i l'excés d'activitats que es pretenien dur a terme. Interessants projectes com el de les autoreflexions dels coreògrafs entregades al Consell del Ministeri o l'esborrany d'un primer catàleg de companyies van quedar en paper mullat, ja fos per manca de pressupost, de continuïtat, de temps o de participació.

A final de l'any 1993, la junta directiva va passar a anomenar-se consell i aquest es mantindria fins al mes de gener de 1997. El consell va saber repartir equitativament cadascuna de les seves funcions i es van establir tres llocs de treball dins les oficines de l'entitat.

L'abril de 1994 es va fer un nou esforç per unir la professió durant un intensa jornada de treball a l'antic Palau d'Agricultura d'on van sorgir sis grups de treball que estructuraven les bases de l'Associació. Va ser un moment que va infondre esperança i confiança en la professió i en l'Associació mateixa. Com ja havia passat anteriorment, aquests grups es van anar disgregant amb el pas dels mesos. Ni el Consell ni el coordinador general van aconseguir la participació continuada i imprescindible dels socis. Alhora, aquests consideraven que les vies de comunicació no eren suficients i una de les comissions, gairebé l'única, la que més força prenia dins el si de l'entitat, començava a ser conflictiva: la comissió «Per la Dansa al Liceu». Des de la creació de l'Associació, l'any 1987, els manifestos presentats als agents públics reivindicaven un cos de ball per al Gran Teatre del Liceu, però davant els desacords que va provocar la feina desenvolupada per aquesta comissió, encara no s'havia aconseguit de fer un plantejament detingut i consensuat d'allò que realment es volia.

Els problemes econòmics endèmics no ajudaven a mantenir el bon funcionament de l'entitat i el juliol de 1994 es va acabar la revista *KOS* la funció de la qual va ser substituïda per circulars per mantenir la comunicació amb els socis. El DID es va continuar celebrant a la plaça de la Catedral i s'hi van afegir encara altres activitats al Mercat de les Flors i a L'Espai.

El maig de 1994, l'Associació va fer un pas endavant i va canviar de nom.

Passava a ser l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APdC), i obria les seves portes a tot un seguit de professionals també propers al món de la dansa més enllà de coreògrafs i ballarins. Un altre objectiu aconseguit a finals de 1994 va ser la creació de Per la Dansa a Catalunya, una associació cultural que, tanmateix, sempre s'ha mantingut sota el paraigua de l'Associació Professional i mai ha tingut cap especial rellevància.

Durant aquests anys, mantenir viva l'Associació va ser una tasca molt difícil. Entre el 1995 i el 1996 van dimitir alguns membres del consell i ningú volia substituir-los. Tot i així, no es va deixar de promoure cursos, d'assistir a fires i congressos o de mantenir contacte amb emissores de ràdio, televisió i revistes que poguessin fomentar la dansa a Catalunya.

Sobreposant-se a la inestabilitat de l'època, es va aconseguir mantenir amb força la FEAPD. Entre el 1994 i el 1996 es van produir tres trobades generals en el marc de Dansa València i s'hi van abordar diferents problemàtiques. Paral·lelament, i des de l'INAEM, es va elaborar el *Plan general de fomento de la danza* que preveia una reforma absoluta a tots els nivells i plantejava realment una política a mitjà i llarg termini per a la dansa (AADD, 1994 : 454-482). A part d'un seguit de reflexions diverses, aquest pla aportava noves mesures quant al sistema educatiu, la investigació, la creació, les condicions socials i fiscals, les ajudes, etc. El document va ser treballat amb rigor i hi van participar molts professionals del sector. A principi de 1995 es va presentar oficialment el treball. Malauradament, la història s'havia de repetir una altra vegada: el *Plan general de fomento de la danza* va quedar en no-res i amb el pas del mesos i tot l'esforç conjunt que va suposar-ne la creació, revisió i redacció final va acabar al fons d'un calaix oblidat. Però l'Associació de Professionals de la Dansa continuava endavant. El nou consell directiu, amb Gilberto Ruiz-Lang al capdavant, es va posar a treballar, el gener de 1997, en un moment en què el nombre de socis era de 264. És curiós que, tot i tractar-se d'una de les etapes amb menys assemblees generals, va ser una de les més ben organitzades i menys criticades pels socis. El nombre dels membres del consell es va reduir a quatre que treballaven conjuntament amb un equip de coordinació de tres persones més i una responsable administrativa. L'equip va intentar d'entrada encarrilar la majoria d'accions en què havien treballat les juntes anteriors; va millorar les relacions amb el Departament d'Ensenyament; i es van mantenir actives les comissions d'Ensenyament i de Política Educativa durant els tres anys. Els participants d'aquests grups es reunien per a la revisió dels currículums de nivell mitjà, per a l'elaboració del projecte de grau mitjà, en les reunions amb l'IMBE, en les de l'Institut de Teatre, escoles, FORCEM, etc. Les reunions amb les diferents escoles van

desembocar en la constitució del Collectiu d'Escoles Autoritzades de Dansa. En aquells anys es va signar també un conveni amb AISGE que havia de gestionar els drets d'autor dels socis, i, a més a més, hi va haver un canvi de local, es van traslladar definitivament al local que coneixem avui dia. Així mateix, van ser importants les gestions que es van fer per al I Congrés de la Dansa i l'Educació que es va celebrar l'any 2001, i la preparació de futurs convenis amb TVC i amb l'SGAE.

L'any 1997 es va establir el Premi anual que l'Associació, per votació dels socis, atorgava a aquells professionals, companyies o col·lectius implicats en el desenvolupament de la dansa a Catalunya. L'any següent, es va establir també el Premi al soci d'honor destinat a persones que haguessin impulsat o incentivat la dansa tot i no pertànyer, en ocasions, al sector.<sup>7</sup>

El mes de gener de 1999 es va acabar el programa que des del 1995 es feia a Radio Desvern *Parla Dansa*. Les activitats per al DID van ser ara previstes amb major antelació, i la comissió Per la Dansa al Liceu seguia fent-se eco als mitjans de comunicació. De fet, l'any 1999, després de la moció aconseguida al Parlament de Catalunya, el Departament de Cultura va elaborar l'estudi *Una companyia de dansa estable a Catalunya* (1999). L'estudi conclouïa que no hi havia consens dins la professió mateixa per establir una companyia de dansa al Gran Teatre del Liceu, encara més greu, una gran part dels professionals s'hi oposava. Allò que realment es reclamava eren més ajudes per a les companyies de dansa contemporània, i es va creure que la millor opció era la de fomentar residències per a aquestes companyies. Això és el que es va fer. Aquest estudi va decapitar, definitivament l'any 2000, les reivindicacions de la comissió. Sembla mentida que només cinc anys abans, al gener de 1995, centenars de professionals, estudiants i amics de la dansa, entre ells molts ballarins i coreògrafs de dansa contemporània, haguessin inundat les Rambles de Barcelona amb l'eslògan «Dansa al Liceu», que fins i tot s'hi hagués pogut llegir un Manifest signat per 6000 veus de suport, o s'hagués pogut celebrar una gala al Sant Andreu Teatre per aconseguir que la remodelació del teatre, des-

7. Guanyadors del Premi de l'APdC entre 1997 i 2008: Montse Colomé, Antonio Montllor, Eulàlia Blasi, Guillermina Coll, La Porta, Mal Pelo, Enric Castany, Anna Maleras, Àngels Margarit, Toni Jodar, Mingo Ràfols i Toni Mira. Premis al Soci d'Honor: Joan Tena, Madó Aris, Xavier Bagà, Joan Francesc Marco, Pedro Almodóvar, Hermann Bonnín, Teresa Carranza, Ana Rovira, Marta Almirall i Mercè Mor. Premis Dansacat («Reconeixement professional» i «Dansa i Societat»): Josep Aznar i la Fundació Psico-Art (2009); Guillem Alonso i «Dansa a les Escoles» de Clàudia Moreso (2010).

prés de l'incendi, tingués en compte la possibilitat d'habilitar un espai per a un cos de ball.<sup>8</sup>

Mentre algunes propostes quedaven estroncades, d'altres seguien el seu camí. A final dels anys noranta, el sector de les arts escèniques va començar a engegar plataformes i taules de treball que afavorissin un major contacte entre els diferents professionals. L'Associació es va preocupar també per establir converses amb el col·lectiu i, des de la FEAPD, es va treballar en l'estudi *Danza en España / 1997* (HUERTAS, 1998), que promovia una futura base de dades amb tota la informació sobre la dansa i el seu desenvolupament a les diferents comunitats autònomes que servís per atènyer-se a la realitat dels mitjans. A final d'any, la memòria que es va fer arribar als socis era exhaustiva, però hi seguia faltant majoritàriament la seva implicació. Gilberto Ruiz-Lang escrivia: «Faig una crida a la participació. L'associació ens necessita, hem de donar veu, cara i ulls a les nostres reivindicacions.»<sup>9</sup>

Entre el 1999 i el 2002, l'Associació va col·laborar amb la Mesa de Coordinació de les Arts Escèniques en diàleg permanent amb el Departament de Cultura. Aquesta Mesa aviat es va convertir en Federació per intentar resoldre, especialment, les problemàtiques quant a les regularitzacions de la Seguretat Social. Durant aquests tres anys, la FEAPD va organitzar les Jornades de Dansa i Investigació a diferents punts del país en un intent per saldar, en la mesura del possible, la manca d'un marc teòric en l'àmbit de la dansa.<sup>10</sup>

En matèria educativa, l'Associació es va mantenir al peu del canó fins al punt en què decidí desvincular-se dels processos d'aplicació de la LOGSE ja que sovint els esforços topaven amb un Departament d'Ensenyament més que saturat per altres problemàtiques, al seu parer, de major importància. A mesura que passaven els anys, l'Associació consolidava les relacions amb diferents entitats afins i les circulars eren el millor mitjà que el soci tenia per a informar-se'n. Les assemblees generals eren escasses, però molt més escassos eren els socis que hi participaven i aleshores les tasques del dia a dia requeien sempre sobre les mateixes persones que eren poques i absolutament desbor-

8. SOTORRA, 1995; SOLÍS, 1995; PÉREZ SANZ, 1995a i 1995b; CARBÓ, 1995. Vegeu també COLOMÉ 1995, un text escrit i llegit públicament el 28 de gener de 1995 per Delfí Colomé en una de les manifestacions que tingueren lloc a Barcelona en què es demanava un cos estable de dansa per al Liceu.

9. Gilberto Ruiz-Lang, Full informatiu enviat als socis amb relació a les votacions de novembre de 1999.

10. Les Jornades de Dansa i Investigació van tenir lloc a Múrcia (desembre de 1999), València (desembre de 2000) i Barcelona (novembre de 2002). De totes tres, se'n va fer la publicació corresponent a l'editorial Libros de Danza.

dades de feina. Tot i així, es va aconseguir augmentar l'activitat en els processos de política cultural, educativa i sindical. El sector de coreògrafs, que anys enrere hi havia tingut un major grau d'implicació, ara restava aturat i les comissions de treball estancades. La situació va esdevenir insostenible i es va haver de plantejar un punt i a part en l'evolució de l'Associació. A final del 2001 se'n constituí una junta provisional i al febrer del 2002 es a votar, per primera vegada, entre dues candidatures diferenciades per un programa electoral i una llista de professionals que els avalaven. Vist amb perspectiva i des de la desvinculació personal, aquell trencament va aportar avantatges i desavantatges. D'una banda, es va estroncar la continuïtat d'un gran nombre d'activitats, de fet, moltes van quedar absolutament oblidades i no se'n va fer el relleu pertinent, però més important encara em sembla la massiva participació que hi va haver en el procés de votacions de l'any 2002, i que s'arribessin a presentar dues candidatures totalment renovades per a la següent junta directiva. Personalment, crec que va ser un moment d'inflexió que va permetre que l'Associació evolucionés, sense ometre els problemes, vers una via marcadament sindical.<sup>11</sup>

Entre l'any 2002 i el 2005, es consolida amb claredat l'Associació de Professionals de la Dansa, especialment pel que fa a l'organització interna sota la presidència de Toni Mira. Per primera vegada s'hi contracta personal extern al món de la dansa per a tasques d'oficina, es busca la figura del gestor cultural i la junta es reparteix, des de bon principi, la feina equitativament. Cal esmentar, però, que els membres més vinculats al món de l'educació van anar desapareixent i això era evidentment una manca per a l'entitat. L'Associació es va sobreposar als números vermells renunciant a algunes activitats tan tradicionals com les presentacions de les coreografies premiades a nivell estatal a L'Espai al DID i substituint-les per debats, conferències i exposicions. L'any 2003 es va publicar l'estudi encarregat a la Fundació Interarts *Anàlisi de la dansa a Catalunya*. El diàleg amb l'Institut del Teatre es va intensificar i a principi de l'any 2005 es va assolir una de les majors fites de l'Associació: la signatura del primer pacte laboral entre companyies i ballarins i la conseqüent constitució de l'Associació de Companyies de Catalunya.<sup>12</sup> Per primera vegada, els espais d'opinió del soci a

11. Amb un cens de 285 socis, la candidatura guanyadora va obtenir 54 vots enfront els 42 vots que va rebre l'altra candidatura encapçalada per Margarita Cabero (més una abstenció i quatre vots nuls).

12. El Pacte Laboral va quedar suspès la passada primavera de 2010. L'Associació de Companyies no podia assumir l'augment acordat dels mínims salarials

les circulars s'omplien de demandes i crítiques de tota mena, i la lluita sindical prenia cos entre les problemàtiques relacionades amb els deutes pendents a la Seguretat Social, les reivindicacions a l'SGAE davant la proposta de cobrar cànons de drets d'autor a les escoles de dansa i tota la problemàtica que arrossegava el procés d'equivalències de la implantació de la LOGSE. La Generalitat, l'ICUB i l'ODA milloraven les polítiques per a la dansa i es donava el vistiplau al projecte de Can Fabra. Durant aquests anys es va començar a gestar el projecte del Consell de les Arts, organisme en què havien de formar part membres de tots els àmbits de les arts escèniques i que pretenia gestionar els recursos públics independentment dels canvis polítics de cada legislatura.

L'any 2004, l'Associació es va desvincular definitivament de la Federació d'Associacions Professionals de la Dansa, per desavinences constants amb aquesta.

El balanç final del 2005 va ser prou positiu. S'havia aconseguit encarrilar la situació econòmica de l'entitat i el nombre de socis va arribar als 300. La relació amb els socis i amb les institucions públiques havia millorat i els processos sindicals es trobaven en plena eferescència. L'àmbit d'ensenyament és qui se'n va endur la pitjor part i va quedar relegat a les respectives reivindicacions legals.

L'any 2006, la junta va mantenir la major part dels seus membres i es preparava per continuar per les mateixes vies que havia engegat el 2002. La massiva participació que hi havia hagut a la votació anterior, però, no es va repetir. El 2006 hi va haver una renovació integral de l'Associació i es van renovar també els Estatuts de l'entitat davant l'escassa votació dels només vint socis que van assistir a l'assemblea general.

També des de 2006 es va participar en els processos de creació del Consell de les Arts<sup>13</sup> i des del 2007 s'ha col·laborat amb l'Associació de Companyies en totes les gestions referents a l'habilitació del Graner, a l'antiga fàbri-

---

corresponents a la revisió del Pacte, i l'APdC es va negar a donar-hi el seu suport ja que aquest no acomplia les condicions mínimes plantejades. Per a més informació, llegiu aquesta notícia a: <http://www.dansacat.org/actualitat/1/935/> (30/07/2010).

13. Actualment (juliol 2011), l'entitat coneguda com a CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts) continua treballant per a un projecte polític que, com l'Arts Council, sigui totalment desvinculat als canvis de govern. Encara avui dia no acaba de trobar l'estabilitat política que requereix un projecte d'aquesta rellevància.

ca Phillips de la Zona Franca, centre de creació per a la dansa.<sup>14</sup> Aquest projecte s'emmarca en el *Pla estratègic de cultura per Barcelona* dins el programa «Barcelona laborator» que estableix l'obertura de diferents centres de creació arreu de la ciutat.

En els últims anys s'ha incorporat una persona nova a l'entitat que coordina els processos de comunicació, i la pàgina web [www.dansacat.org](http://www.dansacat.org) s'ha convertit en el principal punt d'informació per al sector amb una mitjana de 14000 visites mensuals.

L'any 2009 es va aprovar el *Pla integral de la dansa a Catalunya* que pretenia millorar les condicions del sector de la dansa. L'APdC forma part de la comissió de seguiment d'aquest pla. En contacte amb altres associacions estatals, es va participar també en la creació del *Plan general de la Danza 2010-2014* i es va passar a formar part de la Plataforma Internacional Informal de Dansa. A hores d'ara, caldria fer una revisió de totes aquestes iniciatives per comprovar en quin punt de desenvolupament es troben.<sup>15</sup>

Abans d'acabar el 2009, l'Associació va engegar un estudi sobre les condicions laborals del sector, les conclusions del qual es donaran a conèixer a final d'aquest 2011. Aquest estudi ha de ser una eina útil per continuar treballant a partir de l'estat real i actual de la qüestió.

Finalment, cal destacar algunes de les últimes accions de l'entitat com ara l'elaboració del document *Junts per la dansa. Mesures per al desenvolupament de la dansa a Catalunya*.<sup>16</sup> Aquest document ha estat consensuat entre 420 representats del sector. S'adreça a les administracions públiques i desglossa diferents mesures necessàries per al desenvolupament de la dansa a Catalunya. L'escrit, elaborat entre el 2009 i el 2011, va ser presentat públicament el 28 d'abril de 2011 a La Caldera. També el passat mes d'abril, el CoNCA va atorgar a l'Associació el Premi Nacional de Cultura 2011 en la categoria de dansa «pel nou impuls amb què l'APdC ha introduït millores en l'àmbit de les noves tecnologies pel que fa a la informació, la comunicació i la difusió de la dansa; per la tasca d'ajuda i de suport als joves creadors i, so-

14. Des d'aquest any 2011, l'ICUB ha decidit que el Consorci del Mercat de les Flors sigui qui s'encarregui de gestionar aquest nou espai de 600m<sup>2</sup> destinat a ser Centre de creació de dansa i arts del moviment. Les associacions professionals hi tindran un paper assessor.

15. Els documents esmentats poden consultar-se a: *Pla integral de la dansa* trilingüe, 2011: <http://www.dansacat.org/es/actualitat/1/634/> Des de la web <http://www.danza.es/plan/PGD> es pot accedir al document *Plan general de la Danza 2010-2014*, així com als plans de referència i als models de desenvolupament.

16. Vegeu-ne el text íntegra a <http://juntsperladansa.org/> (juliol 2011).



bretot, per continuar lluitant incansablement per un reconeixement digne de la professió i per la regulació dels drets laborals del sector de la dansa».<sup>17</sup>

La nova junta (2011-2014) està formada per vuit professionals de la dansa de diferents àmbits i Xavier Martínez n'és el president.<sup>18</sup> El programa de la nova junta estableix unes directrius continuistes respecte a les mantingudes en el període anterior. La base d'aquest programa és aconseguir que l'APdC pugui representar al més possible el sector de la dansa a Catalunya.

Actualment l'APdC té 428 socis.

## Consideracions finals

L'Associació de Professionals de la Dansa just feia vint anys quan es va finalitzar el gruix d'aquest estudi. Ara cal preguntar-se per què vint anys després de la seva constitució, l'APdC, tot i la seva consolidació i col·laboració directa amb nombroses accions que han ajudat al creixement de la dansa a Catalunya, continua sense representar el sector de manera generalitzada, i per què, passats vint anys, les mancances, quant a condicions laborals, continuen sent les mateixes.

La gestió dels primers anys de l'entitat va ser totalment precària. El presupost que la sustentava era mínim i no tenia ni l'espai ni els equipaments adients. Els treballadors de l'entitat eren també professionals de la dansa i, tot i la seva bona voluntat, calien altres professionals per a la gestió interna, ja no sols per a un millor funcionament administratiu i de repartiment de tasques, sinó per evitar friccions personals que res tenien a veure amb l'Associació. Es va trigar anys a habilitar un espai que servís d'arxiu on recopilar la documentació generada i on poguessin recórrer els diferents equips directius. El funcionament per comissions es va estroncar una vegada i una altra i sovint tota la feina organitzativa requeia en el grup reduït de persones més implicades. La participació dels socis va ser important durant els primers anys, però va anar decaient i encara avui dia deixa molt a desitjar. Fins i tot alguna de les comissions que més força havia tingut, també va rebre crítiques del mateix sector. Les condicions laborals dels professionals de la dansa han

17. Extret de <http://www.conca.cat/ca/premis/premiat-dansa2011> (juliol de 2011).

18. Anna Sánchez n'és la vicepresidenta, Mercè Recacha la secretària, i Pilar López la tesorera. Els vocals són: Jordi Cortés, Livio Panieri, Cecilia Colacrai i Sebastián García Ferro.

millorat relativament, però es manté com a professió incerta i totalment vocacional. S'hi ha reflexionat molt i s'han fet estudis d'investigació, tot i que no han tingut mai un ressò especialment rellevant. En ocasions, l'Associació ha previst un nombre d'objectius excessiu per a les seves capacitats, tant econòmiques com de participació, i li ha calgut començar de zero en nombroses ocasions. Els recursos han estat constantment insuficients per a totes les iniciatives que calia dur a terme.

Els processos de comunicació i els pactes amb el Departament de Cultura s'han caracteritzat també per la seva irregularitat. Sovint s'ha arribat a acords que s'han difuminat amb el temps i qualsevol canvi que hi ha hagut en els programes culturals per a Catalunya ha acabat afectant directament el sector de la dansa. En general, ha mancat personal qualificat dins el mateix Departament que pogués assumir la tasca d'interlocutor.

El baix pressupost, les subvencions tardanes, la inexistència d'accions que generessin entrades de fons a l'entitat, l'impagament de quotes, la discontinuïtat de certes accions, les desavinences internes, els canvis en la gestió o la desvinculació dels socis, han incidit, negativament, en l'Associació, i ni el context polític ni les línies estratègiques del Departament l'han afavorit.

És evident que els últims anys han estat molt productius. A hores d'ara les línies d'acció són concretes, s'hi potencia la comunicació i s'han consolidat moltes iniciatives a favor de la dansa a Catalunya.

No podem ometre, abans d'acabar, que hi ha una part del sector desvinculada de l'Associació i els motius són molt diversos, des del pessimisme dels qui van aportar el seu esforç en el passat i no en van veure el fruit, fins a la desconfiança en una o altra junta; els desacords dins del sector; el desinterès; el desconeixement dels canvis interns duts a terme els últims anys; la marginació d'alguns estils de dansa; la vinculació a altres plataformes que fomenten la dansa, o també, per què no dir-ho, la impossibilitat de pagar-ne les quotes pertinents.

Personalment, opino que la desunió del sector és el seu punt més feble. Si es trobés la manera de treballar en bloc, de creure en un projecte concret, consensuat i comú amb tot el debat, la participació, la tolerància i la constància que això comporta, les millores arribarien amb molta més fluïdesa. Ara per ara no hi ha cap altre punt de trobada sinó la mateixa APdC.

Aquestes són unes consideracions personals que parteixen de l'estudi de documents conservats i de les converses amb membres del col·lectiu. És una reflexió feta des de la distància que suposa no formar part del sector de manera professional, i no pretén res més que induir a la reflexió i esperonar tots els professionals d'aquest món, tan intangible i encisador com és la dansa, a

alçar les seves veus de manera solvent i a continuar treballant per sortir de la marginalitat en què sempre s'han mogut.

## Referències bibliogràfiques

- AADD (1985): *Memorial de la Dansa a Catalunya*, Barcelona.
- (1987): *Història de la dansa a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Catalunya.
- (1994): *Plan General de Fomento de la Danza*. Ministerio de Cultura y Educación. Vegeu-ne la còpia de l'esborrany, el text íntegre i el pla de desenvolupament a l'annex de l'estudi: capítol 9, apèndix VI.3.
- (1999): *Una companyia de dansa estable a Catalunya. Estudi previ*. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- (2003): *Anàlisi de la dansa a Catalunya*. Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya. Barcelona, Fundació Interarts.
- BONET, Lluís; GROSSE, D. i SENDRA, G. (1987): *Estudi de viabilitat per la creació d'un ballet estable al Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació. Patronat del Consorci del Liceu.
- CARBÓ, Julio (1995): «La danza quiere ir a la ópera», *El Periódico*, 29/01/1995.
- COLOMÉ, Delfí (1995): «El Liceo sin ballet», *Pensar la danza*. Turner, 2007, pp. 151 i sg.
- HUERTAS, Elisa (1998): *Danza en España / 1997*. FEAPD. Entitat subvencionada per l'INAEM i la Dirección Gral. de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación y Cultura.
- (1999): *Danza. Centre coreogràfic. Projecte. 1990-2000. Observacions en el temps*.
- PATRICIO, Helena (2008): *La Asociación de Profesionales de la Danza de Catalunya 1987-2006: Estudio histórico y de su incidencia en la actividad coreográfica catalana*. Capítol 9, apèndix IV.2 – Auto-reflexiones 1991. Universitat d'Oviedo.
- PÉREZ SANZ, Javier (1995a): «Los bailarines catalanes reclaman una compañía de danza para el futuro Liceo», *El País*, 26/01/1995.
- (1995b): «Acció per demanar un ballet estable», *Avui*, 29/01/1995.
- RAUBERT, Bárbara (2006): «La danza des de la democràcia: moviment en expansió», *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: Argumenta.
- RIVIERE, Inés; SENDRA, Gemma (1992): *Estudio comparativo de la situación social y fiscal de los profesionales de la danza en los principales países europeos*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.

- SOLÍS, Xelo (1995): «Profesionales de danza piden compañía estable en el Liceo», *El Periódico*, 26/01/1995.
- SOTORRA, Andreu (1995): «El món de dansa reclama un cos de ballet al Liceu», *Avui*, 25/01/1995.
- VAN DER MEER, Marjolin (1987): «La Fábrica, a toda máquina», *La Vanguardia*, 15/03/1987.
- VENDRELL, Ester (2008): *Dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat*. Tesis doctoral dirigida per Maria Josep Ragué i Arias, presentada el 19 de febrer de 2008 a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.
- VIGO, Miguel (1992): «La danza del nunca acabar», *El Observador*, 05/04/1992.



# Ensenyaments artístics i neurociència de les emocions

*Raimon Àvila*

Institut del Teatre

En el món de les arts de l'espectacle es parla sovint sobre emocions: la capacitat que tenen determinades obres o artistes de generar-les en l'espectador, l'habilitat que convé que tinguin els intèrprets per deixar-les aflorar i saber manegar-les adequadament, etc. Però, sabem què són, exactament, les emocions? Què en diu la ciència? On es generen, per què, i quines reaccions desencadenen en el nostre cos? I, finalment, pot la neurociència proporcionar bases científiques que permetin plantejaments innovadors en la pedagogia dels ensenyaments artístics?

## **Moure o commoure**

Les emocions condicionen la nostra conducta, la nostra salut i el nostre pensament. No negativament sinó fonamentalment; és a dir que en són el fonament i el motor principal. Si volem entendre'ns una mica més a nosaltres mateixos i als altres, del que es tracta és de prendre en consideració les emocions, de tenir-les en compte, i no ignorar-les o foragitar-les com si fossin elements externs pertorbadors. Aquesta idea, que comença a agafar empenta a partir dels descobriments de Charles Darwin, William James i Sigmund Freud, deixa enrere la posició errònia segons la qual les emocions són una nosa per a la intel·ligència i la racionalitat. Una nova actitud, més amable i respectuosa amb les raons del cor, ha anat guanyant terreny durant el segle vint i ha agafat una especial embranzida en l'actualitat, estenent-se als àmbits de l'educació, les ciències de la comunicació, la política, la sociologia, la medicina, la literatura; i també, de les arts en general, i molt especialment, les anomenades arts performatives. En certa manera es pot dir que, a finals del segle vint i principis del vint-i-un, les emocions no només passen a ser considerades fonamentals per a entendre el comportament humà sinó que, a més, es posen de moda. És segurament per això que les campanyes institucionals, adreçades al públic potencial de teatre, música i dansa dels països més desenvolupats recorren una vegada i una altra a lemes que giren al voltant de les

emocions: sentir emocions, viure la força de les emocions, etc. D'altra banda, els actors, músics i ballarins s'interessen més i més per les tècniques que els permeten entrar en contacte amb les seves emocions; saben que en aquest punt és on s'amaga la guspira que encén el motor de la veritat escènica. I, finalment, els directors i creadors manifesten el seu interès per utilitzar les emocions com a matèria primera per a les seves obres. Cada cop anem més, doncs, al teatre o a la sala de concerts a emocionar-nos. No anem a veure què passa sinó què ens passa, com deia Lorca.<sup>1</sup> I el que ens passa sempre té a veure amb allò que ens passa per dintre, allò que modifica els nostres ritmes i moviments interns.

### De què parlem quan parlem d'emocions?

Però, què són exactament les emocions?

Si repassem la història del què s'ha dit sobre les emocions trobarem definicions força diverses. El tractament que se'ls hi dona en filosofia o psicologia no té, per exemple, gaire a veure al que rep per part de la neurociència. Descartes comença, curiosament, el seu *Tractat sobre les passions* afirmant sense embuts: «No hi ha res que ens ensenyi millor fins a quin punt les ciències dels antics són defectuoses que el que van escriure sobre les passions» (DESCARTES, 1994 : 82). A continuació, defineix les emocions com afeccions passives causades a l'ànima pel moviment dels esperits vitals; sent la glàndula pineal (situada al mig del cervell) qui juga un paper determinant en el seu desenvolupament. Diu: «un moviment particular en aquesta glàndula, que la naturalesa ha establert per fer que l'ànima senti aquesta passió. I per relacionar-se aquests porus principalment amb els petits nervis que serveixen per reduir o ampliar els orificis del cor, passa que l'ànima sent la passió principalment com si fos al cor» (DESCARTES 1994 : 104). La intuïció sobre la importància dels circuits neuronals a l'interior del cervell pel que fa a les emocions és, de fet, sorprenentment avançada. Molt menys avançat resulta, per contra, la descripció del sistema nerviós com un conjunt de conductes buits per on circulen els esperits del cos. Malgrat que moltes de les idees de Descartes representen un important pas endavant pel que fa a la comprensió i sistematització de les emocions, la seva descripció —que es basa en la dualitat cos-ànima—, resulta, en definitiva, inadequada als ulls de la ciència actual. La frase amb la qual comença el *Tractat de les passions* es pot aplicar, al capdavant, perfectament a ell mateix.

1. Federico García Lorca, *Comedia sin título*, 1936.

Anys més tard, el neurofisiòleg Antonio Damasio escriu un llibre el títol del qual és, justament: *L'error de Descartes*. Segons ell, la idea més coneguda i citada de Descartes: «Je pense, donc je suis», il·lustra precisament el contrari del que pensa la neurobiologia a propòsit dels orígens de la ment i sobre la relació entre ment i cos (DAMASIO, 2006 : 284). Perquè per a Damasio la ment no és altra cosa que la manera que el cos té d'organitzar els seus moviments. I en això les emocions juguen, precisament, un paper primordial. Per a Damasio l'emoció té, en efecte, molt més a veure amb els moviments del cos, amb l'externalització del comportament, amb una certa orquestració de reaccions a una causa donada, en un entorn determinat (DAMASIO, 2000 : 70).

El camí que va de la definició d'Aristòtil —segons la qual «les passions són aquells fenòmens pels quals es produeixen canvis pel que fa als judicis i dels quals es deriven la pena i el plaer, com ara la còlera, la misericòrdia, la por i tots els altres sentiments.» (ARISTÒTIL, 1985 : 149)— a la neurofisiologia actual és llarg i ple de revolts. La frase de Sartre: «l'emoció no és un accident sinó una forma d'existència de la consciència» (SARTRE, 1987 : 124) defineix la posició filosòfica i psicològica dominant, ja present en Aristòtil, segons la qual una emoció és un estat de consciència condicionat per les nostres creences. La neurofisiologia actual insisteix, en canvi, que les emocions són mecanismes biològics d'adaptació al medi, que es disparen i actuen sobre el nostre cos fins i tot abans que en puguem ser conscients.

## Neurociència i aprenentatge

A banda de contribuir a aclarir i definir millor les emocions, algunes de les troballes de la neurociència actual poden, al meu entendre, ajudar a millorar notablement alguns aspectes fonamentals de l'educació artística. A continuació alguns exemples que m'han semblat significatius:

### a) *Les cèl·lules mirall*

La investigació sobre les anomenades cèl·lules o neurones mirall posa de manifest que aprenem veient (o sentint) accions que fan altres persones sense que calgui realitzar-les necessàriament d'una manera física.<sup>2</sup> Els moviments

2. En una investigació realitzada durant els anys 1980 i publicada el 1996, Giacomo Rizzolatti, de la Universitat de Parma, explica com va situar elèctrodes en

que estem observant els realitzem, de fet, mentalment, activant, en conseqüència, els circuits cerebrals que fan possible la seva realització. L'aprenentatge per imitació té molt a veure amb aquest fet; és a dir, amb la resposta automàtica de les anomenades cèl·lules mirall. El model del professor és, per tant, un model constantment interioritzat per l'alumne a un nivell inconscient. Els seus moviments són la base sobre la qual s'anirà construint l'estructura de moviment de l'alumne. I això cal que ho tingui, per tant, molt en compte.

Aquest entrenament a nivell neuronal s'accentua, a més, quan l'observador coneix tècnicament els moviments que observa. És a dir, aquelles persones que saben jugar a tennis «juguen més interiorment a tennis» quan veuen algú jugant que aquelles que desconeixen els patrons tècnics que regulen aquesta destresa. I el mateix passa amb la dansa, la interpretació d'una peça musical o d'una obra de teatre. L'existència de patrons motrius codificats provoca una major activació de cèl·lules mirall. Una de les conseqüències d'aquest fet tindria a veure amb la recomanació, per exemple, de l'assistència a classe, com a oient, d'un ballarí lesionat. Anar a veure classes comporta a nivell neuronal, per tant, un aprenentatge real pel que fa a les destreses motrius.

L'existència d'aquesta mena de ressonadors interns explicaria, d'altra banda, l'existència dels fenòmens d'empatia emocional i sentimental, la qual cosa constituiria un argument a favor de les tesis que demanen emoció real en l'interpret escènic com a requisit per aconseguir un efecte emotiu en l'espectador, i li donarien la raó a Horaci quan a *L'art poètica* diu: «Si vols que jo plori, cal que primer ploris tu» (HORACI, 1984 : 269).

Si es demostrés finalment que els humans tenen més neurones mirall que la resta dels éssers vius —la qual cosa pel que sembla encara està per veure— Aristòtil es veuria confirmat en la seva idea, expressada a la *Poètica*, segons la qual l'home es distingeix dels altres animals perquè és més apte per a la imitació (ARISTÒTIL, 1985 : 318).

---

l'àrea premotora d'un macaco per tal d'estudiar les neurones especialitzades en els moviments de la mà i de la boca. Els aparells de què disposava li permetien enregistrar la resposta de les neurones a determinats moviments, especialment quan agafava menjar. L'equip d'investigadors va descobrir que algunes de les neurones que s'activaven quan feia el moviment també s'activaven quan el veien fer a algú altre. Més recentment, Christian Keysers, ha demostrat que tant en els humans com en els micos els sistemes mirall responen igualment als sons corresponents a les accions.



### b) Àrees i hemisferis en la interpretació d'una partitura

Segons George Odam (1995) la interpretació musical hauria d'incloure una acció conjunta dels dos hemisferis o, en altres paraules, en els processos d'aprenentatge musical convé que les activitats cognitives i de resposta sensorial estiguin degudament equilibrades. Un excés d'activitat analítica i de lectura i interpretació de símbols (bàsicament realitzada per l'hemisferi cerebral esquerre) pot perjudicar el necessari flux de l'activitat performativa. Odam fa notar com la major part de cultures no-occidentals basen l'aprenentatge musical en mecanismes auditius i reivindica, per tant, exercicis pensats per fer intervenir tots dos hemisferis. Resulta curiós que l'expressió que utilitza Odam per referir-se a l'aprenentatge a través de la improvisació sigui «anàlisi a través de l'acció»; és a dir la mateixa que utilitza l'hereva directa de Stanislavski, Maria Knebel (2006), quan desenvolupa l'anomenat mètode de les accions físiques (*l'analyse par l'action*). Tots dos defensen, en tot cas, la necessitat d'arribar a la interpretació artística a través del moviment corporal i la improvisació, i ens prevenen contra l'aprenentatge maquinal basat en sistemes simbòlics d'anotació (sigui de la música sigui del text teatral). Sostenen que la veritable vida escènica prové més dels impulsos interns de l'artista i el flux dels seus sentiments que no pas de la tasca descodificadora de signes escrits. Interpretar llegint no seria, per tant, la millor de les opcions. Això, que entre les arts escèniques només es dona en la música i en les lectures dramatitzades (mai en la dansa), significaria posar en marxa circuits neuronals que distreuen més que no pas afavoreixen el discurs artístic.

### c) Lòbul frontal i experiència de flux

Esportistes i artistes comparteixen la possibilitat d'assolir estats d'exaltació extraordinària de les seves capacitats físiques i psíquiques coneguts com a «experiències de flux». Es tracta d'estats en què les persones s'involucren talment en l'activitat que realitzen que sembla que res més els pugui importar (CSIKSZENTMIHALY, 1996 : 16). Aquests estats provoquen nivells alts d'atenció i concentració així com un major grau d'encert en les decisions i eficàcia en les accions; la consciència està extraordinàriament ben ordenada i es fon amb l'acció que està provocant i experimentant intensament alhora. Els pensaments, les intencions, els sentiments i tots els sentits s'enfoquen cap al mateix objectiu. Els jugadors de bàsquet tenen la impressió que la cistella és molt més gran, els tiradors d'arc són absorbits completament per la visió de la di-

ana, els ballarins es mouen amb una especial sensació de facilitat i els músics gaudeixen de la música com si fos la primera vegada que la senten o la toquen. El fet d'aconseguir superar, aleshores, els reptes que es van presentant, suposa, a més, un fort sentiment gratificant que retroalimenta l'activitat i proporciona a qui la realitza la sensació de poder seguir fent-la de forma inacabable. Segons Joe Dispenza, l'experiència de flux depèn bàsicament del lòbul frontal del cervell (l'àrea més recentment incorporada i desenvolupada de l'escorça cerebral), l'estimulació i desenvolupament neuronal del qual recomana com a base per a una veritable educació. Quan el lòbul frontal està actiu, ens diu, tenim més: percepció voluntària, atenció, reflexió, decisió, lucidesa, alegria, adaptabilitat, capacitat de corregir, capacitat de planificar, capacitat per enfortir la identitat, la disciplina, per millorar, mantenir un ideal, realitzar objectius, concentrar-nos i anticipar-nos (DISPENZA, 2008 : 486).

#### d) *Emoció, aprenentatge i memòria*

Els circuits neuronals de l'emoció i els de la memòria estan estretament relacionats. Segurament per això recordem les coses més per la seva càrrega emocional que per la seva significació intrínseca. I aprenem millor aquella informació lligada a estímuls emocionals que aquella que va associada a la indiferència, el cansament o l'avorriment. D'altra banda, en situació normal, les emocions positives són més fàcils de recordar que les negatives. Ara bé, en estats de depressió tendim a recordar més fàcilment imatges i situacions relacionades amb el dolor i la tristesa que amb el plaer i l'alegria (MC PHERSON, 2004). L'estat d'ànim que afavoreix l'aprenentatge és una motivació moderada o, dit d'una altra manera, un estat intermedi entre la desmotivació i l'ansietat. És en aquest punt on la capacitat d'atenció es pot desenvolupar amb major intensitat. D'acord amb Wilder Penfield, «la concentració de l'atenció significa l'activació de certs mecanismes cerebrals i el bloqueig de molts altres. [...] L'atenció ha estat comparada amb la llum d'un far que es mou en l'obscuritat. Pot enfocar el món exterior o les fantasies i pensaments interns. Però l'acte de fer atenció és molt més que l'acció d'enfocar un far. Selecciona i porta a un primer pla alhora que inicia l'acció neuronal en l'escenari de la consciència. [...] Quan un home selecciona allò en què posarà l'atenció, selecciona el que ha de conservar no només en el registre ordenat de l'experiència, sinó en els múltiples mecanismes del cervell» (PRIBRAM et al., 1976 : 139,153-155). I tot això ens remet de nou a l'experiència de flux i la idea segons la qual

l'aprenentatge basat en l'exploració, en ordenar i fer propis els coneixements experimentats, és el més eficient. En altres paraules, aquell que no es limita a repetir conceptes i moviments fins a l'acostumament, sota una disciplina rígida, que castiga el més petit desviament de la norma, sinó el que recompensa l'assoliment de petits reptes adequats i progressius amb estímuls de reforç positius.

e) *És més fàcil programar un patró de moviment que desprogramar-lo*

L'aprenentatge de moviments (siguin passos de dansa, la digitació instrumental d'una partitura o bé els moviments d'un actor) passa per dues fases: una d'exploració conscient i una d'automatització. Un cop establerta la seqüència de moviments associada a una acció determinada, aquesta es va automatitzant amb la repetició, i esdevé cada cop menys conscient. Si durant l'execució del moviment en escena ens parem a pensar com l'estem fent això suposa, generalment, una interferència. És, per tant, extremament important que els processos d'automatització s'estableixin sobre models òptims. En cas contrari (models que comporten sobreesforç muscular, moviment articulat distorsionat, asimetries estructurals accentuades, postures corporals permanentment desviades de la verticalitat, que forcen els discs vertebrals, etc.) estem assentant les bases per a possibles futures disfuncions del sistema locomotriu. I això, en acabat, pot resultar molt difícil de corregir. Oliver Sacks, a *Musicophilia, Tales of Music and the Brain*, descriu el cas de dos pianistes destacats com a nens prodigi (Leon Fleisher i Gary Graffman) que en una edat molt tendre es van veure afectats per espasmes que impediien un moviment fluid dels seus dits. Com més intentaven lluitar contra aquest fet, pitjor es tornaven els espasmes. Aviat es va anomenar aquest desordre motriu amb el nom de «dystonia». Quan això va passar, l'any 1990, els avenços de la neurociència ja van permetre descobrir que el mapa de les mans afectades de dystonia en el còrtex sensorial estava desorganitzat funcionalment i anatòmicament. Els canvis de codificació neuronal eren més grans per als dits més afectats. A banda d'una possible predisposició genètica, es va constatar que la forma de les mans del pianista així com la manera que tenia de sostenir-les jugava un paper determinant en el fet que, amb el pas dels anys de pràctica intensa, es patís o no de dystonia. Segons Sacks: «una mena d'aprenentatge pervers està involucrat en la gènesi del focus de dystonia» I afegeix: «un cop el mapa present en el còrtex sensorial s'ha distorsionat, un acte massiu de desaprenentatge és necessari perquè un aprenentatge curatiu pugui tenir lloc.

I el desaprenentatge, tal i com els professors i entrenadors saben, és molt difícil, de vegades impossible» (SACKS, 2007 : 270-271).

#### f) *Aprendre imaginant i aprendre fent*

El cervell està construït per funcionar amb imatges. Damasio les defineix com «*intents de rèplica* de pautes que es van experimentar en un altre moment, en les que la probabilitat de rèplica exacta és baixa però la probabilitat de rèplica substancial pot ser superior o inferior, depenent de les circumstàncies en què les imatges es van aprendre i estan sent rememorades» (DAMASIO, 2006 : 125). Per a ell «el coneixement objectiu que es requereix per al raonament i la presa de decisions arriba a la ment en forma d'imatges». Les imatges són, per tant, des d'un punt de vista neurofisiològic, fonamentals en la construcció de la ment. O, en altres paraules, la ment es va anar formant al llarg de l'evolució com un sistema útil que permetia gestionar els estímuls externs, ordenant-los en imatges, i generant les respostes d'acceptació o rebuig corresponents. Segurament per això la memòria està especialment preparada per emmagatzemar informació en forma d'imatges (incloent les visuals, auditives i quinesètiques). Pribram, aleshores, es demana: «La comunitat pedagògica no haurà dedicat tanmateix massa esforç a l'ensenyament d'habilitats i hàbits i descuidat la imatge? [...] L'aprenentatge per reforç [...] és una manera important però l'aprenentatge per construcció d'imatges és igualment eficaç. Un simple experiment realitzat en el meu laboratori pel Dr. Patrick Bateson ho demostra. Bateson va ensinistrar uns micos per a que discriminessin entre dues lletres de l'alfabet amb les tècniques habituals de reforç. Després, va col·locar una tercera lletra de manera que estigués sempre a la vista a la gàbia dels animals. Després d'alguns mesos, es van comparar per separat (amb els corresponents procediments de control) la lletra “exposada a la gàbia” i una de les lletres que abans s'havia “reforçat” amb una tercera mitjançant una discriminació estàndard. Sorprenentment la lletra “exposada a la gàbia” es va demostrar que era discriminada més ràpidament» (PRIBRAM, 1976 : 183-184).

Aprendre, per tant, mitjançant imatges o, el que és el mateix, aprendre a través de la imaginació. Algunes tècniques conscients fa temps que remarquen la importància d'utilitzar la imaginació com a mètode per millorar les destreses motrius i ajudar definir l'esquema corporal. Michael Gelb a *El cuerpo retrobado* cita l'estudi del psicòleg Alan Richardson amb jugadors de bàsquet, als quals va mesurar el seu percentatge d'encert en tirs lliure. Divi-

dits en tres grups, un grup practicava diàriament tirs lliure, el segon grup no feia res, i el tercer dedicava vint minuts diaris a visualitzar-se a ells mateixos fent tirs lliures. Al cap de vint dies, el primer grup havia millorat el seu rendiment en un 24 per cent, el segon grup no havia millorat, i el tercer, el grup dels que havien imaginat l'acció de fer tirs lliures, havia millorat en un 23 per cent (GELB, 1987 : 82). Un experiment similar és el que recull un article del *Journal of Neurophysiology* de 1995 amb estudiants de piano. Es divideix, en aquest cas, el grup de voluntaris en quatre grups. El primer grup aprèn i memoritza una partitura simple per a una mà, durant dues hores diàries al llarg de cinc dies. El segon grup se li demana que toqui dues hores diàries sense especificar què. El tercer grup no toca el piano però observa la digitació de la partitura que fa el primer grup fins que l'aprèn de memòria. Després practica dues hores diàries igualment durant cinc dies, amb la imaginació únicament. El quart grup és un grup de control, que no toca ni imagina amb relació al piano en absolut. Al cap de cinc dies, els investigadors estudien els canvis en el cervell mitjançant una tècnica anomenada estimulació magnètica transcranial, entre d'altres. Constaten, sorpresos, que el grup que només havia repassat mentalment mostra els mateixos canvis pel que fa a l'expansió i desenvolupament dels circuits neuronals de la mateixa àrea del cervell que els que havien practicat físicament, mentre que el segon grup mostraven pocs canvis (DISPENZA, 2008 : 81-82). Més sorprenents, però, resulten els resultats de l'experiment que la mateixa revista publicava el 1992 en relació amb certs exercicis físics a realitzar amb un dit de la mà. Un cop més, un grup els practica cinc cops a la setmana durant quatre setmanes; l'altre, els imagina; i un tercer no fa res. En aquest cas el grup que va practicar físicament millora en un 30 per cent, el que no fa res es manté, evidentment, estable però —atenció— el grup que imagina l'acció física millora en un 22 per cent! És a dir que l'exercici mental acaba provocant canvis significatius en el cos físic (DISPENZA, 2008 : 522).

De vegades, quan un ballarí o un músic es bloquegen en determinats moviments, resulta més convenient deixar-los de repetir (atès que a cada nova repetició es reforça el mateix hàbit erroni) i seure a imaginar-los tal i com haurien de ser per tal que resultin fàcils, equilibrats, agradables, lliures i fluids, posant atenció als moments en els que algun element extern interfereix, ens distreu o no ens permet seguir-los imaginant clarament.

### g) Dopamina i aprenentatge

L'aprenentatge que ens implica experiencialment (*learning by doing*), suposa reptes (amb les conseqüents possibles experiències de flux), fa possible l'aparició de petits o grans descobriments i culmina amb un reforç positiu (satisfacció personal i recompensa), és el que genera nivells més alts de dopamina. La dopamina és un neurotransmissor que juga un paper important en els processos de motivació i aprenentatge lligant les conductes recompensades positivament a sensacions de plaer i estats emocionals favorables, de tal manera que fa que aquestes conductes siguin atractives o desitjables (SCHULTZ, 1998). A més d'estar relacionada principalment amb el reforç positiu inesperat,<sup>3</sup> la dopamina s'associa, per exemple, amb l'acte sexual, l'alimentació i la ingestió d'algunes drogues com ara la cocaïna, la nicotina o l'alcohol. La dopamina, que es relaciona, per tant, en primer lloc als sistemes de plaer del cervell, predisposa proactivament a realitzar determinades accions com ara desitjar seguir aprenent noves coses. Els desordres de dopamina en els lòbuls frontals poden provocar, per contra, dificultats d'atenció, concentració i resolució de problemes. Nivells insuficients de dopamina en altres àrees del cervell afecten, finalment, el moviment fi i controlat, i poden causar la malaltia de Parkinson.

Els descobriments neurobiològics sobre la dopamina s'haurien d'incorporar, per tant —i en la mesura en què vagin sent validats pels neurocientífics—, a la teoria de l'aprenentatge. No només perquè poden significar un argument a favor de l'aprenentatge basat en la curiositat, el plaer, el moviment, la motivació, la resolució de problemes, la sorpresa i el reforç positiu sinó perquè podrien donar, en definitiva, suport al nou paradigma de l'ensenyament superior europeu i el salt copernicà que suposa en passar de l'òptica de l'ensenyament (centrat sobretot en el model de la classe magistral) a la de l'aprenentatge (amb seguiment tutoritzat, avaluació contínua, aprenentatge basat en la resolució de problemes, aprenentatge basat en descobriments,

3. Segons l'article de Matsumoto i Hikosaka, «Two types of dopamine neuron distinctly convey positive and negative motivational signals» aparegut al número 459 de la revista *Nature*, del juny de 2009, algunes neurones dopamíniques responen igualment als reforços positius i negatius. Si això fos cert, el paper de la dopamina seria el de facilitar la predisposició a determinades conductes que tenen recompensació, independentment de si són positives o negatives. Aquesta posició no és encara, però, la predominant i els mateixos Matsumoto i Hikosaka afegeixen que es tracta de sistemes neuronals diferents els que responen als reforços positius i els que ho fan als negatius (MATSUMOTO I HIKOSAKA, 2009).

etc.). Sembla clar que en aquest segon model el *feedback* que rep l'estudiant per part del professor-tutor s'incrementa, així com l'establiment de reptes i la possibilitat d'obtenir més reforços positius, amb la consegüent generació de dopamina.

#### h) *De la por a l'angoixa. Estrès i pànic escènic*

Els llistats d'emocions bàsiques —és a dir aquelles que són innates i la combinació de les quals pot generar la resta d'emocions i sentiments— són múltiples i diversos. Sigui com sigui, però, en tots ells apareix la por. Tant per a Panksepp com per a LeDoux, la por és una de les emocions més antigues i generalitzada en el món animal. Sembla clar que s'ha anat desenvolupant i sofisticant al llarg del procés evolutiu per ajudar a resoldre situacions adverses que comportaven greus perills. Conèixer les nostres respostes corporals enfront de les situacions que ens produeix algun tipus de por pot orientar el nostre entrenament i ajudar-nos a superar millor els seus efectes negatius.

Per a Joseph LeDoux, els mecanismes biològics de la por són, en últim terme, els responsables de bona part dels desordres mentals. Sorgeixen quan s'han d'afrontar situacions de perill que provenen d'estímuls interiors i aquestes esdevenen excessives. Malgrat que la por forma part de la vida quotidiana, un excés de por o una por inadequada expliquen molts dels problemes psiquiàtrics habituals (LEDOUX, 1996 : 130). Tanmateix aquest fenomen no es dona en la resta del món animal d'una manera tan accentuada. Sembla com si l'emoció que més útil ha estat al llarg de la història evolutiva ara fos la que més ens pot perjudicar quan, prolongada excessivament en el temps, es transforma en estrès, ansietat o angoixa.

Un estudi en profunditat dels mecanismes neurobiològics de la por ens podria portar a entendre millor alguns dels fenòmens habituals pel que fa, per exemple, al pànic escènic. Els intèrprets de les arts de l'espectacle han de ser capaços de reconèixer i saber gestionar adequadament les seves pors, la seva ansietat i el seu estrès. I aquest no és un problema menor. Moltes de les seves habilitats artístiques i interpretatives es veuen sovint alterades negativament a causa de les tensions corporals que sol comportar la por escènica. Un entrenament adequat en aquest sentit els podria estalviar molts maldecaps. Actualment sabem, per exemple, que els «estímuls amenaçadors causen que la glàndula pituitària deixi anar l'hormona adrenocorticotròpica (ACTH), la qual cosa provoca l'alliberació d'una hormona esteroide des de la glàndula suprarenal, que retorna més tard al cervell. D'entrada, aquestes

hormones ajuden el cos a suportar l'estrès, però si l'estrès es prolonga, l'hormona pot començar a provocar conseqüències patològiques, interferint amb les funcions cognitives i fins i tot causant lesions al cervell» (LEDoux, 1996 : 133). Segons LeDoux, l'ansietat i la por estan estretament relacionades. Podem, de fet, entendre l'ansietat com una por no resolta relacionada, per exemple, amb un episodi traumàtic viscut anteriorment. L'estrès que això pot provocar afecta, entre d'altres, les neurones de l'hipocamp i, consegüentment, les funcions de la memòria. La connexió entre estrès i pèrdua de memòria sembla, des d'un punt de vista neurològic, prou demostrada. LeDoux conclou el capítol que dedica a la relació entre la por i els desordres mentals a *The Emotional Brain*, dient que «tenim més pors de que les que necessitem, i sembla que el nostre eficient sistema condicionat de la por, combinat amb una poderosa habilitat per pensar sobre les nostres pors i una manca d'habilitat per controlar-les, és probablement insuficient. [...] Hi ha esperances que l'evolució futura del cervell humà tingui en compte aquest desequilibri» (LEDoux, 1996 : 266). Sigui com sigui, el treball per anar avançant cap a un nou equilibri passa per la consciència corporal (poder detectar i reconèixer els propis mecanismes emocionals) i l'entrenament en tècniques de relaxació. Un entrenament que hauria de permetre que el còrtex anés regulant d'una manera cada cop més eficient els processos emocionals automàtics de l'amígdala (LEDoux, 1996 : 265)

### Aportacions de la neurociència a la paradoxa de l'actor

L'artista escènic és, tal i com va dir Artaud, un atleta de les emocions (o, en les seves paraules, dels afectes). Ha de saber gestionar les seves pròpies emocions, no només despertar-les. Ha de saber jugar, en definitiva, amb les seves emocions i, sobretot, comunicar-les eficaçment a l'espectador. Ara bé, segur que per provocar canvis emocionals en l'espectador s'ha d'emocionar prèviament ell mateix? Recordem: Diderot considera que no (que l'actor no ha d'interpretar amb el cor ni ser «excessivament sensible»), Stanislavski considera que sí (que l'actor ha de viure vivències anàlogues a les del personatge, allunyant-se de qualsevol interpretació mecànica). I durant molts anys aquesta dicotomia ha centrat part important del debat sobre la tècnica actoral. Té raó Diderot? Té raó Stanislavski? O potser —com tantes vegades— el debat es resol quan comencem a entrar en matisos? És clar que certs estats emocionals extrems poden no tenir l'efecte escènic desitjat (i resultar patètics) i, no gens menys, que el fingiment extrem pot resultar inversemblant, fals, ex-



tern, postís i artificial. Però potser ni cal que anem als extrems ni cal que demanem una sola actitud o destresa interpretativa als actors. Raúl Serrano sosté, per exemple, que la paradoxa de l'actor se supera adoptant una perspectiva dialèctica que admeti la possibilitat de moments per al control i moments per a la vivència, successivament, durant l'acte interpretatiu o en els processos d'assaig (SERRANO, 1981 : 36). I aleshores és el moment de preguntar-se: què hi té a dir la neurociència sobre això? Què aporta —o pot aportar— a la vella i, potser, falsa, controvèrsia sobre la necessària implicació i el necessari distanciament de l'intèrpret en els estats i atmosferes emocionals que ell mateix provoca? És veritat que en l'escena tot és ficció menys les emocions, que cal que siguin reals? Es pot fingir un rubor? Com s'ho feia l'Eleonora Duse per ruboritzar-se cada nit de funció, en arribar a una determinada escena en què representava una dona que, després de molts anys, retrobava inesperadament un antic amant?<sup>4</sup> Es pot moure voluntàriament determinada musculatura facial, implicada en l'expressió de les emocions o bé, tal i com ja va assenyalar Darwin (1872) i ha corroborat posteriorment Paul Ekman (2003), l'expressió de les emocions és comuna a tots els membres d'una determinada espècie i inconscient, o sigui automatitzada, i, pel que fa a alguns músculs, impossible de reproduir voluntàriament? Aleshores, fins a quin punt pot un intèrpret exercir alguna mena de control sobre els seus estats emocionals? L'autoregulació emocional és només «la punta de l'iceberg» (o sigui que l'ampli volum inconscient segueix actuant, malgrat els nostres esforços, pel seu compte) o podem accedir a capes més profundes de nosaltres mateixos i moure conscientment aspectes cada cop més amplis de la nostra vida emocional? I, encara, la sensibilitat perjudica l'actor, com afirma Diderot? Per què? No demana la gestió de les emocions justament una gran ductilitat, una gran sensibilitat, una gran capacitat per percebre els estímuls externs i interns i poder reaccionar, fluir, jugar amb ells? No consisteix la força emocional justament en ser sensible, flexible i empàtic? No és a partir d'aquí d'on neix la força que fa possible el veritable autocontrol? Siguí com sigui, si és cert que l'expressió autèntica d'estats emocionals sempre serà diferent de la fingida —atès que no podem moure voluntàriament determinats músculs que només mouen les autèntiques reaccions emocionals—, aleshores caldrà donar la raó a Stanislavski, almenys allí on ens calguin nivells alts de versemblança.

4. Tal i com expliquen Sanford Meisner (1987 : 13) i Uta Hagen (2002 : 82).

## João Pires i l'autocontrol emocional

El neurofisiòleg Antonio Damasio explica al llibre *The Feeling of what Happens* (DAMASIO, 2000 : 50) un experiment realitzat a la pianista Maria João Pires sobre la seva capacitat per controlar voluntàriament el flux emocional a través del seu cos. Idea que, d'entrada, contradiu la manera d'entendre les emocions de Damasio; és a dir a la idea que les emocions són, bàsicament, mecanismes biològics de supervivència que s'han automatitzat al llarg de l'evolució i que es manifesten a través de les seves reaccions corporals. Val a dir que, per bé que els neurofisiòlegs sempre deixen una porta oberta a la possibilitat de l'autocontrol conscient, aquesta és més aviat reduïda:<sup>5</sup>

Maria João Pires ens va explicar la següent història: quan toca, sota el control perfecte de la seva voluntat, pot reduir o bé permetre el flux de l'emoció en el seu cos. La meva dona, Hanna, i jo varem pensar que tot plegat només era una bonica idea romàntica, però Maria João va insistir que ho podia fer i nosaltres varem seguir pensant que no podia ser. Finalment el moment empíric de la veritat va ser establert en el nostre laboratori. Es va connectar Maria João als múltiples cables d'un complex equip psicofisiològic mentre escoltava una breu selecció de peces musicals sota dues condicions: emoció permesa o emoció voluntàriament inhibida. Els seus *Nocturns* de Chopin acabaven de sortir al mercat. En varem fer servir alguns de seus i alguns de Daniel Barenboim com a estímulo. En la condició d'"emoció permesa", l'enregistrament de la conductància de la seva pell estava ple de puntes i valls, lligats a determinats passatges de les peces. A continuació en la condició d'"emoció reduïda" allò increïble, de fet, va passar. Va poder aplanar el gràfic de la conductància de la seva pell a voluntat i, a més, va canviar la freqüència del seu cor. També va canviar el seu comportament. El perfil de les emocions de fons es va reorganitzar, i algunes emocions específiques van ser eliminades, i en conseqüència es va produir menys moviments

5. Tot això ens fa pensar en el polígraf —més conegut com a màquina de la veritat— i la possibilitat comprovada empíricament de mentir sense delatar-se físicament, o el que és el mateix, sense emocionar-se gens, sense alterar-se ni permetre que les reaccions corporals delatin al mentider. I, per bé que els experts en la lectura facial assegurin actualment que era prou evident que Bill Clinton mentia en el cas Lewinsky, atès el rictus de la seva boca just després d'afirmar categòricament que no havia tingut relacions sexuals amb la seva becària, encara queda molt recorregut per recórrer abans no es pugui establir una correspondència infal·lible entre els moviments físics inconscients i les emocions que generen determinats pensaments.

en la musculatura del cap i la cara. Quan el nostre col·lega Antoine Bechara, que no s'ho podia creure, va repetir l'experiment, pensant que es podia tractar d'un artificio causat per l'hàbit, ella va aconseguir fer el mateix. Hi ha, per tant, algunes excepcions després de tot, potser centrades en aquelles persones la vida de les quals consisteix en crear màgia a través de les emocions (DAMASIO, 2000 : 50).

## Conclusions

Les emocions són respostes automatitzades que han permès els éssers vius reaccionar eficaçment als reptes evolutius. Funcionen com a patrons fixos d'acció (LLINÀS, 2002) o sistemes que regulen els intercanvis en el comportament entre els animals i els objectes en circumstàncies determinants per a la supervivència a nivell inconscient (PANKSEPP, 2005 : 48), i les sentim en la mesura que produeixen canvis en el nostre cos (alteracions de la respiració, el to muscular, les pulsacions del cor, els fluxos hormonal, etc.). La possibilitat de l'autocontrol emocional en les emocions primàries (por, ràbia, alegria, tristesa i fàstic)<sup>6</sup> es deriva, precisament, d'aquest fet; és a dir de la possibilitat de regular els seus efectes en el cos, més que no pas de procurar evitar-ne el seu desencadenament en el cervell, tot i que aquesta segona possibilitat també es pot donar. La comprensió dels mecanismes que regulen el seu funcionament ens ha de permetre fonamentar millor els ensenyaments en els que la seva gestió n'és un contingut fonamental. Probablement les aportacions de la neurociència aniran condicionant cada cop més les tècniques de formació d'actors, músics i ballarins; i el discurs sobre neurotransmissors, àrees del cervell i circuits neuronals s'anirà introduint progressivament en les aules de les escoles d'art. És possible que nous continguts com ara neurociència de l'emoció, psicoteràpia, intel·ligència emocional, etc., apareguin en els plans d'estudi de les futures escoles d'art, i creadors, intèrprets i públic es beneficiïn d'un coneixement més profund, conscient i lúcida sobre les emocions, així com sobre els sentiments i pensaments que hi van associats.

6. Pel que sembla hi ha gairebé tants llistats d'emocions bàsiques o primàries com autors. Aquest prové de Damasio: *El error de Descartes*, p. 179.

## Bibliografia referenciada

- ARISTÒTIL (1985): *Retòrica. Poètica*. Editorial Laia. Traducció de Joan Leita.
- ARTAUD, Antonin (1970): *El teatre i el seu doble*. Anagrama.
- CSIKSZENTMIHALY, Mihaly (1996): *Fluir (Flow). Una psicologia de la felicitat*. Kairós.
- DAMASIO, Antonio (2000): *The Feeling of what Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. Vintage.
- (2005): *En busca de Spinoza, Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Drakontos.
- (2006): *El error de Descartes*. Drakontos.
- DARWIN, Charles (1872): *The Expresión of Emotion in Man and Animals*.
- DESCARTES, René (1994): *Discurso del método. Tratado de las pasiones*. RBA.
- DIDEROT, Denis (1990): *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Mondadori.
- DISPENZA, Joe (2008): *Desarrolla tu cerebro. La ciencia de cambiar tu mente*. Palmyra.
- EKMAN, Paul (2003): *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feeling*. Phoenix.
- GELB, Michael (1987): *El cuerpo recobrado, Introducción a la técnica Alexander*. Urano.
- HAGEN, Uta (2002): *Un reto para el actor*. Alba Editorial.
- HORACI (1984): *Horacio, Odas-Epodos, Canto Secular, Arte poética*. Bru-guera.
- JAMES, William (1947): *Compendio de Psicología*, EMECÉ Editores.
- KNEBEL, Maria (2006): *L'analyse-action*. Actes Sud.
- LEDoux, Joseph (1996): *The Emotional Brain, The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Simon & Schuster Paperbacks.
- LLINÁS, Rodolfo R. (2002): *I of the Vortex, From Neurons to Self*. Massachusetts Institute of Technology Press.
- MATSUMOTO, Masayuki; HIKOSAKA, Okihide (2009): «Two types of dopamine neuron distinctly convey positive and negative motivational signals». Dins: *Nature*, núm. 459, juny 2009.
- MC PHERSON, F. (2004): «The role of emotion in memory». <http://www.memory-key.com/NatureofMemory/emotion.htm>
- MEISNER, Sanford (1987): *On Acting*. Vintage Books.
- ODAM, George (1995): *The Sounding Symbol. Music Education in Action*. Nelson Thornes, 2001
- PANKSEPP, Jaak (2005): *Affective Neuroscience, The Foundation of Human and Animal Emotions*. Oxford University Press.

- PRIBRAM, Karl H.; LORENZ, Konrad i altres (1976): *Biología del aprendizaje*. Paidós.
- RIZZOLATTI, Giacomo i SINIGAGLIA, Corrado (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós.
- SACKS, Oliver (2007): *Musicophilia, Tales of Music and the Brain*. Picador.
- SARTRE, Jean-Paul (1987): *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Alianza Editorial.
- SERRANO, Raúl (1981): *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Grupo editor, Colección teoría teatral.
- SHULTZ, Wolfram (1998): Predictive Reward Signal of Dopamine Neurons. *The Journal of Neurophysiology* Vol. 80 No. 1.



# Les emocions estètiques en els espectacles de dansa

*Susana Pérez Testor i María Martín Laguna*

Universitat Ramon Llull. Facultat de Psicologia, Ciències de l'Educació  
i de l'Esport Blanquerna. Salut, Activitat Física i Esport. Barcelona

En diverses ocasions, després d'haver assistit a una actuació de dansa, hem percebut diferents reaccions entre el públic. Per una banda tenim el públic més especialitzat, format per professionals o persones molt aficionades a la dansa, que poden reaccionar plorant; per altra, hi ha el públic que reacciona passivament o que fins i tot pot arribar a sentir-se molest. Les diferents reaccions han estat provocades per l'impacte artístic que han rebut de l'actuació a la qual han assistit.

Durant molt de temps ens hem preguntat com es produeixen les emocions en el públic. Per què, en un mateix espectacle, uns s'emocionen mentre d'altres s'indignen?

Aquesta pregunta ens porta a indagar en els diversos estudis d'alguns autors i investigadors sobre el funcionament de les emocions per intentar trobar respostes científiques sobre l'efecte dels estímuls artístics en les reaccions cerebrals dels éssers humans.

Històricament, un dels primers autors que va compartir els seus estudis va ser Charles Darwin. El 1872 va publicar *The Expression of Emotions in Man and Animals* amb la descripció de les principals accions expressives de l'home i altres animals. Encara que en l'època de Darwin no se sabia gran cosa sobre el cervell, sí que era possible observar i estudiar l'expressió de les emocions. Afirmava que l'expressió, o el llenguatge de les emocions, com de vegades s'ha denominat, utilitza el cos com a vehicle amb gran rapidesa de comunicació. Fins i tot deia que el llenguatge emocional és més fort que el de les paraules. No solament és el llenguatge més primitiu en sentit filogenètic (al llarg de l'evolució), sinó també ontogènic (desenvolupament de l'individu), atès que és el que s'utilitza més aviat, ja en la primera relació que s'estableix entre mare i fill.

Les observacions de Darwin quant als efectes que produeix l'art se centren en la música (1872). Va exposar que la música produeix amb freqüència una lleugera efusió de llàgrimes i relata com els músculs que envolten els ulls d'una persona es crispen o tremolen amb tan poca intensitat que gairebé no

es pot detectar. Determinades cèl·lules nervioses envien una petita quantitat de força nerviosa a les cèl·lules que controlen els músculs que envolten els ulls; i aquests, al seu torn, n'envien alguna a les cèl·lules que controlen les glàndules lacrimals; és freqüent, doncs, que els ulls s'humitegin una mica amb les llàgrimes.

Actualment, autors com Damasio (2007) distingeix clarament entre emoció (canvi en el cos com a resposta a un esdeveniment o estímul extern) i sentiment (reflex subjectiu d'aquest canvi en el cervell). Les emocions no només tenen un reflex subjectiu, els sentiments, sinó també una expressió corporal externa en forma de senyals involuntaris perceptibles des de fora que informen als altres sobre el nostre estat emocional (informació que no és intencional sinó subjectiva). La captació dels senyals emocionals aliens tendeix de vegades a induir el contagi de les emocions expressades.

La investigació sobre els correlats neuronals de les conductes i de les emocions és un camp en alça, que s'apropa també al camp de la neurociència cognitiva social. Parkinson (2007) l'entén com a capacitat per construir representacions de les relacions entre un mateix i els altres, i per utilitzar aquestes representacions de manera flexible per guiar el comportament social.

Fins fa poc temps, l'atribució de significat a les accions observades en altres individus s'explicava a partir de complexos mecanismes relacionats amb la memòria, les experiències prèvies i els processos de raonament. No obstant això, és possible explicar d'una manera més senzilla aquesta situació tan habitual per a tots com és comprendre immediatament el que un altre individu està fent per mitjà de les anomenades «neurones mirall».

Aquestes neurones van ser descobertes a començament dels anys noranta. A la Universitat de Parma, a Itàlia, un grup d'investigadors, Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi i Vittorio Gallese, van trobar de forma casual grups de neurones en el cervell de dos micos macacos capaços d'activar-se tant quan executaven accions com quan observaven algú realitzar la mateixa acció. A aquestes neurones les van anomenar neurones especulars o neurones mirall (*mirror neurons*). Després dels descobriments en el cervell dels micos, calia preguntar-se si existia un sistema neuronal especular també en els humans. Es va arribar a la conclusió que quan veiem alguna persona en acció, les neurones responsables de la mateixa es «reflecteixen» també en el nostre cervell, únicament amb l'observació, sense necessitat d'executar-la.

Estudis de diversos investigadors (GALLESE et al., 1996; GALLESE, 2004; RIZZOLATTI et al., 2007; RAMACHANDRAN, 2007), permeten afirmar que existeix un vincle entre l'organització motora de les accions intencionals i la capacitat de comprendre les intencions d'uns altres (empatia). Com a és-

sers socials, això suposa un avantatge des del punt de vista de la supervivència: és essencial en la dissolució de barreres entre un mateix i els altres, i és el fonament dels comportaments morals.

Segons Parsons (2008), neurocientífic<sup>1</sup> de la Universitat de Sheffield, si ets un expert, com una ballarina de ballet, i observes una altra ballarina de ballet ballant, especialment si ets dona i estàs observant una altra dona, automàticament les parts del teu cervell que mouen el teu cos estan assajant el mateix que veuen.

A partir dels treballs realitzats per Calvo-Merino (2005), s'ha demostrat que la visió d'actes realitzats per altres persones comporta una activitat cerebral diferent segons les competències motores específiques dels subjectes. Sovint assistim a accions que escapen al nostre coneixement motor perquè no pertanyen al patrimoni de la nostra espècie o, senzillament, perquè no som capaços de realitzar-les.

En els últims anys, sembla que s'ha imposat el model d'«acció ideomotora». Segons aquest principi, com més s'assembla un acte percebut a un altre acte pertanyent al patrimoni motor de l'observador, més tendeix a induir l'execució del mateix (CORTINA, 2006). En algunes circumstàncies, l'activitat de les neurones mirall depèn també de la «facilitat» de processament de l'obra per part de l'observador (Leder et al, 2004) o de la familiaritat que tinguem amb les imatges vistes (BINKOFSKI et al., 2007).

Punset (2005) cita un exemple provinent de la dansa: som asseguts en un pati de butaques davant de l'escenari on s'ha de representar *El llac dels ciganes*. El teló és a punt d'aixecar-se. No tothom disposa de la mateixa capacitat de gaudir de l'espectacle, ni tots els intèrprets posseeixen la mateixa capacitat d'emocionar-nos. Per contestar a la pregunta de per què alguns intèrprets ens commouen mentre que uns altres ens deixen indiferents, el coreògraf Ivar Hagoort va estudiar l'efecte del ball sobre l'espectador. Afirmar Hagoort, que quan es veu ballar, s'està ballant. Les sensacions motores permeten experimentar el moviment mentalment, sense moure el cos, superant així, màgicament, les limitacions de la nostra anatomia.

Finalment apareix el terme «emocions estètiques». Bisquerra (2009) entén per «emocions estètiques» les emocions que s'experimenten davant d'una obra d'art. És un «moment bell» i gaudir-lo pot contribuir al benestar. Té aplicacions en l'educació. En totes les matèries relacionades amb aquestes emocions estaria bé procurar introduir sensacions que afavoreixin experièn-

1. Entrevista d'Eduard Punset a Lawrence Parsons, setembre de 2008 per al programa *Redes*.



cies emocionals de caràcter estètic. Damasio (2008)<sup>2</sup> defensa després de les seves múltiples investigacions en ciència cognitiva, que l'educació en les arts i les humanitats poden expressar l'estructura moral requerida per a una societat saludable.

Aprendre a emocionar-se i gaudir-ne. Potenciar les emocions estètiques a través de les obres d'art és proporcionar experiències positives per mitjà de la contemplació estètica. Per poder gaudir de les emocions estètiques es requereix un esforç previ en la formació. Les experiències des de la infància poden influir en les preferències. Per això és important que en la infància i en l'adolescència s'ofereixi l'oportunitat de conèixer el major nombre possible d'opcions.

Un mateix espectacle pot provocar efectes molt diferents segons l'edat, el moment, la cultura, l'experiència prèvia, l'educació rebuda, l'estat d'ànim. Es produeix una interacció entre els estímuls i el subjecte que fan que la resposta sigui individual, particular i subjectiva.

Segons Bisquerra (2009), les investigacions en el camp de la bioquímica emocional han observat que la composició química d'una llàgrima provocada per una emoció estètica no és la mateixa que la d'una llàgrima de tristesa, dolor, ira o qualsevol emoció negativa. En el primer cas, d'acord amb la psiconeuroimmunologia, contribueix a la defensa del sistema immunitari; en el segon, l'afebleix.

Sabem que qualsevol emoció és un fenomen de breu durada i pot arribar a ser intensa i immediata, però després va disminuint d'intensitat. Per tant, val la pena que, de tant en tant, ens caiguin llàgrimes de «gaudi artístic»: és saludable, i com, en general, les emocions positives són les que més costa arribar a experimentar, som nosaltres els que hem de provocar i buscar temps per experimentar-les.

Així doncs, si som amants de la dansa no podem desaprovechar l'ocasió de ballar i assistir als espectacles per poder experimentar les emocions estètiques en tota la seva plenitud.

2. Conferència Mundial de la UNESCO sobre Educació Artística: desenvolupar les capacitats creadores per al segle XXI, octubre 2008, Argentina.

## Referències bibliogràfiques

- BINKOFSKI, Ferdinand, BUCCINO, Giovanni (2007): «Imitación rehabilitadora», *Mente y cerebro* 23, pp. 32-35.
- BISQUERRA, Rafael (2009): *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid: Síntesis.
- CALVO MERINO, Beatriz, GLASER, Daniel E., GRÈZES, Julie, PASSINGHAM, Richard E. i HAGGARD, Patrick (2005): «Action observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers», *Cerebral Cortex*, 15 (8), pp. 1243-1249.
- CALVO MERINO, Beatriz (2005): *Percepción y movimiento: Un sistema para la observación de acciones. Estudio con neuroimagen*. Madrid: Universidad Complutense.
- CORTINA, Raffaello (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós.
- DAMASIO, Antonio R. (2007): *El error de Descartes*. (3a ed.) Barcelona: Dakrontos Bolsillo.
- DARWIN, Charles (1872): *The Expression of Emotions in Man and Animals*. Nova York: Philosophical Library. Traducció en castellà: *La expresión de las emociones*. Villatuerta, Navarra: Biblioteca Darwin, 2009.
- GALLESSE, Vittorio, FADIGA, L., FOGASSI, Leonardo, RIZZOLATTI, Giacomo (1996): «Action recognition in the premotor cortex». *Brain*, 119, pp. 593-609.
- LEDER, Helmut et al. (2004). «A model of aesthetic appreciation and esthetic judgments», *British Journal of Psychology*, 95 (4), pp. 489-508.
- PARKINSON, Brian (2007). «Getting from situations to emotions: Appraisal and other routes», *Emotion*, 7(1), pp. 21-25.
- PUNSET, Eduard (2005): *El viaje a la felicidad. Las nuevas claves científicas*. Barcelona: Destino.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (2007): *Espejos en la mente, la ciencia de lo que nos hace humanos y creativos*. Madrid: Debate.
- RIZZOLATTI, Giacomo, FOGASSI, Leonardo, GALLESSE, Vittorio (2007) : «Neuronas espejo», *Investigación y ciencia*, 364, pp. 14-21.



# Dansa digital

Antoni Gómez

Institut del Teatre - Conservatori Superior de Dansa

Aquest article és un extracte del treball de fi de carrera de la llicenciatura en Humanitats, titulat *Dansa digital*, redactat per Antoni Gómez sota la consultoria de Joan Campàs Montaner<sup>1</sup> (19-01-2010). El treball se situa en el marc del grup de recerca sobre la societat de la informació de la Universitat Oberta de Catalunya dirigit així mateix per Joan Campàs. L'encàrrec inicial del consultor dins d'aquest marc va ser formulat al voltant de les noves escenografies digitals. Progressivament, la recerca va ser dirigida cap a l'estat actual de la dansa en relació amb la incorporació de les noves tecnologies digitals i els nous reptes que suposa aquest fet.

## Estructura

La reducció del treball de fi de carrera a l'extensió de l'article i la desaparició de l'índex general aconsellen una petita orientació prèvia per a la seva lectura.

L'article comprèn els apartats següents:

1. *Procés*: on s'explica el desenvolupament de la idea principal a partir del treball de camp i la consulta als compendis.

2. *Aspectes clau de l'estat de la qüestió*: s'hi enumeren els aspectes que han orientat la recerca i que formen part de l'estat actual de l'evolució de la «dansa digital».

3. *Reflexions*: al voltant de la informació obtinguda a través de l'experiència amb Almudena Pardo, l'entrevista a Cesc Gelabert i els continguts dels compendis consultats.

4. *Entrevista al coreògraf Cesc Gelabert*: el coreògraf ens presenta dos tipus diferents d'espectacle de dansa que ha dut a terme amb un entorn digi-

1. Joan Campàs Montaner ha estat el meu consultor en altres assignatures de la llicenciatura com: Història de l'Art 2 (des de la modernitat fins a l'activisme artístic en xarxa) i L'hipertext a les humanitats (societat de la informació, paper d'Internet en la configuració de la societat xarxa, com afecta les formes de lectoescriptura i pensament?).

tal, i exposa les seves opinions sobre els mitjans de comunicació en relació amb l'espectacle.

5. *Compendis*: s'hi fa un buidat molt sintètic de les idees clau extretes dels compendis citats que han servit per bastir la hipòtesi i les reflexions del principi. Se citen cinc recopilacions de treballs d'estudiosos i artistes que han experimentat i/o reflexionat sobre la tecnologia i la seva repercussió en les arts de l'espectacle.

## 1. Procés

D'entrada, a fi d'obtenir la informació, he fet una immersió en el marc teòric dels compendis citats en la bibliografia, la major part dels quals han estat triats entre els proposats per Joan Campàs Montaner. A partir d'aquesta primera immersió en el treball de camp, ha pres prou rellevància el concepte d'interactivitat que ha esdevingut l'orientació de la recerca. No obstant això, a través de l'experiència de treball de camp, amb la ballarina Almudena Pardo he apreciat poderoses implicacions de la "digitalitat"<sup>2</sup> en la manera de corporalitzar el moviment. Això m'ha dut a fer una relectura dels compendis perquè una cosa molt important m'havia escapat fins al moment: *corporalitzar* coses noves implica integrar nous moviments, moure's amb estats de consciència diferents, o bé, el símil d'inventar un nou instrument musical a través del cos i les seves possibilitats de canviar l'entorn musical i visual, com diu Cesc Gelabert més avall a l'entrevista. Després de la relectura, ha agafat més rellevància el concepte d'integració, i del temps que cal per dur-la a terme ja que hi ha massa implicacions de tot tipus en el fet d'emprar tecnologies digitals en espectacles de dansa. Llavors he bastit la primera reflexió a mode de ruptura, amb el concepte d'integració com a objectiu fonamental: cal emprar el binomi tradició-modernitat en relació amb les noves formes d'espectacle generades per la seva vinculació amb els *media*. La bona relació entre ambdós corrents revertirà en un equilibri millor entre forma i contingut i afavorirà progressivament la creació d'espectacles de més qualitat, amb una millor integració de la poètica, la direcció, la coreografia i la interpretació, juntament amb l'entorn digital i la tecnologia en general amb els seus nous efectes.

2. Almudena Pardo ha coreografiat sobre si mateixa l'espectacle de dansa digital *Oscillare*. D'altra banda, ha participat en tallers impartits a Nova York per Marc Coniglio, director de la Companyia *Troika Ranch*, citat en pràcticament tots els compendis treballats.

Aquesta reflexió o hipòtesi principal ha estat fonamentada a través d'altres reflexions tretes de les fonts consultades, articulades al voltant dels objectius d'estudi següents:

- Equilibri entre forma i contingut.
- Desenvolupament històric del tema.<sup>3</sup>
- Com incideixen els nous mitjans en la corporalitat de l'intèrpret: a més tecnologia, més recerca en la corporalitat (idea clau que apareix en tots els compendis estudiats).
- Temporalitat en la integració de nous mitjans tecnològics com va ser-ho el vídeo a partir dels anys setanta.
- Necessitat d'integrar els elements de les tècniques tradicionals (poètica, dramaturgia, coreografia, etc.) amb els nous mitjans tècnics (senyors i captadors de moviment, entorns digitals, etc.) al voltant d'una idea principal o d'un nucli.
- Reflexions compartides amb Cesc Gelabert sobre què és el nucli dur d'una obra.
- Definició d'interacció més com a efecte psicològic que com a element tècnic.

3. Merce Cunningham: el 1965 emprà captadors en escena que permeten desenvolupar sons segons els moviments dels ballarins. Posteriorment, Cunningham i Bill T. Jones, empen captadors òptics (*Motion Capture*) que permeten convertir el moviment dels ballarins en un esdeveniment interactiu.

En els anys 70 la incorporació del vídeo permet la integració d'altres arts en el moviment (plàstiques, electròniques), i l'aparició a escena de la relació cos-material i cos-immaterial.

Al llarg dels anys 80 sorgeixen formes millorades de captació: la captura magnètica permet la comunicació d'un gran flux d'informació, el qual permet la seva manipulació en temps real. Els entorns completament virtuals són desenvolupats a partir de la relació entre un intèrpret humà i un món tridimensional constituït per informacions d'ordre visual, sonor i cinestèsic (sensacions de moviment). L'any 1989 M. Cunningham estrena un nou espai de difusió i concepció completament virtual mitjançant el programa d'ordinador *Lifeforms*.

A partir dels 90 se succeeixen moltes aportacions que converteixen la relació tradicional entre cos i escenari en relació entre cos i entorn digital a través de la mediació de les interfícies.

R. Wechsler situa la noció d'interactivitat a temps real a partir de l'any 2000 quan els mecanismes d'interfícies humanes i el software esdevenen molt sofisticats i permeten un diàleg clar entre l'intèrpret i la màquina (WECHSLER, 2006 : 60).

- Constatació que hi ha nous moviments que encara no podem definir.
- Conceptes de mimodinàmica de Jacques Lecoq: el cos descobreix sensacions dinàmiques abans que la raó.
- Poder progressiu de la tecnologia per a esdevenir forma i representació.
- Canvis en la mentalitat i la sensibilitat dels artistes.
- La creativitat continua residint en el practicant i no en el software.
- Canvis en la concepció de la imatge.
- Associacions més grans de relacions entre sentits que afavoreixen noves formes de mediació per la tecnologia.
- Aparició de nous espais mentals. Treball d'equip.
- La imatge de la pell associada a la imatge digital, com a prolongació del cos, com a interfície entre exterior i interior.

## 2. Aspectes clau de l'estat de la qüestió

Els punts citats a continuació expressen els aspectes clau que han orientat la recerca, verificats en el marc teòric dels compendis:

1. El gran repte, sempre segons R. Wechsler, consisteix no tant en la millora dels aspectes tecnològics com en el fet d'entendre i desenvolupar millor les seves implicacions —els canvis en la mentalitat i la sensibilitat dels artistes que els empen. Compendi 1 (WECHSLER, 2006 : 75).

2. Dixon pensa que les relacions d'interactivitat i d'improvisació entre els intèrprets i els sistemes tecnològics no han de constituir forçosament una finalitat en si mateixa. La creativitat continua residint en el practicant i no en el software. Compendi 2 (DIXON, 2007 : 207).

3. La media-art interactiva està canviant la nostra concepció de la imatge cap a un sentit d'espai multisensorial, amb experiències interactives i una dimensió temporal. Compendi 3 (GRAU, 2006 : 7).

4. S'esdevé un art que mostra nous tipus de formes: no només les formes dels objectes que percebem, sinó *aquelles* que les nostres pròpies percepcions capten com a formes, moviments, transicions, estètiques. Compendi 3 (COUCHOT, 2006 : 188).

5. Rudolf Arnheim alerta del perill de no conservar imatges significatives. Cal una visió oberta que ens permeti *compassar les novetats amb els tresors legats per les experiències, les obres i les idees de la història de l'art*. Compendi 3 (ARNHEIM, 2006 : 17).

6. Les associacions més grans de relacions entre sentits afavoreixen noves formes de mediació per la tecnologia. Compendi 4 (JONES, 2006 : 2).

7. Apareix un nou espai mental. En aquest no hi ha un sol autor, sinó diferents mirades convergents cap a l'obra. Un treball d'equip que cerca la realització final de la peça. Aquesta esdevé, com la imatge digital, una multitud de punts de vista potencials. Compendi 5 (LÉVY, 2009 : 117).

8. Si abusem de les possibilitats del software i de la tècnica en general passem a fabricar imatges en comptes de fer aparèixer mons. Compendi 5 (CHIRON, 2009 : 42).

9. Arribar finalment a la visió per la banda de l'espectador, per a qui encara manca tot un camí d'exploració a fi que la interactivitat entre l'home i la màquina constitueixi un espectacle amb garanties. Encara estem aprenent a emprar les tecnologies i a controlar el seu efecte en l'espectacle. Compendi 1 (WECHSLER, 2006 : 75).

### 3. Reflexions

Per una banda, l'ús de tecnologies és tan antic com el mateix teatre, i de l'altra, constatem al llarg de la darrera dècada un clar moviment emergent d'aplicació d'uns mitjans ben desenvolupats que permeten una interactivitat cada cop més efectiva. Al mateix temps, els mitjans generen noves influències des de baix, en incidir en la percepció de la corporalitat de l'interpret, i en generar noves maneres de moure's, com ara, duent sensors en el cos que reprodueixen en música i imatge qualsevol moviment. Com a interpret (coreògraf, creador, etc.), veure l'efecte que fa un moviment sobre el teu entorn comporta unes implicacions puntuals de concisió i d'estructuració, entre d'altres, que s'aniran integrant en la globalitat de l'espectacle (vegeu l'entrevista amb Cesc Gelabert, més avall). Un exemple històric: el moviment escènic evoluciona quan l'actor del teatre grec antic es posa una màscara. Llavors emprava gestos i moviments més grans, o més secs i ràpids, com d'ocell, amb la qual cosa l'expressió corporal i el gest poden ser apreciats des de les darreres fileres del teatre. El Teatre de Dionís, a Atenes, podia admetre 14 000 espectadors (*École de Lecoq*,<sup>4</sup> París). Un exemple de fa poques dècades el constitueix el camí iniciat pels interpret que han estudiat el seu moviment emprant el vídeo. L'ús d'aquest mitjà es va generalitzar a partir de la fi dels anys setanta. Abans l'única informació venia del mirall. De cop el ballarí va poder veure's l'esquena, i saber què oferia quan no estava de cara al públic, i com diu Cesc

4. <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> *École internationale de théâtre Jacques Lecoq*.

Gelabert a l'entrevista: captar i memoritzar improvisacions i coses que sense la filmació es perdrien. Per tot plegat, aquesta eina ha estat cabdal, tant a l'hora de guiar les correccions a les pròpies actuacions com en la presa de decisions compositives i estètiques en el muntatge d'espectacles. L'obra de teatre *Eraritjaritjaka*<sup>5</sup> mostra un ús excel·lent del vídeo (i altres mitjans tècnics) en l'espectacle. Han passat quaranta anys des de l'inici de l'aplicació del vídeo a la dansa i l'espectacle, allò que era un element tècnic d'ajuda ara és representació. En aquesta obra, la tecnologia, a més de facilitar un moviment escènic impressionant, permet integrar el temps de la representació amb seqüències a temps real. La crítica de Joan-Anton Benach<sup>6</sup> en dóna constància.

Per tant, la noció de tecnologia va més enllà de representar els aspectes exclusivament tècnics de la mateixa, té el poder d'esdevenir forma i representació. I això no ve d'ara, Eiffel polemitzava amb els artistes que li criticaven l'obra de la *Tour Eiffel* (1887); l'enginyer defensava el seu criteri de relació entre tecnologia i bellesa.<sup>7</sup> D'aquesta manera les tecnologies poden contribu-

5. [http://www.tnc.cat/uploads/download?fichero=uploads/20090525/DOSSIER\\_TEMP\\_98\\_99\\_CAT.doc](http://www.tnc.cat/uploads/download?fichero=uploads/20090525/DOSSIER_TEMP_98_99_CAT.doc) *Eraritjaritjaka*: nova col·laboració de Goebbels amb l'actor francès André Wilms. L'espectacle parteix de textos d'Elias Canetti (Premi Nobel de Literatura 1981), escrits entre els anys 1930 i 1980, com ara *Crowds and Power* o *Auto-da-Fé*. En la creació de Goebbels participa musicalment l'excel·lent Mondrian Quartet.

6. «ERARITJARITJAKA: Insólito y deslumbrante Goebbels (per Joan-Anton Benach)», *La Vanguardia*, (17/2005) <http://www.teatrenacional.com/critiques/eraritjaritjaka.html> (fragment): «En Wilms puja les grades de la sala i es diria que travessa el vestíbul desert del Nacional, surt a l'exterior i entra en un cotxe. Damunt la façana blanca d'una casa amb finestres, l'espectador hi veu projectats aquests manegs. El cotxe de l'actor recorre uns centenars de metres. I en Wilms arriba a casa seva. Una casa de l'Eixample. Seguit sempre per la càmera, puja l'escala i obre la porta del seu pis. Podrien ser imatges registrades prèviament? Alerta: l'espectador es fixarà després que el rellotge del menjador marca l'hora actual i que el diari que hi ha damunt la taula és del dia [...] De sobte, les finestres de la casa pantalla de l'escenari s'illumina i els músics... són allà. També en Wilms mateix. Barrejar imatges en directe amb d'altres de pregravades no és cap novetat. Ja ho havia fet La Fura, ho fa Bob Wilson. Intentar el miracle de la ubiqüitat, crec, no ho havia fet encara ningú».

7. <http://www.chouard-eiffel-equation.com/>. En una entrevista al diari *Le Temps* del 14 de febrer de 1887, Eiffel va donar una resposta a la protesta dels artistes, resumint perfectament la seva doctrina artística: «Per part meua crec que la torre té la seva pròpia bellesa. Creureu que perquè un és enginyer, no s'ha de preocupar per la bellesa de les construccions, o que no busca crear tant l'elegància com



ir a la transmissió i comprensió de noves idees, a d'altres formes d'espectacularitat, i a nous formats de representació. Una bona entesa entre coses que sabem des de fa deu, vint i fins 2400 anys, i l'aplicació dels nous recursos tecnològics pot dur a més gammes dins l'espectacle en general. Com a exemple, comparo un argument de la tècnica creativa i compositiva de Lecoq, citat més amunt, segons el qual, el sentit d'inacabat és imprescindible perquè el públic completi amb la seva percepció: «Efectivament, així és com treballa el cervell humà davant un espectacle, o bé, aquest és el sentit de la interactivitat tradicional entre l'artista i el públic. Si aquest no ha de fer res més que mirar, o bé, si se li dona una cosa totalment acabada que no ha de completar gens, el cervell ja ho ha entès, perdem la concentració o ens avorrim» (ensenyaments del LEM,<sup>8</sup> Lecoq). Coincideix amb les tesis de Robert Wechsler citades més avall en el tractat I (Performance and Technology) que defensa: «La interacció és més un efecte psicològic que no un element tècnic. La interactivitat és un anar i tornar instintiu que té lloc quan ens relacionem, en aquest cas, mitjançant la dansa. En aquest i en tots els àmbits de la interactivitat, cal un cert grau de fluïxetat o bé una certa obertura en els materials artístics perquè tingui lloc un intercanvi convincent» (WECHSLER, 2006 : 63).

Avui, l'experiència somàtica interactiva de l'intèrpret en veure que a un moviment seu li correspon una resposta immediata de llum, so, i projeccions, el fa participar d'uns estats d'alerta i de presència especialment nous. La capacitat mimodinàmica (Lecoq)<sup>9</sup> del cos en moviment permet que l'intèrpret s'empelti de l'efecte que li arriba de tot plegat com a *feedback*. Això comporta una evolució en el sentit d'augment de la capacitat de saber què s'està generant o donant a partir del moviment propi, i d'augment de la percepció de l'entorn. Hi ha consens en el fet que això que és poc perceptible de moment,

---

la solidesa i durabilitat? No és cert que les mateixes condicions que donen la força també s'ajusten a les regles ocultes de l'harmonia?»

8. LEM: *Laboratoire d'Étude du Mouvement*, [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest\\_lem.php?bg=03](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest_lem.php?bg=03).

9 *École internationale de théâtre Jacques Lecoq*. LEM: [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest\\_lem.php?bg=03](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest_lem.php?bg=03): En el LEM, departament autònom de l'escola, es du a terme amb èmfasi una recerca dinàmica sobre l'espai i el ritme. A partir de l'elaboració de materials i «objectes» es crea una relació amb el cos. Aquest descobreix les sensacions dinàmiques dels objectes abans que la raó. Aplicant aquest concepte en la recerca, el raonament posterior és millor: «mimar és *fer cos* amb el ritme i les forces que organitzen i regeixen els éssers vius i les seves manifestacions, així com l'ordre de coses, dins de l'espai de dins i de l'espai de fora» (Jacques Lecoq, 1921-1999).

tindrà una repercussió important en les properes dècades, a mesura que els artistes desenvolupin aquestes noves capacitats i puguin raonar millor sobre el seu ús.

En l'àmbit del treball de camp he pogut relacionar el món compositiu de l'intèrpret novell creador de la seva pròpia coreografia emprant els media, amb la meua mirada externa com a professional del món de l'espectacle. La coreògrafa i ballarina Almudena Pardo, que ha coreografiat i ballat a l'espectacle digital *Oscillare*,<sup>10</sup> m'ha permès veure de prop les possibilitats de moviment i transmissió de dades a l'espai sonor i a l'escenografia a través de sensors en el cos, i, al mateix temps, he comprovat com em podria involucrar aportant-hi la meua mirada externa amb una certa experiència com a professional. Això ha refermat la hipòtesi de la idoneïtat del binomi tradició-modernitat en l'evolució de les noves formes d'espectacle. En aquest mateix àmbit del treball de camp, l'entrevista a Cesc Gelabert proporciona dades rellevants sobre dues obres que impliquen dues maneres diferents d'emprar tecnologies digitals en la dansa: *Traumtext* i *Glimpse*.

#### 4. Entrevista a Cesc Gelabert

L'entrevista ha estat oberta. D'entrada, Gelabert<sup>11</sup> ha llegit les reflexions i la síntesi d'aspectes clau del meu treball final de carrera, l'hem debatut plegats i a continuació Gelabert ha exposat les seves idees i experiències respecte a la dansa digital, les tecnologies i la interrelació entre les mateixes. Atès el límit d'extensió, en reproduïxo una síntesi.

*8 de desembre del 2009. Parla Cesc Gelabert*

En el terreny de la utilització de les noves tecnologies, per a mi, el secret ve a parar al següent nucli dur: amb Frieder Weiss [Gelabert ha col·laborat amb aquest autor citat en gairebé tots els compendis estudiats] treballàvem uns paràmetres fins que aquests esdevenien precisos i jo els podia emprar de manera conscient, "artística", utilitzant els meus criteris i prejudicis. Hi va haver un moment en els assajos de l'espectacle *Traumtext*<sup>12</sup> que el sistema

10. <http://electronicperformers.in/oscillare/infooscillare.html>: *Oscillare – ELECTRONIC PERFORMERS*.

11. <http://www.gelabertazzopardi.com/pagines/english/cesc.htm>, web de la companyia dirigida per Cesc Gelabert i Lydia Azzopardi.

12. *Traumtext. Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc*

de captació del meu moviment i la seva projecció a la música i l'entorn visual eren molt precisos. Aleshores jo podia aplicar tot el que sé de música, de so i de moviment, i podia prendre decisions a l'instant amb criteri. Un criteri lligat a un procés genèric que havíem fet de treball de l'obra, amb una dramaturgia a càrrec d'una compositora, Helga Pogatschar, que formava part de l'obra. En aquest cas la tecnologia substituïa la música interpretada amb instruments tradicionals. També ho podria haver fet un músic tocant un violí, o amb sintetitzadors. En canvi, allò que era particular és que en aquest cas ho creava jo mateix, jo era la persona que executava la música i qui actuava el so. Això garantia d'una forma claríssima la sincronia entre les dues decisions. Llavors la feina va ser treballar a nivell tecnològic amb Frieder perquè això tingués aquest servei. Era com compondre una bona música o triar uns bons instruments.

Què era important per a mi?, jo era un intèrpret que no prenia les decisions aleatòriament, podia aplicar el meu criteri i els meus prejudicis en cada instant d'aquesta operació, i jo sóc un instrument preparat per fer això, és a dir, un instrument que puc dialogar amb aquest software. Jo i el software, en realitat, acabàvem anant a petar en aquest nucli dur que dic de la meua consciència. Per a mi les màquines estan al servei de l'artista, millor encara: de la creació, de la peça. Es pot fer de moltes maneres però hi ha d'haver una interactivitat sensible i que entri en el nucli dur de les persones, en el cor de la consciència de les persones que ho estan enllestint, que poden ser uns ballarins, uns músics, o uns senyors que treballen amb (x) tecnologia. En aquest cas per a mi era fantàstic perquè podia incidir en les dues coses, podia crear la música amb el meu propi moviment, tenia la doble disjunció, i això esdevenia un altre nivell. El fet que ho fes tot jo li donava aquesta característica especial d'unicitat, que era jo qui creava tot això. L'inconvenient venia que en realitat era com crear un instrument, com crear un violí. El violí seria aquest espai, aquestes direccions... això era l'instrument. Llavors, jo no sóc una persona que experimenta amb un instrument conegut des de fa dos-cents anys. Em trobo amb un instrument creat de nou per un especialista com jo que només porta un mes tocant-lo. Aleshores, la meua capacitat de crear música amb això era més limitada. Però algunes coses que aconseguíem crear... eren úniques, molt especials, hi havia coses que eren molt potents. A més, quan lligaven bé amb una dramaturgia, adquirien molt sentit. Llavors, per a mi tot és vàlid i interessant si el patró, o allò que mana, és l'art. També és cert que quan desenvolupes una tecnologia nova, hi ha èpo-

ques que has de passar per situacions molt primàries per poder tornar a una sofisticació i pot valer la pena.

[...] el món digital arriba a reproduir el so analògic i el so real amb una qualitat molt important. En canvi, a nivell d'imatge, no veus un ballarí virtual que sembli real. Al màxim que arribes és veure succedanis en una pantalla plana, o en representacions hologràfiques en volum que des de molt lluny i amb poca llum poden arribar a semblar una persona ballant. [...] Quan ets en un escenari, i és el que més m'interessa, pots treballar uns sistemes interactius en el present i d'altres poden ser preparats anteriorment, i això et dóna tota una sèrie de possibilitats que pots oferir a l'espectador. Pots combinar el cos d'un ballarí real, per exemple jo que estic ballant, amb moltes altres coses. En aquest cas, l'experiència de l'espectacle *Glimpse*<sup>13</sup> era crear a darrere meu una pantalla amb la qual nosaltres vam fer un guió. Hi havia tota una sèrie de projeccions que estaven estudiades segon per segon perquè dialoguessin amb la meua coreografia. I aquesta projecció estava organitzada com una falsa perspectiva perquè semblés una caixa oberta, com si jo estigués en una capsula oberta. Llavors, cada segon de la coreografia, estàvem oferint a l'espectador un diàleg entre la projecció i allò que feia jo. Això no deixava de ser com un decorat, però en aquest cas canviava segon a segon al llarg de tota la coreografia. En una de les seccions que jo en dic una simfonia d'articulacions, volia demostrar com un ballarí percep els 206 ossos del cos i com els pot utilitzar amb la seva percepció que és com una gran orquestra. Vam fer una captura de moviment i la vam passar a un clon, un disseny que consistia en una pell translúcida treta del meu cos, i un interior que era una sèrie de cubs com a reducció d'allò que hauria de ser l'esquelet. No vam arribar a fer els 206 ossos perquè la tecnologia a la qual nosaltres podíem accedir no tenia més potència. Es va capturar el meu moviment i a darrere es veia aquest clon que per mi simbolitzava la percepció interior del que és aquesta simfonia d'articulacions, i donava a l'espectador la possibilitat que tingués també aquesta sensació. En aquest cas no era interactiu perquè amb els cables pel mig no hauria pogut ballar altres parts. Llavors m'ho vaig aprendre de memòria i mitjançant la música feia la sensació que era simultani... En definitiva, es poden fer moltes coses, però una mica el límit és això, que no pots fer que es vegi a l'escenari una persona, una cosa que sembla un ballarí i que miris i no es pugui saber qui és la ficció i qui és el ballarí.

En el treball d'un coreògraf hi ha implicacions molt importants. Per

13. *Glimpse*: <http://www.gelabertazzopardi.com/ca/glimpse.php>. Web de Cesc Gelabert, cia Gelabert Azzopardi.

exemple, la meua carrera és diferent abans de l'aparició del vídeo i després. [...] Una altra etapa és quan apareixen els programes d'edició d'informàtica, com *Lifeforms*, que permeten crear moviments no d'una manera real, sinó amb la imaginació, a través d'una màquina que li dóna forma. Arribes a veure-ho no a través d'un cos que belluga, sinó a través d'una manipulació en un ordinador. Tot plegat genera tot un munt de possibilitats tecnològiques que acaben redundants en el nucli dur de la consciència. Per exemple, quan jo estic ballant d'esquena a l'espectador, sé la imatge que està donant la meua esquena, d'una manera real, no imaginada. A més, amb programes com el *Lifeforms* puc explorar de ficar-me en moviments que no he dissenyat amb el meu cos, sinó que els he pogut dissenyar assegut, pensant, conceptualment, o a través d'idees. A partir d'aquí hi ha tot un altre món de coses que estan passant i que, com t'he dit, redunden en aquest nucli dur. Aquestes tecnologies són molt útils. A mi, com a *performer*, m'amplien la meua *ram*.

El futur de la tècnica passa pel nucli de la consciència perquè la forma en ella mateixa no té cap importància. D'aquesta manera, les tècniques poden ser emprades amb els teus criteris, amb els teus prejudicis, li dóna la "brutícia" de la teua personalitat. Però també amb uns criteris que són uns criteris històrics, artístics, etc. Això permet integrar formes, i es pot fer jugant amb el directe, la persona física, o te'n pots anar al món del videoart, cine, videojoc, i tot plegat està incidint en la imaginació dels espectadors. Avui, per exemple, fem uns espectacles, però tenim el problema que l'espectador veu pel·lícules i videojocs. En el seu dia la Loie Fuller<sup>14</sup> es pintava amb pintura fluorescent i l'espectador es quedava bocabadat! En canvi, avui, facis el que facis en un escenari, l'efecte no serà mai ni una desena part del que l'espectador pot veure en un videojoc. Perquè, com et deia (com un somni compartit), allò que fa que sigui un somni compartit per tu i l'espectador depèn de la societat, depèn d'allò que estem acostumats a veure.

En definitiva, jo podria fer que se'm veiés per escenaris, volant, transformant-me en un tigre, un lleopard o una ratapinyada en comptes de només imaginar-m'ho. Però no m'interessa, ja n'hi ha que ho fan. Considero vital que tot això serveixi per augmentar la nostra consciència, però jo em considero un especialista de fer-ho amb el cos, i utilitzar la dansa com un llenguatge que té en la seva centralitat el cos humà real, viu i directe, amb les limitacions i avantatges que això implica. [...] Encara que entenc que està molt bé que ho facin perquè, entre d'altres coses, fa que jo ara tingui una

14. Loie Fuller, fragment de *Danse Serpentine* 1896: <http://www.youtube.com/watch?v=cIRWRT8 MMcE>.

millor *ram*; que jo tingui una percepció virtual més gran gràcies que una càmera em pot gravar per darrere. O a moltes altres coses que empro i on no hauria arribat mai si no hi hagués hagut un ordinador.

## 5. Compendis

A continuació es fa referència al treball d'estudiosos i artistes que han experimentat i/o reflexionat sobre la tecnologia i la seva repercussió en les arts de l'espectacle. Hi ha un buidat molt sintètic de les idees clau que m'han servit per bastir la hipòtesi i les reflexions del principi. El primer (*Performance and Technology*) s'ajusta més al moviment de dansa, per això hi ha una extracció més completa d'idees. Dels següents, he obviat repetir les idees que apareixen en el primer, sobre les quals hi ha un ampli consens en els textos citats. No cal dir que aquests compendis comprenen molts més aspectes a destacar. Un aprofundiment més gran formaria part d'un altre treball més extens.

### 5.1. Performance and Technology, Susan Broadhurst and Josephine Machon

Aquest assaig és un compendi d'escrits de catorze autores i autors d'àmbit internacional que tenen com a base l'especialització en activitats d'espectacle-actuació digital, al servei de les quals han emprat diversos tipus de tecnologia. Aquestes activitats generen innovacions tant en l'àmbit de l'espectacle com en el de la teoria i se situen en l'avantguarda de l'experimentació creativa i tecnològica. A més, comparteixen algunes característiques essencials com la tecnologia digital i l'èmfasi en la corporalitat en termes tant d'espectacle com de percepció. Això du a noves formes d'anàlisi i d'interpretació de les tensions entre físic i virtual ja que, per una banda, amplia les possibilitats de representació del cos, i de l'altra, genera noves experiències d'alteració del mateix. Molts coreògrafs i coreògrafes han integrat cossos virtuals en els seus espectacles. La seva recerca ha prioritzat l'abstracció i la recerca en el mitjà computacional, amb una recomposició desnaturalitzada del cos, d'àuria, per sobre dels aspectes realistes patents en els jocs d'ordinador.

La interactivitat en les representacions està lligada a molts entorns associats a la imatge digital i a la generació de so i d'animació. Per una banda, va més enllà del marc del teatre, però de l'altra, queda associada a la pantalla de projecció al darrere o al voltant de qui balla (BIRINGER, 2006 : 45). El

ballarí interactua amb els sistemes digitals i aconseguix que el seu entorn (imatge i so) respongui a les seves accions. Això du els intèrprets a nous reptes que parteixen d'un doble treball: per una banda el sensorial-motor, i de l'altra, el cognitiu. Si el ballarí o la ballarina du sensors en el cos, aquest genera uns efectes espacials, sonors i tàctils que van més lluny de la *kinesfera* pròpia. Llavors, el seu moviment recull dades d'un viatge per la realitat i per la virtualitat al mateix temps. L'ús del moviment espacial en espectacles és una idea tan antiga com el teatre (WECHSLER, 2006: 60). Com a exemple, Robert Wechsler cita mecanismes escènics de la Grècia antiga com l'*ekkyklema* i el *mechane*, documentats des del segle V aC. L'*ekkyklema* consistia en una plataforma circular o semicircular sobre rodes que entrava a escena i indicava que el personatge de dins era vist en una escena d'interior. El *mechane* consistia en una mena de grua que podia elevar personatges per a ressaltar un espai aeri superior envers l'espai terrestre dels mortals. El terme llatí *deus ex machina* (déu des de la màquina) prové d'aquest dispositiu, que permetia introduir els déus des de l'aire en la tragèdia. Robert Wechsler (2006 : 63) apunta uns aspectes clau en relació amb la interactivitat. Per una banda, cal no confondre allò que veiem com a espectadors de dansa amb l'efecte que ens fa allò que veiem. Què veu l'ull i què percebem amb la mirada? Podem sentir-nos de maneres diferents segons el que veiem, i en canvi se'ns poden escapar de la consciència molts moviments, que fins i tot poden ser molt grans però resten invisibles per un públic no professional. Per tant, Wechsler estableix que la interacció és més un efecte psicològic que no un element tècnic (vegeu més amunt l'apartat Reflexions, paràgraf 4).

En aquest punt, Mark Coniglio (2006 : 78)<sup>15</sup> obre un debat entre dues idees oposades respecte a la interactivitat, que responen a dues maneres de treballar tradicionalment. El debat se centra al voltant de dues preguntes en relació amb els continents i els continguts: per una banda, les noves tecnologies aplicades a la dansa, han de tenir l'objectiu d'explorar completament un únic sistema interactiu i/o revelar-ne el seu efecte virtual o d'auria en una peça coreogràfica? (obres impulsades pel continent); de l'altra, és possible obtenir una varietat de resultats visuals i d'auria en la mesura que fonamentin rigorosament l'intent estètic de la peça? (obres impulsades pel contingut). A partir d'aquestes preguntes n'estableix una tercera: quina és la diferència entre aquestes dues maneres de plantejar els treballs de representació intervinguda? L'autor posa com a exemple d'aquestes posicions dues obres en què hi

15. Mark Coniglio, citat en la Introducció, conegut per la ballarina i coreògrafa Almudena Pardo a Nova York.

ha intervingut els mitjans: *Apparitions*<sup>16</sup> de Klaus Obermaier (2004) i *[R]evolutions*<sup>17</sup> del mateix Mark Coniglio, on empra la tecnologia Isadora amb la seva companyia de dansa, la Troika Ranch. L'obra *Apparitions* segueix un cànon tradicional en la creació artística: l'exploració i l'explotació exhaustiva de les possibilitats que ofereixen els materials emprats en la peça. En oposició, els treballs de la Troika Ranch van ser descrits per la crítica Isabel Valverde (2005) com a content-driven, «impulsats pel contingut». A Coniglio li sembla força adequat ja que en la seva peça empra la dansa, el teatre i els mitjans per crear contextos i expressar tensions des d'una idea o concepte principal. L'autor, en defensa de la seva posició, manifesta la importància d'emprar tots els recursos possibles tant si són de text com de moviment o visuals, sempre que la seva presència estigui justificada per la seva aportació com a suport estètic de la peça, i no per la seva aparició en l'espectacle com a *deus ex machina*. Cita, com a exemple, l'obra de Pina Bausch *Der Fensterputzer* (el netejavidres) on la directora empra com a recurs escenogràfic una muntanya de flors vermelles de tres metres d'alçada. Els intèrprets no hi estableixen sovint relacions directes, només ocasionalment, la resta del temps la muntanya de flors només ocupa l'espai escènic. Els actors i actrius no la manipulen de totes les maneres imaginables. En canvi, aquesta presència en l'espai proporciona continuadament un context que canvia la mirada de tot el que succeeix al seu voltant; amb la seva presència fa de lligam entre totes les seccions de la peça. Coniglio defensa que, en una obra, els mitjans també puguin ser emprats en la línia que Pina Bausch empra la muntanya de flors (CONIGLIO, 2006 : 80). Conclou que, si bé l'artista sent el compromís d'emprar al més ràpid possible les noves tecnologies que van apareixent, no ha de renunciar al fet que estiguin al servei dels continguts. Per això proposa una línia conjunta de treball entre els creadors d'obres segons els materials (materials-driven) i els d'obres segons els continguts (content-driven). Ambdós tenen els seus problemes respectius: els primers quan no parlen de l'experiència humana; els segons quan no poden integrar les imatges de la peça amb els recursos tècnics de la mateixa.

16. *New Media Art now* / <http://aminima.net/wp/?language=es&p=543>.

17. *VJ Theory.net* / *Ah-ha: Narrative Structures in Reactive and Interactive Video Art* / L. Hermes Griesbach, entrevista a Mark Coniglio / <http://vjtheory.net/art/ah-ha.htm>.



## 5.2. Digital performance, Steve Dixon

*Digital performance* es va produir a partir d'un treball de recerca realitzat pel mateix Dixon i Barry Smith, entre 1991 i 2001, finançat per l'Arts and Humanities Research Council (Regne Unit). En aquest període va ser constituït el poderós arxiu *The Digital Performance Archive (DPA)*.<sup>18</sup> Aquest consisteix en una recopilació de les peces (en total 483) que han emprat eines tecnològiques informàtiques en el desenvolupament d'espectacles de teatre i dansa durant els anys 1999 i 2000. *Digital performance* presenta una història que arrenca en els treballs dels pioners dels anys vuitanta i noranta, i es projecta en els treballs incipients dels primers anys a partir del 2000. El terme «digital» representa un nou paradigma en l'art de la representació. Esdevé una nova possibilitat de descriure el món real a través d'una codificació sensorial de dades (so, música, moviment, escenografia, vestuari, etc.) que permet que la informació pugui ser comunicada, alterada, manipulada i interpretada. D'altra banda, a l'autor li interessa el terme *performance* en el vessant més ampli d'estudi, en tots els aspectes possibles (filosofia, llengua, història, cultura i ciències socials). Posa d'exemple Joseph Beuys, que, anys enrere, ja havia manifestat la necessitat de les arts visuals d'ampliar l'antic concepte d'art, fins a incloure-hi tota l'activitat humana. L'associació dels dos termes és *Digital performance*, el títol del llibre. L'autor, a més d'explorar-hi el sentit històric, vol identificar i avaluar el grau amb el qual l'ús dels nous mitjans en les representacions artístiques ha contribuït a la generació de nous paradigmes, gèneres, estètiques i experiències interactives. Dixon pensa que les relacions d'interactivitat i d'improvisació entre els intèrprets i els sistemes tecnològics no tenen per què constituir forçosament una finalitat en si mateixa. Com a prova, cita el treball de Palindrome,<sup>19</sup> la companyia dirigida per Robert Wechsler (DIXON, 2007 : 201). Palindrome treballa amb la seva pròpia interfície de captura via càmera i el software corresponent, *EyeCon*, dissenyat per Frieder Weiss<sup>20</sup> en una coreografia on el públic no percep l'ús de

18. <http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorssearch.jsp> *The Digital Performance Archive (DPA)*; <http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorssearch.do>.

19. Web de Palindrome / Robert Wechsler, amb força explicacions i filmacions del seu treball: <http://www.palindrome.de/>.

20. Pàgina web de Frieder Weiss: <http://www.frieder-weiss.de/> Exemples de vídeo, especialment, un amb Cesc Gelabert - *Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment*: <http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>. Altres exemples de vídeo: <http://www>.

cap recurs interactiu. Amb tot, Dixon exposa com a exemple del seu criteri l'obra *From Now On* de Paulo Henrique,<sup>21</sup> per expressar que la creativitat continua residint en el practicant i no en el software (DIXON, 2007 : 207).

### 5.3. MediaArt Histories, Oliver Grau

L'assaig *MediaArt Histories*, editat per Oliver Grau el 2007 en el Massachusetts Institut of Technology, defensa que la *media-art* no pot ser entesa només a través de la part tecnològica. Cal considerar-ne la història i entendre la relació que té amb els desenvolupaments paral·lels d'altres disciplines —el cinema, els estudis culturals, la computabilitat, la filosofia, l'art, etc. Analitza la progressiva desaparició de les línies divisòries que separen els productes d'art dels productes de consum, i les imatges d'art de les imatges de ciència, i explora les influències mútues i les relacions entre art, ciència i tecnologia. Afirmar que la investigació sobre la imatge i la ciència demana un ull «entrenat» en la història de l'art. Els artistes citats en aquest assaig, sovint treballen com a científics en instituts de recerca i estan relacionats amb el desenvolupament de noves interfícies, models d'interactivitat i codis d'innovació. Explica com ha fet eclosió el món de les imatges en les darreres dècades. La *media-art* interactiva està canviant la nostra concepció de la imatge cap a un sentit d'espai multisensorial, amb experiències interactives i una dimensió temporal. Rudolf Arnheim (2006 : 17) alerta del perill de no conservar imatges significatives com a contrapès d'una tendència a limitar la nostra atenció només a les novetats i a allò que permeten fer o innovar. Cal una visió oberta que ens permeti compassar les novetats amb els tresors legats per les experiències, les obres i les idees de la història de l'art. Edmond Couchot (2006 : 188) afirma que des del punt de vista artístic l'ús de models sortits de ciències cognitives per a crear artefactes visuals autònoms capaços de reaccionar a la gestualitat d'éssers reals, ha generat que certs artistes instaurin de nou la importància decisiva del cos humà, amb tota la seva misteriosa complexitat, en el nucli de les relacions estètiques. Aquesta idea s'oposa a certs plantejaments conceptualistes en la visió de l'art, que atribueixen al cos una impor-

---

frieder-weiss.de/video/events.htm. Exemples de videoinstal·lacions: <http://www.frieder-weiss.de/video/installation.htm>.

21. [http://paulo\\_henrique.tripod.com/](http://paulo_henrique.tripod.com/) (web de Paulo Henrique). [http://members.tripod.com/paulo\\_henrique/fno.html](http://members.tripod.com/paulo_henrique/fno.html). Una bona crítica del seu espectacle *From Now On*, escrita per Marie-Christine Vernay.

tància secundària en comparació a les idees pures. En el món de la coreografia apareix una situació artística sense precedents quan els éssers reals i els éssers virtuals poden ser relacionats interactivament. Assistim a un art que esdevé un art del cos que es qüestiona a si mateix a través de si mateix. Alhora, és un art que mostra nous tipus de formes: no només les formes dels objectes que percebem, sinó aquelles que les nostres pròpies percepcions capten com a formes, moviments, transicions, estètiques, i del rerefons caòtic del món que ens envolta.

#### 5.4. Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art, *Caroline Jones*

Els autors i els artistes implicats en el projecte *Sensorium* tracten sobre la «tecnologia corporalitzada» i el «cos tecnològitzat» a fi d'investigar sobre com la tecnologia canvia el nostre enteniment dels sentits. Els laboratoris del Massachusetts Institute of Technology<sup>22</sup> són llocs capdavanters en la investigació dels efectes de la tecnologia sobre els sentits humans, i sobre la relació entre el cos i la tecnologia. L'assaig proposa una reflexió teòrica i històrica sobre les experiències corporals, tecnològiques i sensorials, el seu lligam entre les mateixes, i la seva manifestació en el context cultural de les darreres dècades. Jones cita al Foucault dels anys setanta que estableix que el poder i les tecnologies sobre el cos i el jo seran allò que determinarà la construcció dels discursos i els sabers: «els cossos no ens deixen escapar de la mediació de les tecnologies, són aparells intervinguts, sense els quals no pot haver-hi coneixement a la terra» (JONES, 2006 : 2). En l'actualitat cal pensar el cos i corporalitzar els nostres pensaments, en un moment en què la tecnologia canvia la comprensió dels nostres sentits. Des dels anys vuitanta i noranta hi ha endegades recerques sobre la relació del cos amb les tecnologies electròniques, i sobre noves formes de subjectivitat. El principi d'aquest nou segle registra canvis subtils en aquells discursos. Ja no es donen les condicions modernistes que han regit el món de les funcions corporals, sensorials i propioceptives: la segmentació per la qual la pintura era per als ulls, la música per a delectar l'orella, i els olorants i els sabors artificials per als sentits de l'olfacte i el gust. Ara té lloc una associació més gran de relacions entre sentits que dóna pas a un altre tipus de mediació per la tecnologia. Jones vol fer una relectura de la història moderna de l'art des d'una aproximació per la via multisensorial.

22. [http://web.mit.edu/ Massachusetts Institute of Technology](http://web.mit.edu/Massachusetts%20Institute%20of%20Technology).

Així, en el principal tractat de l'assaig, *The mediated sensorium*, defensa que l'art té un rol molt important per a revitalitzar el sistema sensorial concebut holísticament, ja que ofereix temps i espai per a investigar i reflexionar sobre la corporalització de l'experiència tecnològica. Hi ha una opinió generalitzada entre els autors i autores del compendi segons la qual l'única via d'accedir a una nova tecnocultura és posar aquestes tecnologies al servei de les estètiques.

### 5.5. Regards sur l'image. L'université des arts. Séminaire *Interarts de Paris 2006-2007, Klincksieck*

En aquest compendi s'estudia la imatge i els canvis que aquesta adopta en els nostres temps. La imatge posseeix un missatge que ha de revelar. Es constitueix a partir d'aquest secret, a partir d'allò que en ella mateixa s'ha posat de banda: què significa el secret? Si abusem de les possibilitats del software i de la tècnica en general passem a fabricar imatges en comptes de fer aparèixer mons (CHIRON, 2006-2007 : 41-42). Carole Hoffmann, en el seu escrit *L'image comme peau, lieu de perméabilité du monde*, empra la imatge de la pell associada a la imatge digital, com a prolongació del cos, com a interfície entre exterior i interior (HOFFMANN, 2006-2007 : 82). El cos es veu intensificat per l'efecte de la ubiqüitat: cos físic, cos-imatge. On s'atura el cos i on comença la imatge? Actualment, l'esforç tècnic està totalment orientat a accomplir la més gran coherència possible, espacial i visual. Malgrat els usos històrics que se'n fa, apareix un nou espai mental. En aquest no hi ha un sol autor, sinó diferents mirades convergents cap a l'obra. Un treball d'equip que cerca la realització final de la peça. Aquesta esdevé, com la imatge digital, una multitud de punts de vista potencials (LÉVY, 2006-2007 : 126). Amb el desenvolupament de la imatge digital i de la interactivitat, ens trobem en un moment clau de la història de les arts de la imatge. Passem del món de la imatge tancada sobre ella mateixa a un univers en què la imatge és explorable i modificable fins a l'infinit. És una convocatòria a aprendre, comprendre i pensar de nou (SOULAGES, 2006-2007 : 202).

## 6. Bibliografia

BROADHURST, Susan i MACHON, Josefine (2006), coautors i editors: *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Palgrave Macmillan, Nova York.

Compendi d'escrits a càrrec d'artistes, investigadors i professors que han aprofundit en el vessant de l'art digital i l'espectacle. El nucli central consisteix en l'estudi de la relació entre les noves tecnologies i l'espectacle. Això du al contacte sensual entre la part física i la virtual, de la qual cosa resulta una transformació corpòria, així com una desestabilització de les identitats. Com que les pràctiques digitals potencien tant les estètiques com les creacions, demanen noves estratègies de percepció que juguin amb la presència real i l'“engany” al mateix temps.

Conté:

WECHSLER, Robert (2006): «Artistic Considerations in the Use of Motion Tracking with Live Performers: a Practical Guide».

BIRINGER, Johannes (2006): «Saira Virous : Game Choreography in Multiplayer Online Performances Spaces».

CONIGLIO, Mark (2006): «Materials vs Content in Digitally Mediated Performance».

DIXON, Steve (2007): *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Massachusetts Institute of Technology.

Dixon du a terme una anàlisi de la petjada que les pràctiques tecnològiques han deixat en el teatre, la dansa i les instal·lacions. Es remunta als precursors de les representacions digitals, i els troba des dels *deus ex machina* dels drames del teatre clàssic grec. D'altra banda, quan entra en l'anàlisi de l'espectacle d'arrel digital, mostra el canvi a les pràctiques de representació del cos, de l'espai i del temps. Així, els cossos virtuals o els dobles digitals, plegats amb l'obra corpòria d'artistes, duen a noves formes d'expressió, o a l'expressió de noves complexitats que generen il·lusions extratemporals.

GRAU, Oliver (2006): *MediaArt Histories*. Massachusetts Institute of Technology.

20 autors exposen la pròpia recerca sobre aquest nou món tecnològic imbricat amb l'art. La conclusió ve a dir que el nou *media art* no pot ser definit únicament a través de la tecnologia. S'ha de comprendre a partir de la seva història evolutiva, i en relació amb altres disciplines (cinema, ciències de la

imatge, filosofia, computació, etc.). Estableix l'anàlisi de la terminologia de la *media art* (màquina, media, exhibició, etc.), i considera la dèbil separació entre les línies de productes artístics i productes de consum, o també entre imatges artístiques i imatges científiques.

Conté:

COUCHOT, Edmond (2006): «The Automatisation of Figuratives Tehcniques: Toward the Autonomous Image».

ARNHEIM, Rudolf (2006): «The coming and Going of Images».

JONES, Caroline A. (2006): *Sensorium. Embodied experience, Technology, and Contemporary Art*. Jones Editor. Massachusetts Institute of Technology.

D'aquest recull podem diferenciar dos aspectes. En el primer s'analitza a través de 36 articles d'escriptors, científics i erudits, el context històric i intel·lectual on apareix la cultura de la corporalització de la nova tecnologia. El segon consisteix en l'anàlisi d'aquesta mateixa cultura des de dins, a través de la vivència i el testimoni de deu artistes que han experimentat amb la tecnologia corporalitzada i amb el cos tecnificat.

DIVERSOS AUTORS: *Regards sur l'image*. Séminaire Interarts de París 2006-2007. Université des Arts, Klincksieck.

«La civilització de la imatge no ha matat la civilització del text. Les imatges, incloses les de l'art contemporani, fascinants, seductores, o atroces, deixen petjades, i aquestes petjades continuen interpel·lant el reforçament de l'escrit perquè s'estableixi la relació entre l'original i la còpia, la realitat i la ficció, la veritat i la seva il·lusió» (Introducció, Marc Jimenez).

Conté:

LÉVY, Francine (2009 : 117 i 126): «Superproductions: le prix des images, le tribu des artistes».

CHIRON, Éliane (2009 : 42): «L'image en art comme *imago*».

HOFFMANN, Carole (2009 : 82): «L'image comme peau, lieu de perméabilité au monde».

SOULAGES, François (2009: 202): «Esthétique & philosophie de l'image».

### Webs

<http://www.gelabertazzopardi.com/pagines/english/cesc.htm>. Web de Cesc Gelabert, de la seva companyia Gelabert Azzopardi.

<http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>. Web de Traumtext. Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment.

- <http://www.youtube.com/watch?v=cIRWRT8MMcE>. Loie Fuller, fragment de *Danse Serpentine 1896*.
- <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>. Web de l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq.
- [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest\\_lem.php?bg=03](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest_lem.php?bg=03). LEM: Laboratoire d'Etude du Mouvement de l'École Jacques Lecoq.
- <http://electronicperformers.in/oscillare/infooscillare.html>. Web de l'espectacle interactiu *Oscillare* / Intèrpret Almu Lua (Almudena Pardo).
- [http://www.teatrenacional.com/obra\\_teatre/eraritjaritjaka.html](http://www.teatrenacional.com/obra_teatre/eraritjaritjaka.html). Web del TNC, espectacle *Eraritjaritjaka*.
- <http://www.teatrenacional.com/critiques/eraritjaritjaka.html>. Crítiques de l'obra *Eraritjaritjaka*, TNC.
- <http://www.chouard-eiffel-equation.com/>. Web de la *Chouard Family*. Presenta l'*Equació de la Torre Eiffel*.
- <http://aminima.net/wp/?language=es&p=543>. Web *a minima* / *New Media* / *Art Now* / *Klaus Obermaier en Apparition*.
- <http://vjtheory.net/art/ah-ha.htm>. Web: VJ Theory.net / VJ Theory: ART / Date published: 12/10/06. L. *Hermes Griesbach*, entrevista a Mark Coniglio/ Espectacle *Evolucions 16* [R].
- <http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorssearch.jsp>. Web d'*ahds performing arts. The Digital Performance Archive. DPA*.
- <http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorsearch.do>. L'arxiu de la col·lecció *DPA: 483 events*.
- <http://www.palindrome.de/>. Web de *Palindromel* Robert Wechsler, amb força explicacions i filmacions del seu treball, vídeos, tecnologia i explicacions sobre dansa i continguts.
- <http://www.frieder-weiss.de/>. Web de Frieder Weiss, amb projectes, activitats i moltes filmacions.
- <http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>. Fieder Weiss. Exemples de vídeo, especialment amb Cesc Gelabert: *Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment*.
- <http://www.frieder-weiss.de/video/events.htm>. Fieder Weiss. Altres exemples de vídeo.
- <http://www.frieder-weiss.de/video/installation.htm>. Fieder Weiss. Exemples de videoinstallacions.
- [http://www.halfangel.ie/docs/Docn\\_Spinstren\\_Brochure.pdf](http://www.halfangel.ie/docs/Docn_Spinstren_Brochure.pdf).
- <http://www.docstoc.com/docs/14606751/THE-SECRET-PROJECT>.
- [http://www.halfangel.ie/docs/Press\\_TheSecretProject\\_SH\\_animated\\_Aut1999.pdf](http://www.halfangel.ie/docs/Press_TheSecretProject_SH_animated_Aut1999.pdf). Steve Dixon, cap. 9, pàg. 203. Cita els articles de Sophie Hanson amb comentaris força interessants. Sophie Hanson descriu el treball de half/an-

gel: «El software esdevé una extensió del cos, amb tots els matisos de les motivacions humanes. Tranquil, en moviment i modestament espectacular». <http://www.dvpg.net/fallingToEarth.html>. *Falling to Earth* (amb col·laboració d'Ellen Bromberg). Video Projection and Performance at the Intelligent Stage at Arizona State University. Featured at the International Dance & Technology Conference 1999.

[http://paulo\\_henrique.tripod.com/](http://paulo_henrique.tripod.com/). Web de Paulo Henrique.

[http://members.tripod.com/paulo\\_henrique/fno.html](http://members.tripod.com/paulo_henrique/fno.html). Una bona crítica del seu espectacle *From Now On*, escrita per Marie-Christine Vernay.

<http://web.mit.edu/>. Web molt extensa del: MIT, Massachusetts Institute of Technology.









# Temporada 2009-2010

*Roger Cònsul*

Mesos després que el president Rodríguez Zapatero afirmés per fi que l'Estat espanyol també patia la crisi economicofinancera global que encara dura, a Catalunya, com cada setembre, s'encetava una nova temporada teatral: la temporada 2009-2010 marcada, en aquest cas, i en tots els programes dels teatres (sobretot públics) per la paraula «crisi», la qual cosa pressuposava, ja ho sabem, retallades, menys produccions pròpies, més coproduccions i col·laboracions entre teatres, congelacions de pressupostos, etc. I en general aquest trist esbós es va acomplir. Ara bé, també és cert que la mateixa situació de crisi va fer, per exemple, que el públic potencial de teatre a Catalunya no agafés tant el cotxe o l'avió per marxar de cap de setmana i que, per tant, les sales teatrals s'omplissin més que en anys anteriors. Mantenint el llistó dels darrers anys, el nombre d'espectadors que va comptabilitzar ADETCA a les seves estadístiques del final de temporada va superar els dos milions sis-cents mil. Les dades, com sempre, només són de la ciutat de Barcelona, però també les hem contrastat amb els centres d'arts escèniques, tant de Reus com de Terrassa, i els dos van tenir una ocupació que rondava el 80%. A més, la temporada 2009-2010 va veure com naixien, a Barcelona, tres teatres nous: el reconvertit cinema Alexandra que ara es dedica sobretot a exhibir monòlegs i espectacles d'artistes mediàtics; l'Artèria Parallel, que va obrir al mes de juny i que programa concerts i espectacles musicals de gran format, i l'Almeria Teatre, una sala antiga però renovada que condueix la companyia Gataro i el seu director Víctor Álvaro, i que ofereix espectacles *fringe*, de petit i mitjà format. Ja ho diuen els «homes de teatre» que el teatre va al revés del món; que quan el públic fa festa, els actors i les actrius (i tota la família de tècnics) treballen, i que quan la societat entra en una crisi econòmica profunda el teatre potser no la nota tant perquè ja hi està acostumat, com a mínim, al nostre petit país on moltes companyies viuen permanentment en estat de crisi a causa, també, d'una mala legislació i d'una política de subvencions que es perpetua any rere any. Però no cal veure-ho tot en negatiu, segons unes paraules de Sergi Belbel que hem tret del dossier de presentació de la temporada al TNC: «Podríem arribar a la conclusió que el teatre no pateix la crisi? O, potser, que durant la crisi, el teatre es revela com un espai necessari de trobada al qual se'ns fa difícil renunciar?»

Abans de comentar les estrenes protagonistes de la passada temporada teatral però, citarem un seguit de dades generals extretes altre cop de la memòria d'ADETCA, a fi i efecte de dibuixar un context per a les obres que més avall destacarem. Creiem que una visió panoràmica del bosc ens permetrà tenir més elements de judici per valorar la importància dels bons fruits. Primera dada: a Barcelona es van veure més obres d'autors estrangers (420) que d'autors catalans (400). Segona dada: pel que fa a la producció, com va sent habitual, sí que la majoria d'obres les varen muntar companyies del territori, 624 produccions catalanes i 210 produccions de fora. Tercera dada: el català va ser la llengua més utilitzada als escenaris de Barcelona, 390 obres en català, 206 en castellà, 68 en altres llengües, i 147 espectacles sense text. En un altre nivell d'anàlisi, i tenint en compte la particularitat dels criteris que s'hi utilitzen, els deu espectacles més vistos pel públic amb entrada de pagament de la temporada 2009-2010 van ser: *Hoy no me puedo levantar* (Tívoli), *La doble vida d'en John* (Condal), *Un marit ideal* (Goya), *Garrick* (Poliorama), *La bella y la bestia* (BTM), *Boeing-Boeing* (Apollo), *Il Trovatore* (Liceu), *Un déu salvatge* (Goya), *Carmen* (Coliseum) i *M'agrada molt el que fas* (Club Capitol, sala gran). Però atenció, aquest rànquing particular s'ha elaborat amb uns criteris on compten (i molt!) les extraordinàries campanyes de promoció, la gran capacitat de les sales, la llarga durada a la cartellera, etc. Si, en canvi, valorem altres elements com per exemple el tant per cent d'ocupació de les sales (on no compta tant la dimensió del got d'aigua sinó si aquest got s'ha omplert del tot), ens adonarem que els teatres que omplen més les seves sales són el Liceu, el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors, el TNC i la Biblioteca Nacional. En un altre nivell, també caldria destacar la Sala Beckett, la Nau Ivanow o la Caldera. Per tant, i amb la voluntat de relativitzar tots aquests números, podríem acabar destacant altres dades com per exemple que la producció que va fer el TNC de *L'auca del senyor Esteve*, la van veure gairebé trenta mil persones i que *Non Solum* i dos dels tres textos del programa T6 d'aquell curs van superar el 90% d'ocupació. També hauríem de citar que *Hamlet* i *Natale in casa Cupiello*, a la Biblioteca Nacional, van tenir més d'un 95% de butaques ocupades; i al Lliure, l'obra més vista va ser la que hi va portar Josep Maria Flotats, *Encuentro de Descartes con Pascal joven*, la van veure unes tretze mil persones, i muntatges com 2.666 de Roberto Bolaño i Àlex Rigola o *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir, o *L'evitable ascensió d'Arturo Ui* de Bertold Brecht i Heiner Müller, potser també atès que van ser pocs dies en cartell, van tenir un 100% d'ocupació. Dades, dades i més dades que permeten dibuixar realitats diferents. I en aquestes realitats podem veure que els espectacles musicals, l'òpe-

ra assequible i el teatre comercial de sempre (amb algun autor de qualitat artística, això sí) encara s'emporten els llorers pel que fa a èxits de públic, però per altra banda també hi llegim que, en general, els teatres públics són els que omplen més les seves sales.

Passem, però, a tractar ara allò que els amants de l'art del teatre anomenem les «grans estrenes de la temporada», en aquest cas que ens ocupa la de 2009-2010. Es tracta d'aquelles cites que, sigui per la companyia, per l'actor o l'actriu, pel director o la directora, sigui pel risc que suposa el muntatge o per celebrar un aniversari, algunes persones anotem a les nostres agendes com a dates importants.

Començarem pel festival Temporada Alta, que tardor rere tardor guanya importància i s'està convertint en el Festival de Tardor que Catalunya necessita i demana. No es pot dir que el Festival Temporada Alta es consolidés en l'edició del 2009 perquè la gran trobada teatral que té lloc a Girona i Salt ja feia anys que s'havia consolidat, però la divuitena edició, la de la tardor del 2009, va imprimir al festival un pas endavant. És cert que la línia de portar-hi grans noms de l'escena internacional era ja una continuació, però l'any 2009 hi va haver una novetat: el projecte Escena Catalana Transfronterera. Expliquem-ho. De feia temps que la voluntat dels organitzadors del Temporada Alta no era només la d'exhibir-hi els mestres europeus i mundials de l'escena contemporània. En el programari que es va repartir a la premsa quedava claríssim que la línia que volien seguir a partir del 2009 era la d'aconseguir un equilibri en la programació entre els artistes estrangers i els artistes d'aquí per tal que, citem textualment: «en uns anys, el traspàs d'idees pugui també ser d'artistes catalans a artistes de l'escena internacional». Per això, tot i que malgrat la crisi es va haver d'aturar la idea de fer del Temporada Alta un festival de referència a nivell mundial quant a creació escènica europea, sí que es va començar a treballar en aquesta línia d'equilibri, de transformació del festival per concebre'l com a diàleg entre els artistes de les dues bandes dels Pirineus. Els catalans podem aprendre dels forans, però els forans també poden aprendre què es cuina al nostre territori. I per això, en aquella edició del 2009, el Temporada Alta va proposar, per exemple, col·laboracions, a nivell de producció, amb espectacles internacionals que incloguessin artistes catalans: *Dunas* de Sidi Larbi Cherkaoui i Maria Pagés; *Kavafis*, amb Lluís Homar i Polydoros Vogiatzis; *Le sort du dedans*, sota la direcció artística de Blai Mateu i Camille Decourtye, o *The Bukowski Project*, amb Mario Gas i Ute Lemper. Altres propostes utilitzades per aconseguir un equilibri quant a les procedències dels artistes van ser les habituals ja en altres edicions: les coproduccions amb el Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona, com ara l'es-

pectacle *El jardí dels cinc arbres*, amb textos de Salvador Espriu, de qui aquell mateix any se celebrava el vint-i-cinquè aniversari de la seva mort, peça en què Iban Beltran i Joan Ollé ens transportaven als carrers de Sinera per on circulaven els personatges ja mítics d'aquesta ciutat onírica. També amb direcció de Joan Ollé i amb coproducció amb el CAE S/G, al Temporada Alta 2009 es va poder veure un espectacle de característiques semblants a l'anterior però ara amb textos d'un altre gran «homenot» de la literatura catalana, Josep Pla, *El quadern gris*. I encara sense sortir del terreny dels clàssics de la literatura catalana, Xavier Albertí i Narcís Comadira hi van presentar *Al cel*, un oratori amb textos en prosa de Jacint Verdaguer. *Al cel* volia descobrir-nos una faceta polèmica i desconeguda del poeta de Folgueroles, posava en escena molts fragments del llibre *En defensa pròpia*, on l'autor es rebella i dóna resposta als atacs ferotges que va rebre dels homes que anteriorment l'havien acollit. Tant *El jardí dels cinc arbres* com *Al cel* van ser produccions que més tard van ser de nou programades al Teatre Lliure i al TNC, respectivament. Això també va passar amb *El ball* d'Irene Nemirovsky, dirigida per Sergi Belbel i protagonitzada per Anna Lizaran i Sol Picó, o *Non Solum*, de Sergi López i Jorge Picó. En aquest sentit, la política de coproduccions del festival amb els teatres públics del país, indubtablement enriqueix les cartelleres tant de l'un com dels altres. Tanmateix, és cert que pugui semblar, a tall de crítica i perquè es repeteixen any rere any, que tant les companyies catalanes com els directors que s'hi programen siguin sempre els mateixos.

El plat fort de la programació del Festival Temporada Alta, però, com passa en la majoria de festivals de tardor d'arreu, ha estat sempre la programació de produccions que vénen de fora. L'any 2009, tot i els canvis, no en va ser cap excepció. Després de l'èxit de l'edició anterior amb *Il ritorno di Ulisse*, William Kentridge va aterrar de nou a Girona amb la companyia de titelles de Ciutat del Cap *Handspring Puppet* per presentar *Woyzeck on the highveld*, un altre al·legat *antiapartheid* de l'artista sud-africà. El muntatge va rebre molt bones crítiques que en destacaven tant la bellesa plàstica dels titelles, la manipulació i l'escenografia dibuixada a carbonet pel mateix Kentridge, com la forta càrrega emotiva i crítica actualitzada que traslladava el text de Büchner a Sud-àfrica. També es va poder veure un fantàstic *Macbeth* de l'expert en Shakespeare Declan Donellan, que aquest cop va arribar a Salt amb la seva pròpia companyia, *Cheek by Jowl*. Sense deixar el geni anglès (de qui el 2009 se celebrava el quart centenari de la seva mort), destaquem que un altre assidu al festival gironí, Peter Brook, va portar-hi els seus sonets amb l'espectacle *Love is my Sin*. Però segurament les cites que van portar més cua van ser les de Cristoph Marthaler i Krystian Lupa. Marthaler va arribar

amb el polèmic i sarcàstic *Platz Mangel*, una clínica d'estètica per a europeus cansats d'ells mateixos que ja no saben què volen arreglar-se ni quin mal pateixen. El costós muntatge va ser ben rebut per un públic que sabia què anava a veure: estètica *kitch* i mala bava per denunciar la decadència del vell continent (i la seva sanitat pública) tot servit amb iròniques interpretacions corals de Bach o de Mahler i de cançons populars alemanyes. Krystian Lupa va presentar-hi *Les presidentes*, una tragèdia escatològica i plena de polèmica del sempre incòmode Werner Schwab, on unes dones de classe social baixa, víctimes de tots aquells que els prometen una vida millor, cometen un crim horrorós tot pensant que fan el bé perquè segueixen les ordenances que el Papa de Roma els dicta des de la televisió. La posada en escena de Lupa, estrenada feia deu anys i que ja llavors va fer dir als crítics austríacs que havia arribat una nova era al teatre en la qual «el que es feia era cagar-se en l'espectador», subratllava les formes de tragèdia grega inherents al text, deixava que aquest fes la seva corrosiva funció i avançava amb la precisió absoluta a la qual ens té acostumats el director. Uns altres que darrerament han estat assidus als festivals i teatres de casa nostra són els argentins Daniel Veronese i Claudio Tolcachir. Veronese hi va presentar dues noves produccions: *El desarrollo de la civilización venidera* (la seva versió personal de *Casa de nines* d'Ibsen) i *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, que en aquest cas jugava amb Hedda Gabler. Tolcachir, després de l'èxit de *La omisión de la familia Coleman*, va arribar a Girona amb l'estrena europea de *Tercer Cuerpo*. Personalment crec que aquestes darreres produccions, comparades amb els seus treballs anteriors, havien perdut certa força. Per acabar amb la programació de Temporada Alta 2009, assenyalarem el *Titus Andronico* d'Animalario per als amants de les emocions estètiques fortes, i que el Piccolo Teatro di Milano va aterrar per segona vegada al festival amb *Trilogia della Villeggiatura* de Goldoni, un espectacle llarg (tres obres en un sol espectacle) que ens permetia redescobrir el rerefons àcid d'aquesta comèdia humana que ja fa alguns anys el TNC havia presentat al públic català en una versió simpàtica i, potser, excessivament reduïda.

Però tornem a Barcelona. La Sala Beckett, tot i els problemes que va començar a tenir amb la constructora Núñez i Navarro pel mític espai del carrer Alegre de Dalt, va celebrar el seu vintè aniversari recuperant un muntatge històric, *Ñaque o de piojos y actores*, que feia dues dècades hi havia presentat la companyia *Teatro Fronterizo* del fundador de la sala, José Sanchís Sinisterra. A part, Toni Casares, l'actual director, hi va presentar una dramàturgic sobre la novella de Robert Walser, *Jakob von Gunten*, traduïda com *Aquí s'aprèn poca cosa*, sobre l'estat de l'educació a les escoles. En certa me-

sura aquest muntatge suposava un retorn als orígens de la sala, atès que Sanchís Sinisterra, fa uns quants anys, també s'havia apropiat teatralment a la prosa de Walser. Finalment, i després d'una llarga dedicació a la dramaturgia catalana contemporània, tant en la programació de temporades anteriors com en la perseverança de l'escola l'Obrador, cal assenyalar que la Sala Beckett va programar la darrera obra de la trilogia «animalesca» de Pau Miró. Si primer havia estat amb *Búfals* (Temporada Alta), i després amb *Lleons* (TNC), el jove dramaturg conclouïa amb *Girafes* la seva particular visió de les relacions familiars (i, per extensió, humanes), vistes a través de les bèsties que tots nosaltres portem dins. Neil Labute també va tornar als escenaris de la Beckett, durant el festival Grec, amb la companyia d'actors i actrius que darrerament l'estan fent famós a casa nostra: Cristina Genebat, Mireia Aixalà, Norbert Martínez, entre d'altres, dirigits per Julio Manrique: hi van presentar *Coses que dèiem avui*.

Al Lliure, el curs 2009-2010 va portar, en general, més autors anglesos, pel que fa a produccions pròpies; i més propostes de l'Europa central, pel que fa a produccions convidades de fora. En aquest sentit, les línies proposades durant els darrers anys per Àlex Rigola continuaven clares. Al setembre, la temporada arrencava amb *Nixon-Frost*, de Peter Morgan, una altra obra tratta de la cartellera comercial de Londres, com *Rock&Roll* de Tom Stoppard que, a causa de l'èxit de públic obtingut durant la temporada anterior, va ser una de les obres reestrenades durant el 2010, igual que l'espectacular 2.666. L'obra de Morgan, que posava en escena les entrevistes que el periodista David Frost va fer al president dels EUA després del cas *Watergate*, suposava un gran duel interpretatiu entre Joan Carreras i Lluís Marco. Com ja van destacar els periodistes que van cobrir l'estrena, Richard Nixon és potser la persona que més s'acosta al personatge de Macbeth i a la seva set de poder. No vam acabar d'entendre, però, la doble programació de *Nixon-Frost* i *Nixon-Frost (unplugged escènic)*. D'autors de parla anglesa, el Lliure també va programar *American buffalo*, de David Mamet, amb direcció de Julio Manrique, i la versió que Carlota Subirós va fer d'*Àlicia al país de les meravelles*, de Lewis Carroll, on es recuperava l'essència del tot adulta i onírica del clàssic. La mateixa directora hi va portar també *La febre* de Wallace Shawn. El Lliure, però, a més a més va programar autors catalans: a final de setembre es va estrenar *Al cel*, de Narcís Comadira i direcció de Xavier Albertí, de la qual ja hem parlat anteriorment. Però ara ens voldríem aturar un moment i recordar la magnífica aposta dels «assaigs oberts» oferta per la política de programació del Lliure. En el cas de l'obra *Al cel*, l'assaig obert el va aprofitar Pascuale Bávaro, alumne de dramaturgia i direcció de l'Institut del Teatre,



que va acabar arrodonint *Magnificat*, un espectacle de cabaret amb textos de Jacint Verdaguer i Santa Teresa de Jesús, entre d'altres, molt respectuós, això sí, amb la religiositat dels poetes i atent a l'espiritualitat contemporània. Simultàniament, Tortell Poltrona celebrava els 35 anys com a pallasso a la plaça de Margarita Xirgu, on va plantar la carpa del Circ Cric; i just després, Albert Espinosa hi va presentar *El fascinant noi que treia la llengua quan feia treballs manuals*, reincident en un món d'infància molt especial i màgic. Pel que fa a companyies convidades, el Lliure de Rigola sempre ens ha aportat bones notícies: Jan Lawers va ser dos dies a Montjuïc amb *The Deer House*, i el Berliner Ensemble dos dies més amb *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* de Bertold Brecht amb direcció de Heiner Müller. La nova fornada de directors i dramaturgs argentins també van tenir el seu espai: Claudio Tolcachir va poder presentar, entre festival i festival, l'aplaudida i veloç *La omisión de la familia Coleman*, i Daniel Veronese els seus darrers treballs presentats també al Temporada Alta. A la primavera ens va arribar una sorpresa molt grata, un muntatge polièdric sobre els darrers quaranta anys de la nostra realitat, l'espectacle *Dictadura, transició i democràcia*, quatre propostes diferenciades de vint-i-cinc minuts cada una: la primera anava servida pel tàndem Albertí-Cunillé; la segona (maig del 68) per Roger Bernat; la tercera, que ens acostava als anys vuitanta, per Jordi Casanovas; i la darrera, pels adolescents més radicals del teatre català: Nao Albet i Marcel Borràs. A partir de la segona quinzena de maig, el Lliure va tornar a obrir les portes a les companyies més radicals de la creació contemporània amb el seu cicle cada cop més acceptat per part del públic, Radicals Lliure: Roger Bernat, Tomàs Aragay, Rodrigo Garcia, Agrupación Señor Serrano i la gran aposta estrangera: Heiner Goebbels, amb l'espantant instal·lació pianística sense cap mena d'intervenció humana, *Stifters Dinge*.

A l'altre cantó de la ciutat, prop de la plaça de les Glòries, la temporada començava amb uns altres tipus de riscos. L'aposta de Sergi Belbel com a director del TNC per donar més presència a veus no tan conegudes d'autors catalans clàssics es reafirmava amb la programació d'*El casament d'en Tarregada*, de Juli Vallmitjana, un pintor i prosista que va viure a cavall dels segles XIX i XX, enamorat dels baixos fons barcelonins i de les seves parles i provinences diverses. L'obra, adaptada per Albert Mestres, i dirigida per Joan Castells, presentava en Tarregada, un *gitanot* protagonista d'unes quantes obres de Vallmitjana, i la seva colla de veïns i amics, el dia de les seves noces. Un retrat fantàstic del ventall social d'aquella Barcelona perduda, xarnega, plena de prostitutes i *macarres*, delinqüents, gitanos i perdularis. La utilització molt acurada dels parlars d'aquells barris, del calé i de diferents dialectes

i idiolectes configuraven un muntatge sorprenent. La temporada al TNC, però, es va estrenar amb l'esmentada *El jardí dels cinc arbres*, d'Iban Beltran i Joan Ollé, obra presentada al Temporada Alta. Va ser la segona vegada que el català de Salvador Espriu es deixava escoltar al nostre Teatre Nacional. Però el plat més fort pel que fa a l'autoria catalana va ser la posada en escena de *L'auca del senyor Esteve*. La famosa auca de Santiago Rusiñol, amb la qual es va estrenar el gran teatre l'any 1997. És l'única obra que, fins ara, se n'han pogut veure dues lectures diferents en el mateix teatre. Cal celebrar-ho ja que això justament és una de les funcions principals que han de complir els teatres nacionals: fer que diferents generacions actualitzin, dialoguin i aportin les seves visions particulars de la relectura dels autors clàssics nacionals. Aquella versió de *L'auca* la va firmar Pablo Ley com a dramaturg i Carme Portaceli com a directora, i, per cert, va ser la primera posada en escena que el TNC encarregava a una directora. Els dos artistes van partir tant de la novel·la com de l'obra de teatre i van fer transcórrer l'acció en un temps molt posterior al de l'obra original. L'acció començava a final de la Guerra Civil, durant la caiguda de Barcelona, i s'acabava als anys setanta. El perquè d'aquesta decisió no ens va acabar de quedar del tot clar. Pel que fa a altres autors catalans, cal destacar la tornada de *Non Solum*, l'exitós i delirant monòleg de les diferents personalitats de Sergi López, que l'anterior temporada s'havia hagut malauradament de suspendre per problemes de veu de l'actor. Aquest espectacle va omplir cada vespre. El programa T6, d'autoria catalana contemporània, va presentar una nova onada d'autors i una novetat: una companyia estable. Durant el curs 2009-2010 s'hi van veure *M. de mortal* de Carles Mallol, *No em diguis amor* de Marta Buchaca i *Lluny de Nuuk*, de Pere Riera. L'interrogant, però, que ens formulem després de veure aquestes tres noves propostes és el següent: com és que els tres textos (i alguns d'altres de temporades anteriors) ens plantegen únicament situacions familiars? S'ha forjat, sense voler, una mena de motlle involuntari en la dramaturgia catalana contemporània? L'aposta de *Marburg*, de Guillem Clua, era, tanmateix, diferent. L'autor, considerat una de les veus més innovadores del panorama dramàtic català contemporani i que ja llavors havia estrenat obres als EUA (per exemple *Gust de cendra* i *La pell en flames*), va proposar un text que ens obligava a viatjar per tot el planeta qüestionant-nos problemes ètics sobre el poder de la política i les epidèmies escampades arreu (malalties i virus que, com el de la ciutat de Marburg de l'any 1967, potser van sorgir de controlats laboratoris científics), problemes majors que es barrejaven amb l'afany de supervivència de les víctimes en un món abocat a l'autodestrucció. Llàstima que *Marburg* passés pel TNC sense pena ni glòria.

Pel que fa repertori internacional, el TNC va programar *Electra* de Sòfo-cles, amb Clara Segura i Oriol Broggi, que acabaven de sortir de l'èxit d'*Antígona* a la Biblioteca Nacional. Aquesta vegada els acompanyaven les actrius de la companyia Q-Arts, que, amb el muntatge, tancaven la seva trilogia d'heroïnes gregues. També hi va haver lloc per a la dramaturgia contemporània amb *Una comèdia espanyola* de Yasmina Reza, producció del CDN de la temporada 2008-2009, i que havia tingut un bon èxit de públic a Madrid. De la capital espanyola també va arribar, a final de curs, un molt bon *Platonov* d'Anton P. Txèkhov dirigit per Gerardo Vera amb Pere Arquillué de protagonista. I per commemorar els quatre-cents anys de la mort de Shakespeare, el TNC va programar una *Nit de Reis* un pèl desnerida: la que es considera una de les «*problematic plays*» del bard anglès no passava ara de comedieta juganera. Per acabar, citarem el muntatge *Escenes d'un matrimoni / Sarabanda* d'Ingmar Bergman que alguns crítics van titllar de «valent» atesa l'enorme repercussió que va tenir el film del 1973.

Pel que fa a la temporada teatral dels altres teatres barcelonins, cal destacar, en primer lloc, *Urtain* de la companyia madrilenya Animalario. L'impactant muntatge que es va veure durant la tardor al Teatre Romea, retratava la falsedat del poder oficial de l'Espanya franquista insistint sobre el cas real dels combats amanyats del boxejador José Manuel Ibar Azpiazu (*Urtain*), que va acabar amb més pena que glòria, suïcidant-se, oblidat per tothom. El muntatge plantejava diferents plans narratius, l'escenari era un ring de boxa, el ritme era trepidant i la interpretació de Roberto Álamo va merèixer un Premi Max, però tot i això, el públic no va respondre com era d'esperar i els actors demanaven al final de cada representació que si ens havia agradat el muntatge, en féssim córrer la brama mitjançant el boca orella. Tampoc va tenir l'èxit esperat l'obra *Boulevard*, la gran aposta de Carol López per a la Villarroel. Després de l'èxit de l'any anterior amb *Germanes*, aquesta nova producció no va acabar de quallar, potser per la complexitat de la dramaturgia que situava en paral·lel l'obra que es volia representar i el seu *making off*. En canvi, a la Villarroel durant el Festival Grec, es va poder veure un fred *Primer amor* de Samuel Beckett, amb un Pere Arquillué esplèndid. Un altre muntatge que cal destacar va ser 1984 de George Orwell que la companyia Actor's Gang de Nova York, amb Tim Robins com a director, van portar al teatre Poliorama, al mateix edifici on l'autor s'havia allotjat durant la seva estada a Barcelona durant la Guerra Civil. L'espectacle era acurat i l'ocasió emotiva. Al nou teatre Almeria, Gataro teatre va sorprendre estèticament el públic amb l'expressionista *The Black Rider*. Al Capitol, a la sala petita, Julio Manrique i els seus actors van aprofitar l'èxit de *La forma de les coses*, de

Neil Labute. Al Círcol Maldà van preparar-se per una irrupció, cada cop amb més pes, del teatre de petitíssim format, sobretot amb *Sa història des senyor Sommer* de Patrick Süskind, o la bellíssima *Molts records per Ivanov* d'Albert Tola i Pep Tosar; a la Sala Muntaner els pallassos Jordi Martínez, Monti i Claret Papiol ens van fer reflexionar i petar de riure de la mà de Ramon Simó amb *Petita feina per a pallaso vell*, de Matěj Visniek. I així va anar passant la temporada 2009-2010, amb grans i petits èxits, grans i petits fracassos, cada vegada amb més teatres de petit format, amb un increment de públic i també d'espectacles musicals, i, certament, amb algunes perles meravelloses que recordarem durant molt de temps.







# Kosmopolis: autors nous, temes antics

Eduard Molner

Institut del Teatre

Juan Insua, el director d'aquest feliç invent que es diu *Kosmopolis*, un festival de literatura que organitza i produeix el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona des de l'any 2000, va tenir la sensibilitat d'incloure el teatre de text en l'edició de 2011. El Festival, que se celebra amb periodicitat biennal, sempre ha programat multitud d'actes literaris que tenien una forma escènica, però fins l'edició d'enguany no havia contemplat el gènere dramàtic de manera específica en les seves programacions. Repetim aquí, de manera breu, algunes idees del marc teòric que ens va servir per configurar la programació de *Kosmopolis* i que vam publicar a la mateixa web del festival. Després parlem dels autors que van participar a la programació i de les seves intervencions.

El teatre resisteix, i no només resisteix: té coses a proposar en el nostre present. La sorpresa ve del fet que el teatre sobreviu perquè unes noves generacions, que s'han fet grans davant d'una pantalla interactiva, han renovat la confiança en l'espectacle en viu com una via d'expressió de les seves incerteses i inquietuds, com una forma d'esbargiment, fins i tot com a cerimònia de catarsi col·lectiva. Avui, com el dia que els hel·lènics es van saltar el ritual per aventurar-se per nous camins i començar a ser una mica menys súbdits i una mica més ciutadans, «l'espectacle convoca actors i espectadors a divertir-se o a meditar, o a decidir sobre determinats aspectes de la vida, expressats mitjançant el mite o la paròdia» (Vito Pandolfi, *Història del Teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, 2001).

En el darrer i reivindicatiu assaig de Josep Ramoneda *Contra la indiferència* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010) hi trobem un raonament de perquè el teatre perviu: «El teatre, al meu entendre, té dues peculiaritats que el fan imbatible: la singularitat —cada funció és una nova representació, per a l'actor i per a l'espectador— i la presència. La presència de la persona humana, tal qual, a l'escenari. És una persona amb màscara, diran alguns. És que la persona humana quan entra en presència, en relació amb els demés, deixa, en algun moment, de portar màscara? Som animals amb màscara: éssers de teatre». Una defensa aferrissada del teatre com una forma artística que amplia el camp de visió del que és capaç d'entendre i veure l'individu.

Si fem cas a Pierre Bourdieu i entenem que les classes socials no només continuen existint, sinó que la principal causa de la seva segmentació és cultural i no econòmica, hauríem d'encarar la nova era tecnològica amb una mica menys de papanatisme. L'analfabetisme digital no serà “el problema” de la marginació social, sí, per contra, no saber llegir ni escriure, per exemple. No parlem, és clar, de l'habilitat tècnica de llegir sinó de la capacitat de comprensió i... gaudi d'un text, i de la capacitat d'expressió raonada d'unes idees. També podem aventurar que en el futur serà un motiu de diferenciació social la capacitat de *comprensió i... gaudi* d'un espectacle de caire teatral que demani una mínima actitud activa per part de l'espectador.

### Dos actes, quatre autors

Així doncs, per a l'edició de *Kosmopolis* 2011 vam proposar una programació de dos actes que feien una ullada a les noves dramaturgies d'aquí i de fora amb la intervenció d'artistes emergents que mostren les darreres tendències de l'escriptura teatral.

En el primer dels actes, el dramaturg català i periodista Pablo Ley (Barcelona, 1960) va conversar amb el dramaturg canadenc d'origen libanès Wadji Mouawad (Beirut, 1968), creador de l'anomenada «tetralogia de la identitat i la memòria» representada internacionalment (*Littoral*, 1999; *Incendies*, 2003; *Forêts*, 2006; i *Ciels*, 2009). En dates del festival, març de 2011, Mouawad estava programat en el Festival Grec 2011 amb la seva reescriptura de Sòfocles —una peça que finalment va caure de la programació del festival d'estiu per causes alienes a criteris artístics. En qualsevol cas, el llegat grec està vivíssim en l'obra de Mouawad; es fa necessari el teatre per gairebé les mateixes raons que es feia necessari dos mil cinc-cents anys enrere, malgrat totes les transformacions viscudes per la humanitat. I quan ens disposem a representar històries a l'escenari, no ens podem abstreure d'aquestes arrels. És el cas per exemple de *Littoral*, l'obra que va donar a conèixer Mouawad a nivell internacional. El dramaturg va explicar-ne, en bona mesura, la seva gènesi a partir del seu itinerari vital d'infantesa i joventut, relacionat amb la guerra del Líban. El jove Wadji, com tota la seva família, va haver de refer les seves referències en un altre país. No és el mateix abandonar el teu lloc de naixement amb set anys que fer-ho d'adult, però és evident que en aquesta edat tan tendre ja et pots endur del teu país d'origen unes petjades permanents. Si a més s'han vist imatges colpidores per la seva violència, morts i desaparicions que tenen a veure amb el nucli familiar, l'empremta de segur és per tota la vida.



A *Littoral*, el jove Wilfrid emprèn un viatge per donar sepultura al progenitor, que és al mateix temps un viatge en busca de la pròpia identitat en el moment crucial de la seva entrada a l'etapa adulta de la vida. La reminiscència grega és absoluta. És ben bé el, «qui sóc?» d'Èdip. Mouawad va néixer a Beirut el 1968. Tenia només set anys quan els seus pares van sortir del Líban davant del conflicte civil que assoliria el país durant més de deu anys i que llavors, a mitjans dels setanta, no havia fet més que començar. En les seves pròpies paraules el teatre es va convertir en una manera de «recrear l'espai de felicitat de la meva infantesa». La seva teatrologia és una reflexió sobre la identitat, la memòria, l'herència i la filiació, tots ells temes presents en les societats complexes del primer món, amb un origen divers dels seus habitants, o sigui amb un conjunt de «passats» diferents que cal arbitrar en el present. Cal també retenir el fet que el teatre de Mouawad és d'una gran nuesa: els recursos escenogràfics són mínims i es demana a l'espectador que sigui ell qui faci els canvis d'àmbit, de localització, etc. És un teatre que es podria representar en un modest centre cívic si calgués; és un teatre que és conscient que el principal equipament escenotècnic està en la imaginació de l'espectador.

La intervenció de Pablo Ley fou a manera d'introducció perquè els dos temes suggerits pel dramaturg català per provocar la conversa varen donar peu a dues intervencions llarguïssimes de Mouawad que pràcticament van ocupar l'hora i quart d'acte al teatre del CCCB.

El segon acte volia ser una mostra del teatre que s'escriu aquí amb Josep Maria Miró (Vic, 1977) i Pau Miró (Barcelona, 1974), exemples d'unes fornades extraordinàries de la dramaturgia catalana, i amb Alfredo Sanzol (Madrid, 1972), un autèntic fenomen en les cartelleres espanyoles de les darreres temporades.

La dramaturgia catalana ha produït unes llevs tan notables en els darrers anys que ha estat molt difícil fer-ne una tria exemplar. Una de les dramaturgues més brillants de la primera lleva de la represa de l'escriptura dramàtica a casa nostra, Lluïsa Cunillé, té encara no cinquanta anys, per exemple, i entre ella i Josep Maria Miró, el dramaturg més jove present a *Kosmopolis*, tenim una diferència de quinze anys en els que ben bé podríem assenyalar vint noms de dramaturgs catalans amb nivell per ser presents a la cartellera de qualsevol ciutat. La tria doncs, era difícil. Però no ens va guiar l'acumulació d'èxits de públic en un determinat currículum sinó les trajectòries creadores que interpel·len el present. Pau Miró i Josep Maria Miró es pregunten a través del seu teatre perquè el món és com és i què podem fer per entendre'l.

Pau Miró crea personatges que se'ns presenten amb una certa dosi d'innocència, fins i tot d'ingenuïtat. Però és clar, no es poden sostreure al fet de

viure en un món que funciona des d'una dinàmica aliena a la seva manera de ser. Es miren la realitat amb perplexitat i això ens els fa propers. Són bells, portadors de llum, aparentment desemascarats, gent que no ens importaria conèixer, com la prostituta de *Plou a Barcelona* (2004), o el noi que arriba a la bugaderia de *Lleons* (2009), amb la camisa tacada de sang. Sovint col·loca aquests personatges en ambients hostils, on estan en desavantatge. Una ciutat, per exemple, que en el cas de *Búfals* (2008) i de *Lleons* és l'àmbit de l'imprevist, de la incertesa, de la inseguretat, i malgrat tot, allò que, en competència amb els altres, ens hem de fer nostre. La ciutat que s'intueix a *Lleons* és un espai de conflicte i d'oportunitat, però implacable. És una ciutat que té semblances amb el DF d'*Amores perros* d'Alejandro González Iñárritu, que ens penetra a dins de casa, malgrat els murs que puguem aixecar per defensar la pròpia llar.

Pau Miró va tenir la responsabilitat de dirigir la lectura de textos dels tres creadors en escena per part de l'actriu Anna Ycobalzeta i l'actor Isaac Alcayde. Entre les lectures s'intercalaven els comentaris dels tres autors, asseguts a una banda de l'escenari en tamborets de bar, en una mena de conversa distesa, però orientada, que anava tractant els temes que els mateixos fragments de les obres plantejaven.

La introducció de l'acte per part dels dos actors, un petit text de Pau Miró escrit expressament per a l'ocasió és reveladora de la seva manera d'entendre el fet creatiu: «no existeix una pàgina en blanc./tant de bo existís la pàgina en blanc./existeix la pàgina que vessa paraules./Després un estrany procés de selecció./Unes paraules es queden, altres se'n van./I per una esclatxa comença a entrar una mica de llum./Una esclatxa. Un text./Un text. Una escena./Llum». O sigui la inspiració està en la selecció, no en la producció pròpiament dita, i això estaria molt més d'acord amb el temps que ens toca viure, carregat d'un gran volum d'informació que a tots ens correspon filtrar.

Josep Maria Miró escriu un teatre perfectament travat ideològicament. Es revolta, per exemple, contra un món que permet espais d'impunitat escandalosos. A *La dona que perdia tots els avions* (Premi Born de Teatre, 2009) una dona, asseguda al porxo d'una casa colonial, mentre espera l'avió que l'ha de tornar a casa, pateix una ceguesa sobrevinguda. Al seu costat hi ha un home, un nadiu d'aquesta illa tropical que atrau riuades de visitants occidentals. L'home és allà esperant la seva decisió. Es quedarà al país? Voldrà el mateix que molts altres li han demanat abans? Atrapat en la cultura de l'emoció, de la necessitat de dosis de sensacions que provoca la societat de consum hipertròfica, el viatger occidental troba al Tercer Món la possibilitat de pujar uns quants graons en aquesta direcció. O de baixar-los. En aquest món nos-

tre hi ha llocs on és possible anar molt enllà en la satisfacció del cantó fosc de l'ésser humà. Allà la transgressió de la sacralitat (en el sentit pasolinià del terme *sagrat*), de les normes morals bàsiques de convivència entre els homes, de la dignitat humana, és de franc. Però Josep Maria Miró no només es qüestiona “el món”, també s’interroga sense embuts sobre casa seva.

*Gang Bang* (*Obert fins l’hora de l’Àngelus*), que es va estrenar el mateix mes de març de 2011 al Teatre Nacional de Catalunya, és una de les peces més agosarades que s’han escrit en aquest país als darrers anys. Un pare entra en un local de sexe per a homes buscant el seu fill; allà hi descobrim la doble vida de molts personatges perfectament assimilables a alguns prohoms de la política, els negocis o l’església de Catalunya, però la denúncia va més enllà i ateny a aquest mateix personatge que sembla tan desemparat en aquest local i alhora tan estimable en la seva empresa de reconstruir una família trencada. *Gan Bang* recorda per la seva valentia *Plaça dels herois* de Bernhard o *El balcó* de Genet, obres que van provocar una profunda incomoditat en el seu moment, però que al mateix temps van generar interessants debats.

L’estrena de la peça al Teatre Nacional ha estat un dels moments importants d’aquesta temporada teatral, no per l’obra sinó sobretot pel rebombori que va crear el fet que estigués ambientada en un local de sexe masculí. Ens hauria de fer reflexionar a tots quantes passes enrere ha fet la societat catalana si la minoria susceptible de ser escandalitzada per això troba uns altaveus potents i és capaç fins i tot d’incidir en els marges de llibertat dels programadors públics. Però el més trist potser va ser veure com tota la premsa en pes, fins i tot aquella considerada progressista, va sumar-se a la lectura superficial de la peça de Josep Maria Miró i, en conseqüència, en va sortir manifestament decebuda. El sexe és a *Gan Bang* una metàfora del que políticament s’ha esdevingut en aquest país d’ençà de la Transició a la democràcia. Miró no volia provocar, volia transgredir en parlar d’una manera d’entendre la política basada en el mercadeig i el clientelisme, basada en l’absència absoluta de valors i d’ideologia. I en el pla personal volia parlar de la impossibilitat d’esmena, quan una violació d’allò que és autènticament sagrat (una altra vegada aquí en el sentit pasolinià) afecta la construcció personal.

De Josep Maria Miró els actors van llegir un fragment de *Quan encara no sabíem res els uns dels altres*, una de les seves primeres peces, però que ja contenen una mirada amb una voluntat d’intervenció. Uns personatges decidiran, “fatalment”, agafar el metro abans de l’hora necessària per “defensar” els seus llocs de treball d’una agressió que és més pressuposada que real. Aquell comboi però, està destinat al desastre. La por és un dels temes presents en l’obra de Miró, una por que sempre és irracional, però que sempre

té un fonament cultural i passa per les creences de l'individu sobre el seu benestar: què puc fer per conservar el meu lloc en la societat? abans que la pregunta que seria realment important: què puc fer per estar més en harmonia amb el meu ser i el meu entorn?

Josep Maria i Pau Miró són dos exemples, com dèiem més amunt, de la dramaturgia catalana d'avui que de fet és molt rica, diversa i heterogènia. Però si els hem triat a ells i no a d'altres és perquè les seves mirades no han estat esquitxades per la banalitat, encara. El gran problema dels dramaturgs emergents d'aquest país és que es demanen uns textos que en bona mesura reproduïxen els patrons narratius del món televisiu: pel que fa als formats, però també pel que fa als continguts. S'expliquen massa històries que no tenen altre sentit que aconseguir un bon entreteniment; òbviament aquest teatre hi ha de ser, al costat, però, de la literatura més especulativa si parlem de les estructures del teatre públic.

Alfredo Sanzol és un gran encantador de serpents: compta les seves estrenes per èxits de públic. A partir de cerques a Google arriba a treballar amb elements aleatoris i amb aquests materials, articulats en forma d'història breu, busca la formulació d'aquella experiència humana profunda, una sensació, un sentiment, una paradoxa irresoluble o una contradicció insalvable que està en el rerefons de l'argument que se'ns explica. El que acabem de referir està al darrere de la trilogia *Risas y Destrucción* (2006), *Sí, pero no lo soy* (2008) i *Días estupendos* (2010). Sovint les situacions creades per Sanzol són absurdes (tenen una contemporaneïtat d'arrel beckettiana). A *Días estupendos* un matador de toros decideix renunciar a l'ofici, del que depèn tota la família, perquè ha atropellat un gat. La circumstància és absurda i frega la inversemblança, però el punt d'arribada no és un sense sentit. Moltes vegades un accident, aparentment banal, encara l'ésser humà amb les seves contradiccions fonamentals. Més encara, a la mateixa peça uns pares reben una carta del fill que és de colònies en la que els diu que vol «desertar», que prefereix ser adoptat pels seus monitors. La carta fa riure des de fora, però posa els pobres personatges dels pares contra les cordes; en mig de les seves acusacions creuades ens adonem que el fill, més que un projecte de vida, havia estat «l'etapa que calia complir», en una carrera vital de possessions diverses.

L'Anna Ycobalzeta i l'Isaac Alcayde van llegir precisament aquest text, un exercici que fa entrar un tercer personatge, el fill absent, present a través de la carta llegida pels pares. El recurs ja és en si mateix una metàfora, perquè el fill no hi vol ser de fet al costat d'uns pares que han entès la seva existència com allò que cal administrar, més que no pas estimar. En qualsevol cas plan-

teja quina és la manera d'encarar la paternitat avui, en la societat de consum hipertròfica.

Sanzol té el projecte, a mig o llarg termini, de parlar de la seva realitat natal, Navarra, i el conflicte que de petit va viure en el context de màxim apogeu de la violència terrorista i de la resposta dels mecanismes repressors de l'estat. En el teatre de Sanzol hi ha humor, però no banalitat o frivolitat. Són propostes, en qualsevol cas, que estan concebudes des de l'habilitat de poder oferir diferents nivells de lectura.

Òbviament el panorama teatral català i també de l'Estat espanyol és força més ric que la mostra que *Kosmopolis* va poder oferir. En qualsevol cas, però, el petit tast va servir per obrir boca al públic d'un festival no específicament de teatre, i que tampoc és una trobada acadèmica. Volem dir que, afortunadament, a molts dels concurrents a la programació teatral de *Kosmopolis 2011* no els havíem vist mai la cara i això en un univers tan reduït com és el món del teatre a Catalunya, on ens passem la vida saludant-nos els uns als altres fins a l'infinit, no deixa de tenir el seu valor.







**[** Ressenyes





## Aportacions a l'estudi d'una dècada

Àlex Broch

*La revolució teatral dels setanta. II jornades de debat sobre el repertori teatral català.* A cura de F.Foguet i N.Santamaria. Lleida: PUNCTUM&GELCC.

*La revolució teatral del setanta* és fruit d'una doble confluència (“L’alternativa dels 70” i “70s spectaculum interruptum?”) que havia i hauria de marcar un punt d’inflexió en la percepció i recepció dels autors de la generació Sagarra o dels setanta. Tot i que, cinc anys després de la celebració de les Jornades que donen peu al llibre que comentem, no sembla que ni una cosa ni l’altra estigui en la perspectiva ni imaginari d’allò que, a curt termini, sembli possible.

Entretant, dos dels cinc autors que formaven part de “L’alternativa dels 70” i que en el 2006 van ser representats en els escenaris barcelonins han mort: Jordi Teixidor i Alexandre Ballester, a la mort del qual, cal recordar, ha seguit un indignant i absolut silenci a la persona i a la seva trajectòria i obra; mentre, un dels tres autors que es va poder acollir al Cicle de Lectures inclòs a “L’alternativa dels 70” també ha mort: Jaume Melendres. Per moltes i diverses raons, Teixidor, Ballester i Melendres són noms claus en el que ha estat la història recent del nostre teatre. Ja no hi són i, ben possiblement, el darrer punt de trobada i coincidència de tots tres girà entorn de l’esmentada “L’alternativa dels 70”, una operació de clara, hàbil i intel·ligent política cultural que COSACA va portar a terme entre el 6 i el 20 de febrer de 2006 i que pretenia visitar l’obra de cinc autors dels setanta com Alexandre Ballester, Ramon Gomis, Manuel Molins, Rodolf Sirera i Jordi Teixidor.

Encoratjats per aquesta iniciativa, i com una tasca complementària a nivell de recerca i investigació, s’organitzaren les II Jornades de debat sobre el repertori teatral català el 27 i 28 d’abril de 2006, sota el nom “70s: spectaculum interruptum?”, una iniciativa del grup d’Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la UAB i que, amb la coordinació dels professors Francesc Foguet i Núria Santamaria, se celebraren en aquestes dates a l’Institut del Teatre de Barcelona i a la Facultat de Lletres de la Universitat de Bellaterra. *La revolució teatral dels setanta* són els actes que recullen les aportacions

a aquestes II Jornades que, com hem dit a l'inici, són la confluència, amb propòsit, interès i temàtica del que pretenia i volia ser "L'alternativa dels 70", organitzat per la Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona. Dos projectes que quasi cal considerar un de sol i que, si bé el resultat de les cinc obres estrenades de "L'alternativa dels setanta" va deixar, per diversos motius ara difícils d'explicar, un regust agre dolç, l'edició de *La revolució teatral dels setanta* és aquí per posar les coses a lloc. La realitat és tossuda i només cal provocar-la, és a dir crear les condicions necessàries perquè emergeixi. Això és el que van representar aquelles II Jornades, i ha fet i fa l'edició d'un llibre com *La revolució teatral dels setanta* oportuna i necessària. Amb la qual cosa podem dir, si volem mirar el got amb una certa objectivitat i estratègia a mig termini i sense menystenir la dosi d'optimisme que ens cal per seguir mirant endavant, que aquella doble operació del 2006 que lligava els dos projectes, "L'Alternativa dels 70" i "70s: spectaculum interruptum?", no ha estat debades. I no és que de la lectura de totes les aportacions que es recullen al llibre es desprengui un estat de beatitud i placidesa sobre el teatre dels (seixanta i) setanta, sinó que la suma d'aportacions reconstrueix una realitat, dura i difícil, que no amaga ni llums ni ombres. Aquest és el seu valor.

Si som en el camí de la història, *La revolució teatral dels setanta* dissenya i construeix un itinerari. I en aquest sentit hauríem de dir que les coincidències d'interpretació d'algunes aportacions que treballen sobre un espai tan acotat de temps no han de ser considerades ni reiteracions ni repeticions, sinó la confirmació, des de diferents veus i perspectives, dels principals fenòmens i situacions que es van donar en els setanta. Les coincidències d'anàlisi els atorga la condició de documents irrefutables per a la història. Un llibre com *La revolució teatral dels setanta*, com a llibre d'actes que és, es pot llegir atenent a l'interès de cada peça, l'aportació individual o bé intentant trobar, si hi és, el substrat que les unifica o les pot unificar i que transcendeix cada aportació per trobar un fil i unes confluències que atorguen una unitat indirecta i una major aportació als diversos treballs que configuren el llibre. Així és com l'hem llegit i així és com, relacionant unes aportacions amb les altres, es va reconstruint l'itinerari del procés amb, tal com ja hem dit, les seves llums i les seves ombres. Cert que no és i falta una operació de síntesi, que és el següent pas a fer, que lligui de manera més còmoda i clara el que és ja la història d'una etapa recent del teatre català contemporani. Però la suma dels documents dels coordinadors, conferències, ponències, taules rodones i aportacions personals que totalitza l'aportació de més de vint noms entre creadors i estudiosos, fa que l'itinerari i el procés, si es vol llegir bé, es pugui resseguir i reconstruir. Un itinerari que, entre altres punts de referència, passa per l'ac-

ció dels grups de teatre independent, l'operació "off" Barcelona, la irrupció del teatre Capsa i la Sala Villarroel, la refundació de l'Institut del Teatre, autors i obres nacionals i estrangers, teatre polític i gèneres teatrals, la presència d'importants companyies internacionals, les noves companyies i les dramaturgies no textuals, l'organització en instàncies unitàries de la professió, les reivindicacions professionals, estructurals i creatives, el Grec-76, les tensions ideològiques dins la professió, la vaga d'actors, la inauguració del Teatre Lliure, repertori i tradició, el paper i la importància del Congrés de Cultura Catalana, el debat entre dramaturgia d'autor i d'obra col·lectiva o la política teatral: infraestructures i institucionalització...

Ajudar a construir aquest itinerari descrit estava, sens dubte, en el projecte i l'interès dels coordinadors de les II Jornades que donen lloc a *La revolució teatral dels setanta*. El resultat acredita l'encert de la decisió però també justifica l'operació inicial que hi havia al darrera, "L'alternativa dels 70", atès que sense aquesta, que genera el tema de les II Jornades, avui no existiria el llibre ni les aportacions que aquest fa per ajudar a construir la història recent d'aquests anys. No totes les aportacions són noves o inèdites vist que també partim d'una bibliografia anterior. Però un llibre com *La revolució teatral dels setanta* dona, a partir de la suma de la diversitat d'opinions, una visió més àmplia i unitària del període que tractem i que ara podem trobar en un sol volum.

### Fragments d'una memòria necessària

Marta Nadal

Josep M. Benet i Jornet: *Material d'enderroc*. Biografies i memòries, 78. Ed. 62. Barcelona, gener de 2010

De memòries n'hi ha de moltes menes, tot i que podríem parlar de dos grans grups: els basats en la memòria escrita, com les memòries de Martí de Riquer, que es capbussen en la seva herència familiar a partir en gran part dels papers escrits; o les memòries que parteixen de la transmissió oral que l'autor ha pogut fixar recollint allò que la mateixa família ha anat explicant des dels propis records al llarg dels anys. Aquests dos tipus constitueixen les memòries més "ortodoxes", per dir-ho d'alguna manera, les que parteixen del passat més llunyà del personatge, dels seus avantpassats, fins arribar al moment en què l'autor escriu ja "la pròpia memòria", aquella que és només producte de la seva "responsabilitat vital". Altres autors, en canvi, defugen

aquest tipus de memòries, no volen escriure el seu *Llibre dels feyts*, sinó que tan sols volen deixar constància d'aquells fets, persones, moments, situacions culturals, etc., que els han estat nuclears —directament o indirecta— en la seva manera determinada de mirar el món, en la seva manera particular de llegir la vida, de llegir els llibres; o, anant més enllà encara, que han contribuït a configurar el sentit d'ombres o de certeses, d'interrogants, que sovint l'individu té escampats al llarg de la seva cartografia vital. Aquest és el cas de *Material d'enderroc*, de Josep M. Benet i Jornet, on l'autor, ja a la introducció, explica al lector el motiu del llibre —un encàrrec de Xavier Folch—, la procedència d'algun dels capítols —en alguns casos extrets de textos ja publicats anteriorment i revisats i modificats, si de cas, per a la present edició— i l'avis sobre les particulars memòries que té a les mans: «No és que estigui de cap manera en contra del gènere, ben al contrari, però el que és jo no veig motiu ni raó per escriure, ni ara ni mai, unes memòries ortodoxes: “Vaig néixer...”, o un comentari que encara em paralitzaria més: “Els meus avis paterns provenien de...” No, impossible. [...] I la meua existència és avorrida, sense cap interès rellevant. Però sí que he ensopegat persones i fets que no n'eren ben bé, d'avorrits». En aquest sentit, Josep M. Benet i Jornet és una peça clau al llibre però, tot i que sembli contradictori, no n'és sempre el protagonista, sovint queda rere l'escenari, escoltant rere el teló què diuen els personatges, els que han viscut amb ell tantes hores, o només algunes, amb els quals ha conversat, s'hi ha escrit, n'ha après... Anava a dir que, tots aquests personatges, figures importants dins el món literari —hi apareixen els seus grans amics Montserrat Roig, Terenci Moix i, encara que en un altre sentit, Joaquim Molas; i també Llorenç Villalonga, de qui té un amable record, no tant de Salvador Espriu, i Mercè Rodoreda, de qui sempre n'ha estat un lector apassionat—, són també «els seus personatges», una mica com els que ell mateix crea a les seves obres, perquè en el fons, també unes memòries, siguin ortodoxes o no, juguen amb la ficció mateixa des del moment que la memòria sovint traeix, va a la seva i reinterpretava els fets, tot i que els presenta aparentment intactes, quan, potser, en realitat, les coses no van passar ben bé tal com un recorda. Aquesta mena d'engany involuntari apareix al llibre de la manera més honesta: parlant de Villalonga, per exemple, Benet exposa una situació determinada per, més endavant, desmentir-la, tot dient que potser no es correspon ben bé a la veracitat dels fets. En aquest moment, el lector, que s'havia empassat tot el relat, ha de descodificar la informació rebuda. Això, però, lluny de molestar la lectura, crec que contribueix, també, a donar la mesura de l'autor.

*Material d'enderroc* —un llibre que recomano perquè és un plaer llegir-

lo, on el lector pot sentir la veu directa i sincera de Benet i Jornet, i on a més trobem alguns dels elements que constitueixen part de l'estructura fonamental de la nostra història cultural i literària— està fet, com diu el seu autor, amb els fragments de les runes que queden de la destrucció de l'edifici: «La vida, dins el nostre cervell, és un edifici esberlat completament». Rere aquest material d'enderroc, però, podem endevinar les traces de la memòria original; així, doncs, gent i teatre constitueixen les dues parts d'aquest llibre que és, també, com he dit, part de la nostra història cultural. Al costat de Montserrat Roig, un capítol d'una emoció extraordinària, hi passeja Terenci Moix, amb el seu anecdotari personal, i Joaquim Molas, a qui Benet reconeix com a mestre, i també els «grans», Villalonga, Espriu i Rodoreda; i, de fons, sempre el teatre, sense estalviar-ne la crítica quan cal, des dels inicis de l'aventura fins al moment actual amb la mà sempre estesa a les noves generacions.

### Un text imprescindible, una praxis irrenunciable

Ester Vendrell

Raimon Àvila: *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*. Institut del Teatre. Col. Escrits teòrics 14. Barcelona, 2011.

El text de Raimon Àvila *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins* és des del començament fins al final una declaració de principis pedagògics, artístics, estètics i, consegüentment, ètics. És també una sàvia síntesi de pràctiques i processos, escrits i estructurats a partir de la via del coneixement per l'experiència.

El text s'articula en tres parts diferenciades i el brillant i poètic pròleg de Jesús Martínez Clarà ja en dóna el to i les premisses de per quins camins ens endinsarem: fa referència a la figura del «jardí» com a metàfora del terreny fèrtil del qual cal tenir cura.

En la introducció, l'autor posa en joc una sòlida constatació quan afirma que, davant la via del coneixement per la teoria o per la praxis i l'experiència, recorreguts que occident ha tendit a separar, ell va optar per la segona, sovint la més menyspreada i menystinguda, per tal de donar resposta a les grans preguntes de la vida: qui som, com i per què actuem i ens comportem de la manera que ho fem. Aquest camí, fonamentat en una recerca corporal, sensible, física i intuïtiva i acompanyat de la teorització pertinent (sens dubte reflex d'una recerca també autobiogràfica), constitueix el punt de partida i tema central del llibre.

En la mateixa introducció, es fa referència a l'informe *Els quatre pilars de l'educació*, publicat per la Unesco en els anys noranta per subratllar i justificar la importància de «l'aprendre a ser» com a pas imprescindible que sustenta els altres tres pilars de l'educació: «l'aprendre a conèixer», «l'aprendre a fer», i «l'aprendre a viure en societat». Així mateix, pren com a referència el llibre de Claudio Naranjo (2004) *Cambiar la educación para cambiar el mundo* on se subratlla que per treballar «l'educació per ser» cal incloure en el currículum educatiu formes d'entrenament sensomotriu, a més de l'autoconsciència, la psicoteràpia i la meditació. Per tant, només des d'aquesta concepció holística del ser es pot educar l'ésser humà amb plenes competències físiques, intel·lectuals i espirituals.

Com diu l'autor, els intèrprets i professionals de les arts escèniques comparteixen la necessitat de treballar aquesta dimensió de «l'aprendre a ser», tant de fora a dins com de dins a fora per tal d'afinar l'instrument de comunicació que els condiona la seva capacitat expressiva.

L'autor estructura el corpus del llibre en onze capítols. Dedicada cada un d'ells a l'exposició dels fonaments teòrics, científics o tècnics de diferents eines, disciplines i metodologies de treball que serveixen per traslladar l'ésser des d'una dimensió exterior, física i material fins a una altra de més intangible, subtil, psíquica i espiritual. Amb un llenguatge entenedor i poètic alhora, l'autor ens ajuda a visualitzar i interioritzar conceptes interrelacionats com ara la consciència corporal, l'energia i l'empatia, la tensió articular, la cinètica respiratòria, l'eix i l'equilibri corporal, el ritme, les reaccions i mecanismes psíquics davant situacions desconegudes o emocions estressants, el seitai, la flexibilitat, el focusing i la psicoteràpia corporal.

*Moure i commoure* no és una exposició retòrica de conceptes, sinó una invitació a la pràctica i a la transformació personal, per això l'autor conclou els capítols amb propostes d'exercicis pràctics.

El llibre proposa un viatge per tal que l'intèrpret —pel camí de l'autoconsciència i el reconeixement— pugui unir i gestionar totes les potencialitats psicofísiques, per connectar-se amb la seva essència de manera que l'acció no esdevingui *egoica* sinó que arrenqui des del més profund del ser. Alguns autors i tradicions s'hi han referit des de temps pretèrits amb paraules i metàfores conegudes com el *duende*, la perla, l'esclat de la flor, l'actor invisible.

L'ensenyament no consisteix en alimentar l'ego i l'heroi, sinó tot al contrari, a través de la via negativa (proposada ja des dels camins del ioga, del budisme i del tao) desprendre's, desèixer-se de tensions psicofísiques perquè esdevingui allò vertader.

Un camí de coneixement on no val la teoria sense la pràctica, que només

té sortida en el practicant, no en l'actuant. Un camí on no valen els buits discursos del mestre, sinó on prèdica i acció conflueixen; dit d'una manera més clara, on ser, pensament i acció són l'u sense fragmentació.

*Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*, més enllà d'una innovadora proposta pedagògica al servei dels intèrprets escènics, és una actualitzada visió del desplegament humà, a partir de pràctiques tradicionals i d'altres més innovadores, que, no cal dir-ho, aplicada als intèrprets aconsegueix un efecte comunicatiu diferent a l'escena: commoure tal com els grans mestres ens han parlat des de fa anys però sobretot a partir de les recerques i troballes del darrer segle XX iniciades ja a finals del XIX amb la comunió de les tradicions d'orient i occident aplicades a la higiene i teràpia corporal i postural, creixement personal, al desenvolupament rítmic i motriu, moltes d'elles ja intuïdes i explorades en la pedagogia teatral i de la dansa des de principis del segle XX.

Aquest text, per la intel·ligent síntesi de conceptes i disciplines, esdevé un text pioner en la pedagogia de les arts escèniques escrit a casa nostra i, indiscutiblement, una pràctica imprescindible. *Moure i commoure* s'afegeix al conjunt d'innovadores propostes educatives de «l'aprendre a ser» —pràctica cada cop més extensa en el món de l'educació primària i secundària.

En definitiva, *Moure i commoure* és una proposta irrenunciable no només per a professionals de les arts escèniques, sinó per al gran públic, i suposa alhora un repte i un valent posicionament des de la perspectiva docent.







291 Àlex Broch  
Editorial

ESTUDIO

294 *Valentina Valentini*  
Teatro épico y nuevo teatro

310 *Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok*  
Ficción – la madre de los sentimientos

DOSIER: LA ESCENA CATALANA: BALANCE  
DE UNA DÉCADA (2000-2010)

318 *Enric Ciurans*  
Aprendiendo a mirar: diez años de teatro  
en Barcelona

333 *Pere Riera*  
La dramaturgia catalana del siglo XXI: diez años de  
autorías fieles al espectador

341 *Francesc Foguet i Boreu*  
Los márgenes del oasis: un balance de urgencia  
de la edición teatral

355 *Guillem-Jordi Graells*  
La institucionalización escénica en Cataluña,  
la historia de nunca acabar

362 *Antoni Ramon, Guillem Aloy e Iván Alcázar*  
Apuntes en torno a la arquitectura teatral  
en Cataluña (2000-2010)

369 *Xavier Padullés*  
Escuelas y pedagogías teatrales en la Catalunya  
de inicios del siglo XXI

377 *Roberto Fratini*  
Periferia, periplos, peligros. La nueva danza catalana  
y las poéticas del errar

388 *Agustí Ros*  
El décimo aniversario del Conservatorio Superior  
de Danza del Institut del Teatre de la Diputación  
de Barcelona

392 *Francesc Casadesús*  
Marcado por el Mercat

395 *Jordi Jané*  
Diez años de circo en Cataluña



- 402 *Josep Lluís y Rodolf Sirera*  
La década prodigiosa en la Ciudad Esmeralda

#### CUADERNO DE DANZA

- 410 *Helena Patricio Àvila*  
La Asociación de Profesionales de la Danza  
de Cataluña (1987-2010). Contexto, origen  
y desarrollo
- 425 *Raimon Àvila*  
Enseñanzas artísticas y neurociencia  
de las emociones
- 436 *Susana Pérez Testor y María Martín Laguna*  
Las emociones estéticas en los espectáculos de danza
- 439 *Antoni Gómez*  
Danza digital

#### TEMPORADA

- 455 *Roger Cònsul*  
Temporada 2009-2010

#### OPINIÓ

- 463 *Eduard Molner*  
Kosmopolis: autores nuevos, temas antiguos
- 469 Reseñas

## Editorial

Àlex Broch

La fragmentación del tiempo es arbitraria. Nada nos permite pensar que una década sea un espacio de tiempo que, objetivamente, obligue a su consideración. Pero también es cierto que para edificar un discurso general nos valemos de aquellas estrategias que nos parecen útiles para construir las bases de este discurso. Y, en este sentido, una década es un tiempo cercano que permite una revisión para intentar establecer las líneas de un proceso abierto y que, por definición y dinámica, seguirá siendo abierto, lo cual, si no obliga al menos aconseja una mirada atenta y puntual para fijar algunos de sus movimientos interiores que, en el futuro, puedan ayudar a configurar el movimiento y el discurso general del teatro catalán contemporáneo. Sabemos que seccionan una secuencia continua, pero también sabemos la utilidad de una operación de este tipo.

Con esta intención y voluntad de ofrecer, pues, un material de análisis y de interpretación de la primera década del siglo XXI –más allá de la precisión entre los diez u once años del enunciado genérico–, *Estudis Escènics* ha construido su *dossier* central de este único número del año 2011 sobre este balance de la década que quiere ser una reflexión sobre el pasado inmediato. Son miradas diversas que, entrecruzadas, construyen el posible perfil de un amplio proceso visto no solamente desde la autoría o la representación, sino también dentro del contexto social en el que las artes escénicas se mueven en nuestro país. En este sentido, autoría y representación, edición de textos, mapa territorial, arquitectura teatral, aprendizaje y enseñanza, tanto en lo referente al teatro como a la danza y el circo, son los ejes fundamentales sobre los que se articula el número 38 de *Estudis Escènics*.

Así, Enric Ciurana hace un atento análisis y seguimiento de la autoría y la repre-

sentación de esta década que tiene un complemento con la mirada más generacional de Pere Riera sobre la emergencia de los nuevos autores y el nuevo teatro. La realidad y la grave problemática del libro de creación y ensayo dramático está planteada y explicada por Francesc Foguet, mientras Guillem-Jordi Graells muestra la dicotomía entre la institucionalización y la construcción de los grandes equipamientos dramáticos y la debilidad de una descentralización necesaria y efectiva a lo largo del territorio, pese a lo mucho que se ha avanzado en estos últimos años. Antoni Ramon, Guillem Aloy e Iván Alcázar, del Observatori de teatres en risc (Observatorio de teatros en riesgo), plantean una reflexión del espacio escénico y de las transformaciones y la movilidad que el espacio y el edificio teatral han vivido estos años, fijando, además, los espacios «conquistados» para la escena, lo cual ayuda a establecer mejor el mapa teatral contemporáneo. No hay creación sin aprendizaje, y Xavier Padullés nos muestra la efervescencia real que, a nivel de pedagogía teatral, tanto en el campo privado como en el público, ha vivido la sociedad catalana en este periodo y hace de Barcelona un obligado centro de referencia.

En cuanto a la danza, también partimos con un artículo de amplia referencia y contextualización de Roberto Fratini que teoriza y describe la evolución, con luces y sombras, de la danza en Cataluña en este periodo, mientras Francesc Casadesús y Agustí Ros focalizan sus textos en dos análisis concretos. El primero, Casadesús, en el campo de la representación, analiza las aportaciones y el proyecto de un espacio central como es el Mercat de les Flors, y el segundo, Ros, en el campo de la enseñanza, destaca las aportaciones pedagógicas del Conservatorio Superior de Danza del IT, que, al celebrar sus diez primeros años, es una clara aportación de esta primera década del siglo XXI al fomento y el aprendizaje de la danza en Cataluña. En cuanto al circo, Jordi Jané hace una radiografía de los principales elementos a considerar para tener

un conocimiento exacto de los factores que lo explican y lo determinan, así como las principales aportaciones. Es como un trabajo de síntesis que se complementa con la aportación de una exhaustiva cronología de hechos y acontecimientos circenses que, además de permitir su seguimiento, son una muestra de su vitalidad y complejidad.

El dossier del balance de la década 2000-2010 acaba con un demoledor artículo que habla de la realidad del teatro en el País Valenciano en estos años, firmado por Josep Lluís y Rodolf Sirera. Lo sabíamos y seguramente no era necesario confirmarlo, pero Josep Lluís y Rodolf Sirera nos explican, a pesar de lo que ellos querrían, lo que duele leer: tras aquel entusiasmo inicial de los años de la transición con la voluntad de crear un teatro con la lengua del país en Valencia, unos años en los que todo parecía posible, ha seguido una agotadora, asfixiante y peligrosa realidad de destrucción sistemática de todas las bases corporativas e institucionales que pueden o podrían hacer posible aquella esperada y querida renovación. Un claro ejemplo de cómo la política y la cultura están estrechamente y forzosamente ligadas y de cómo desde la oficialidad política, en este caso en manos de un partido como el PP, se pueden determinar y destruir las potencialidades de la sociedad civil en un género, como es el teatro y las artes escénicas, que normalmente precisan de una entente con el poder público que, en el País Valenciano, no solamente no se da, sino que este poder está radicalmente en contra y trabaja por la deslegitimación pública y el aniquilamiento profesional del teatro valenciano. Leído desde cualquier ámbito territorial de la cultura catalana, no debería dejar a nadie indiferente.



Más allá del *dossier*, la revista sigue su configuración habitual, que había sido alterada por el número monográfico anterior. En «Estudio» recogemos un trabajo de la

teatróloga Valentina Valentini que es una reflexión sobre el teatro épico de Brecht desde la mirada, el filtro y los referentes culturales de este nuevo siglo. Otra reflexión plantea el artículo de Christina Schmutz y F. Wagner-Lippok, que también toma el teatro de B. Brecht y H. Müller como puntos de inflexión y referencia. En este caso para hacer un llamamiento y reivindicar la autenticidad y los sentimientos, imagen de marca de un teatro contemporáneo «posdramático», como caminos de afirmación y salida que ayuden a reconstruir un teatro nuevo y profundizar en la diversa complejidad y la ambigüedad del mundo.

El «Cuaderno de Danza» recoge cuatro artículos. Los textos de Helena Patricia y Antoni Gómez responden a la voluntad de *Estudis Escènics* de ser, también, una plataforma que recoja las últimas investigaciones que licenciados y doctorandos están realizando en nuestro ámbito académico y universitario. Síntesis obligadas de sus trabajos de investigación por razones de las posibilidades de extensión que ofrece la revista pero que ya proporciona una medida del nivel y la importancia de sus trabajos. El de Helena Patricia estudia la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (1987-2010). Por contenido y cronología, es un buen complemento del texto de Roberto Fratini recogido en el *dossier*. Los dos ayudan a construir el itinerario de la danza en estos años en el ámbito catalán. El artículo de Antoni Gómez, interesante en todos los sentidos, hace una aportación y abre muchas perspectivas de análisis y reflexión sobre la aplicación de las nuevas tecnologías al conocimiento, el estudio y la práctica de la danza. El artículo se completa con una bibliografía comentada y un repertorio *online* de direcciones web que amplía las posibilidades de conocimiento. Los otros dos artículos, de Raimon Àvila y Susana Pérez y María Martín, son complementarios porque, con una mayor o menor extensión, son un análisis y una descripción de los parámetros que hay que tener en cuenta y aplicar para establecer las bases científicas del

estudio de las emociones aplicadas tanto al trabajo del bailarín como a la percepción del espectador.

Roger Cònsul, que se incorpora a la sección «Temporada» de la revista, hace la crónica de la temporada del año pasado: 2009/2010. En «Opinión», Eduard Molner explica el desarrollo de un acontecimiento ciudadano como *Kosmopolis 2011*, que, al

haber estado dedicado este año al teatro más contemporáneo, enlaza con el espíritu y la documentación que recoge el *dossier* de este número. Las secciones de reseñas y bibliografía cierran el número del año 2011 de *Estudis Escènics*, en lo que quiere ser una crónica viva y una nueva documentación de la actualidad libresca más reciente.



## Teatro épico y nuevo teatro

Valentina Valentini

### ¿Qué es el teatro épico?

Richard Schechner, en *Uprooting the Garden: Thoughts around «The Prometheus Project»* (1986 : 3), escribe:

Irónicamente, Brecht –que trabajó para abrir dos espacios en un espectáculo, el uno entre el personaje y el actor y el otro, entre la escena y el espectador, de forma que habría conseguido el espacio para insertar un pensamiento político– realmente preparó el camino para el teatro estetizante de hoy. Brecht es uno de los predecesores de Robert Wilson, Pina Bausch, Richard Foreman y los Mabou Mines. Estos maestros contemporáneos aprendieron de Brecht dos cosas: a insertar el propio saber entre el personaje y los espectadores, y a mirar hacia Asia para obtener indicaciones precisas sobre las maneras concretas de conseguir este efecto que Brecht denominó *Verfremdung*, intraducible pero que aproximadamente significa convertir en nuevo, extraño, distante, objetivo.

El propósito de este ensayo es verificar cómo ha incidido el pensamiento de Brecht (sus textos para el teatro y sus teorías, en mayor medida que los espectáculos relacionados con su práctica de la dirección escénica) en el teatro de la segunda mitad del siglo xx, en un intento de esbozar un recorrido –que va de los años sesenta a los noventa– a través de un muestrario de espectáculos y de autores inevitablemente parcial.

Nuestra tesis, de acuerdo con Schechner, es que una enciclopedia de ascendencia brechtiana ha modelado capilarmente el teatro de la segunda mitad del siglo xx, declinando el paradigma del distanciamiento, *Verfremdung*, como principio organizador y constructor de la escena teatral, pero acortando paradójicamente la distancia entre la



escena –actor y espectador– y el mundo, y llegando además a anular el concepto de *Verfremdung*, es decir la interrupción, el proceder por sacudidas que energiza la atención del espectador. En su lugar, se ha instalado una escritura teatral que ha ensombrecido el mundo, la realidad y la historia para autoreflejarse obsesivamente, ella y sus procedimientos. Desde la regla del teatro épico para romper ilusiones e identificaciones, y hacer irrumpir interrogantes y estupor: «indicar, mostrar que estamos en el teatro», la escena de la segunda mitad del siglo xx ha procedido organizando sus ritos autoreflexivos, paródicos, irónicos, destructores del propio teatro y llevados a escena, en cambio, para desmistificarlo, para iluminar su proceso constructivo. Si es cierto que del teatro épico ha surgido un teatro estetizante, formalista, autoreflexivo e intercultural, nos preguntamos a través de qué estrategias ha sucedido esto en el transcurso de un arco histórico que percibe el éxito de las neovanguardias y ve en ello la crisis con la emergencia de la cultura posmoderna, y nos preguntamos también si la reacción a la posmodernidad ha producido una recuperación de la dimensión política del teatro épico.

Para proceder es útil resumir los rasgos que configuran la estética del teatro épico adoptando los puntos de vista de dos estudiosos del teatro brechtiano, Walter Benjamin, contemporáneo suyo, y Roland Barthes, posterior, que han reflexionado en varias ocasiones sobre el teatro épico.

En el teatro épico, las situaciones no se producen cerca del espectador sino lejos; el espectador las reconoce con sorpresa, escribía Barthes en 1957: «el arte de Brecht es esencialmente mayéutico», plantea el problema de forma que se pueda comprender y, por lo tanto, actuar (BARTHES, 1957 : 205-208). Para conseguir estos objetivos, el teatro épico no tiene que desarrollar acciones sino más bien re/presentar situaciones que proceden por bloques, por episodios, no a través de una narración lineal. Tanto es así que puedes entrar a medio espectácu-

lo, o en un episodio, representado por medio de acotaciones, carteles y títulos, que muestran en directo y en imágenes la misma escena, como demuestra: «Puede pasar esto, pero puede pasar también algo del todo diferente» (BENJAMIN, 193-b). En el mismo sentido, Roland Barthes en el ensayo *Diderot, Brecht, Eisenstein* (BARTHES, 1982):

Brecht ha mostrado cómo, en el teatro épico (que procede por cuadros sucesivos), toda la carga significativa y agradable inviste cada escena, y no el conjunto; a nivel de la obra, ningún desarrollo, ninguna maduración, un sentido ideal, ciertamente (para cada cuadro), pero ningún sentido final, sólo fragmentos cada uno de los cuales contiene suficiente potencia demostrativa. Lo mismo pasa con Eisenstein: el film es una contigüidad de episodios, cada uno de los cuales es significativo de manera absoluta, estéticamente perfecto.

El teatro épico presupone el montaje, en el sentido de que los episodios están asociados de manera alógica y la secuencia, fragmentada; es un montaje de tramas gruesas que se produce a sacudidas, que intenta producir un choque, como el montaje de las atracciones de Eisenstein. La escena del teatro épico se despliega visiblemente, como un *tableau*, a punto, sin embargo, para moverse tanto más que está modelada por el cine, presupone la cámara con primer plano, con detalles de la figura y retardo del movimiento. El concepto de *Verfremdung* se puede entender como dispositivo conceptual del propio montaje porque prescribe presentar algo que todo el mundo ya haya visto antes, poniéndolo en un contexto diferente. El primer nivel donde se ejercita la tarea de deconstrucción es el del texto literario, que se ve reducido a un conjunto de acciones históricas, sociales, cotidianas, en un tipo de actualización del drama (clásico) ante la realidad del espectador (epicización). La fragmentación de la unidad textual en una serie de acciones, sintetizadas en el título de cada escena del espectáculo, también hace que el drama se redefina

como un acontecimiento histórico social que avanza por saltos y, rompiendo la correlación natural entre los hechos, los reduce a fragmentos y los instituye como objeto de reflexión. El espacio que se interpone entre un fragmento y otro es un *intervalo*, como lo denomina Benjamin, en el cual está previsto que el espectador se instale con sus preguntas, dudas, interrogantes y juicios sobre lo que ve y escucha. Este aspecto de la dramaturgia brechtiana viene confirmado por todo lo que observa Benjamin a propósito de la naturaleza del gesto brechtiano, «la materia gris del teatro épico»: «obtenemos más gesto, cuanto más a menudo interrumpimos una acción. Para el teatro épico la interrupción de la acción está pues en primer plano. En esta interrupción reside el valor de las *songs* para la economía completa del drama» (BENJAMIN, 193-b : 361).

Aparte del texto literario, el principio de-constructivo se aplica a la unidad stanislavskiana de actor-personaje, que se escinde en dos: el actor encarna el papel de quien interpreta un personaje, y con él pasa de la acción del actor al relato del narrador. Además, el actor épico se ha apropiado de la tradición reciente de estudios experimentales sobre la mecánica corpórea, según los cuales puede llegar a concebir la unidad de las acciones-gesto-voz como descomponibles en fragmentos microscópicos, tratando de obtener efectos antinaturalistas.

El teatro épico es un teatro de autor y el héroe que lo habita no es trágico, y ni siquiera burgués-psicológico, es histórico y puede tomar su propio destino y cambiarlo. Autor, en el caso del teatro épico, implica responsabilidad colectiva, trabajo de *ensemble*, indispensable porque «la actual especialización del trabajo, en muchos campos importantes, ha transformado el concepto de creatividad: el acto creativo se ha convertido en un proceso de creación colectiva, un continuum de carácter dialéctico...». El teatro épico pone en acción la historia y el hombre-actor que sufre no a causa de la naturaleza, sino de la historia y, mientras el personaje es ignorante,

el espectador comprende la relación entre la historia y el sufrimiento humano. De hecho, «para su escenario, el público ya no es una masa de ratones humanos hipnotizados, sino una asamblea de personas interesadas, cuyas exigencias deben corresponderse desde aquí» (BENJAMIN, 193-b : 361); esto significa que no hay que invocar el público como factor de teatrocracia, ni para provocarle reacciones emotivas, sino tomar posiciones como colectividad responsable.<sup>1</sup>

En el teatro épico entendido como antinaturalista, el arte es *antiphysis*, lo cual significa que necesita actuar sobre el significante para representar el mundo de una manera diferente: unos contenidos nuevos piden unos instrumentos nuevos. He aquí por qué Brecht atribuye un papel significativo a los nuevos medios, al cine y a la radio, reconociendo en las nuevas tecnologías la potencialidad de representar la nueva realidad del mundo.

### Brecht y las neovanguardias

Brecht ha sido un punto de referencia para el teatro euro-americano y el interés en contra de él por parte de las nuevas vanguardias de los primeros años sesenta se ha testimoniado, tanto en el ámbito artístico como en el teórico, desde el Living hasta Barthes, de Adamov a Bernard Dort, de Peter Brook a Giuseppe Bartolucci, de Planchon a Abel (sin considerar las filiaciones de la parte literaria como Peter Weiss).

1964 es el año de un interés renovado por el teatro de Brecht por parte de los directores y teatrólogos, en sincronía/concomitancia con la emergencia del movimiento por un teatro nuevo.<sup>2</sup> El pensamiento de Brecht, sus teorizaciones sobre el teatro épico, han constituido una especie de base sobre la cual el teatro nuevo ha construido sus ideas y las praxis operativas, sacándolo del ostracismo tanto de la cultura burguesa como de la comunista, la primera lo consideraba mediocre como comunista mientras los crí-



ticos marxistas como Lukács lo acusaban de formalismo.

Roland Barthes en la posguerra fue —haciendo de crítico teatral para *Le Théâtre Populaire*— promotor e intérprete del teatro de Brecht, y contribuyó a tocar aspectos relevantes que detonarán a finales de los años sesenta. Los ensayos que Barthes dedicaba, en aquellos años, al teatro y a la literatura derivaban de una decidida motivación política y ética, planteaban la cuestión de cómo conciliar la «disciplina revolucionaria» con los casos individuales de cada tema, compromiso social y experimentación artística.

Pier Paolo Pasolini, en su *Manifiesto para un teatro nuevo*, pese a que muestra cierta reticencia a las comparaciones de Brecht (en cuanto que es contrario a su institucionalización ideológica en términos edificantes por parte de la izquierda), anteponiéndole las utopías de Mayakovski y de Esenin, con todo es su deudor: hacer teatro debe ser «antes que nada debate, intercambio de ideas, lucha literaria y política, en el plano más democrático y racional posible: por lo tanto, un teatro atento sobre todo al significado y al sentido, y excluyente de cualquier formalismo que, en el plano oral, quiere decir complacencia y estetismo fonético» (PASOLINI, 1968 : 23). Su teatro tiene como «modelo ideal el drama didáctico, tal como Brecht lo había reformulado en el último periodo de su vida, en el cual la comunicación teatral se dirigía a presentar y discutir problemáticas de actualidad, *cuentas pendientes*, “que, por lo tanto, escribía Pasolini, planteen los problemas sin pretender resolverlos” (PASOLINI, 1972 : 130), de forma que se estimule la inteligencia del espectador para encontrar soluciones posibles, porque no compartía que la reinención de un nuevo lenguaje de la escena se resolviera en una praxis desestructuradora, sin ningún movimiento de reconstrucción paralelo» (VALENTINI, 2008b : 220).

Tanto Roland Barthes como Pier Paolo Pasolini recurrieron al pensamiento brechtiano para elaborar un punto de vista

crítico respecto a la vanguardia, pero paradójicamente la complejidad de este punto de vista fue recibirlo como una regresión que negaba la propia vanguardia.

Giuseppe Bartolucci, teórico y promotor del teatro nuevo en Italia, no tan paradójicamente, en la función de guía del nuevo teatro euro-americano asociaba Brecht con Artaud (BARTOLUCCI, 1969 : 175-188) y, al pensar en la escritura escénica brechtiana, destacaba la calidad experimental respecto a la tradición naturalista y expresionista y la profunda influencia en las prácticas teatrales de la segunda mitad del siglo XX. Los elementos que Bartolucci reconocía como herencia brechtiana del nuevo teatro, tenían que ver con la «descentralización del personaje y del acontecimiento» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47) que pide «una relación de vida-teatro-sociedad en las condiciones éticopolíticas y técnicoformales de hoy».

La novedad de la *Ópera de Tres Centavos* recaía, según el crítico, en una contaminación de los lenguajes y de los géneros que creaba un tipo de deflagración, tanto de la fábula como de los personajes y el espacio escénico, aunque no hasta el punto (y esta era su crítica) de transformar la contaminación de los géneros teatrales en «asimilación de elementos extraídos de otras artes» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 43). Para el nuevo teatro era igualmente importante la dramaturgia de los dramas didácticos de Brecht, las *Lehrstücken*, fundada en la ideología del mensaje y en la pobreza escénica que privilegia «el cuerpo de los actores como elementos escenográficos, y que por otro lado asume en sí la dureza de la moral, es decir del comportamiento de los personajes» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 44). Lo que Bartolucci evidenciaba en la dramaturgia brechtiana era la reciprocidad entre radicalismo ideológico y radicalismo de los lenguajes de la escena, contradichos los dos por las sucesivas escenificaciones del Berliner Ensemble, en las cuales se había abandonado el desenmascaramiento de una realidad fragmentada a favor del ilusionismo realista, del acto realizado y de la belleza

estética, unos disparos que traicionaban el feroz examen racional de la historia del teatro épico.

Como ejemplo de herencia brechtiana en las prácticas del nuevo teatro, Bartolucci proponía la *Antígona* del Living,<sup>3</sup> en la cual el concepto base del teatro épico, el distanciamiento, actuaba no tanto como técnica interpretativa, sino como «elemento guía del movimiento, es decir un punto de referencia técnicoformal y diría éticopolítico para la interpretación corporizada y materializada» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47). El crítico ponía en guardia ante la fácil adopción del binomio ética-corporeidad sin una adecuación indispensable a las nuevas técnicas expresivas y a los objetivos éticopolíticos, y rehusaba considerar la relación entre teatro épico y vanguardia como una simple modernización o, como inscripción del teatro épico en la “tradicción del nuevo”. La indicación de Bartolucci era asumir el teatro épico como portador de herejía, como una escritura escénica compleja formada por materiales artísticos y extrartísticos.

Brecht y Piscator habían dirigido la investigación de Judith Malina y de Julian Beck hacia un teatro político en el cual convertir el espectáculo en una mesa de debate de las bases morales de la existencia de cada espectador, y esto probaba «una ósmosis entre ética y vanguardia: Brecht y Artaud» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 54).

Los elementos brechtianos del espectáculo fundamentaban una gramática esencial del teatro épico: tratar el espacio escénico unitariamente, sin divisiones entre escenario y platea, eliminar el telón, por lo que el escenario ya está a la vista cuando los espectadores entran en el teatro, convertir así también en intercambiables los papeles dentro del grupo presente en escena; transformar el actor en *performer* que trabaja en el espacio entre actor y personaje; simplificar el encuentro entre Antígona y Creonte en una polaridad bien/mal; hacer sentir al espectador responsable del mal; añadir una danza dionisiaca que tapa el discurso de

Creonte y la muerte de Antígona. En esta perspectiva la presencia sacrificial del actor se producía como un compromiso existencial total, una inversión emocional y racional.

### ***Le Ceneri di Brecht* del Odin Teatret y el *track writing***

Eugenio Barba se considera de alguna manera deudor de las «doctrinas del teatro brechtiano» (1981 : 131-132):

El Odin Teatret ha tenido maestros [...] con los cuales hemos dialogado: Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein. Entre ellos también estaba Brecht, pero como en un cripta secreta: primero porque la interpretación parasitaria de sus obras y la coartada política proporcionada por su nombre nos llenaban de vergüenza, y nos obligaban a dialogar con él a escondidas durante unos cuantos años. Pero sobre todo porque el sentido de sus palabras se mantenía difícil de descifrar. Entendí que no debía preguntarme qué significaban las palabras de Brecht, sino lo que le había llevado a ponerlas por escrito. Entonces entendí la extraña fuerza de Brecht. No la fe en los ideales, sino en las propias acciones, incluso las pequeñas, anónimas, por más insensatas que parezcan a primera vista. La fe en que, a pesar de todo, tenga un sentido mantenerse fiel a la propia identidad, la confianza en que la propia acción queda, aunque los tiempos sean oscuros y nadie la note: como un guijarro blanco detrás de ti, que alguien puede encontrar transcurrido el tiempo.

Barba se acerca así al hombre y al escritor, la figura a partir de la cual construye el espectáculo, *Le Ceneri di Brecht* (1980), y hace interactuar la dimensión personal con la política<sup>4</sup> por medio del procedimiento constructivo del montaje, para el cual la historia del nazismo y la de Brecht se intercalaba con las vivencias de los propios actores del Odin. E identificando, en el espectáculo, el espacio de la realidad con el del

teatro, el mundo con el escenario, el teatro se asimilaba a uno de tantos sistemas de poder.

A diferencia del cine, en el teatro el montaje ha trabajado para la destrucción de la narración dramática privilegiando la descripción –que dilata el relato por el espacio y suspende el tiempo– en cuanto a los aspectos temporales y dramáticos de la narración. ‘Montaje’ ha significado construir la fábula con la yuxtaposición de episodios, según la técnica del *track writing* (hacer transcurrir simultáneamente planos de realidad de diferentes espacios y tiempos), episodios de la vida del escritor (como el encuentro entre Brecht y un hombrecillo chino vestido y encorbatado que enseña cómo se recita, no insertado en el espectáculo; el Congreso de los intelectuales del 35, en el cual Brecht desafía a los intelectuales presentes con el puño levantado, mientras por su mente pasan veloces, como en un *flashback*, los destinos de cada uno de ellos),<sup>5</sup> con acciones provenientes de las improvisaciones de los actores; ha significado representar una realidad fragmentada, la disociación entre el tema y el mundo.

*Le Ceneri di Brecht* es un espectáculo ejemplar para entender cómo funciona el dispositivo del montaje de la obra del Odin: a poca distancia de los espectadores, la figura de Brecht se yuxtapone con la locura privada de un grupo de jóvenes, con sus historias vitales, en las cuales el espectador se podía reconocer, formadas por un conjunto de saltos muy orquestados por los cuales se pasaba muy repentinamente de momentos en los que parecía que los hilos de una historia fueran reconstruidos sólidamente, a improvisadas laceraciones emotivas: un trabajo arriesgado, sostenido por lógicas invisibles para el espectador.

### Brecht, visto por Müller: la pedagogía como intermediaria del terror

La relación entre Müller y Brecht es compleja, bien porque se trata de una relación alumno-maestro, o bien porque Müller, más que la fase de edificación del socialismo, vive la caída de las utopías revolucionarias y de las superestructuras según las cuales se regían, incluido el sistema de pensamiento del teatro épico.

La preocupación de Müller es tomar distancia de la figura de Brecht, domesticado por la política de la RDA, y a la vez evidenciar una dimensión del escritor menos celebradora y tranquilizadora, más próxima a su temperamento y a su pensamiento. «Brecht, afirma Müller, es todavía un punto de referencia. En nuestro país hay dos tendencias, una en la que se puede hacer recular a Ibsen, y en la otra a Brecht. Y en muchos casos es difícil identificar la deuda con Brecht, sencillamente porque su teatro ha asumido los personajes de la obvedad».<sup>6</sup> Tratar con la herencia brechtiana planteaba no pocos problemas a Heiner Müller, de entrada el de restituir una imagen esperable del maestro que tomara distancia de las anexiones neovanguardistas: el teatro épico, observa el escritor, no es metateatral porque para Brecht «no se podía juzgar una comedia a partir de la base de su estructura dramática, sino por la realidad a la que hace referencia: el teatro no tiene ninguna función vital si es proporcional con él mismo».<sup>7</sup> Y tampoco con las instrumentalizaciones populistas en funciones didascálicas: «De hecho, lo importante no es volver accesible al público occidental las historias que explican; al contrario, lo importante es distanciarlas el máximo posible del espectador, precisamente lo que en general no se hace».<sup>8</sup> En Occidente, estigmatiza el escritor, el teatro se ha dejado colonizar tanto por las artes visuales como por la televisión, lo cual significa realizar espectáculos en los que el espectador se pueda reconocer. La función política del teatro es, en cambio, poner en discusión la realidad, hacer ver el

proyecto de una realidad diferente de aquella en la que vive y se mueve el espectador, un programa, éste, antitético tanto del mimetismo televisivo como del subjetivismo y la autoreferencia que caracterizan el teatro de vanguardia.

Müller recupera el pensamiento más radical de Brecht, el de un teatro revolucionario que ha abolido la división de los roles y el papel especializado reservado al arte. En un teatro que habla en nombre y en función de una colectividad, en el cual «la literatura es una cuestión que tiene que ver con el pueblo», en el sentido que no está separada de la naturaleza, de la historia ni de la sociedad, el actor y el espectador coinciden, porque las experiencias son colectivas. En esta perspectiva tiene cabida la tesis según la cual hacer de actor no debería ser nunca una profesión y el teatro (en el cual los papeles del coro y del protagonista sean dichos por dos grupos de espectadores, como en *Mauser*) no debería mantener la división entre platea y escenario ni la perspectiva central, desde el momento en que el espectáculo presenta historias diversas que se entrecruzan y se superponen. Por estos motivos, de entre todos los textos de Brecht, Heiner Müller privilegia un texto inacabado, *La ruina del egoísta Johann Fatzer*, inspirado en la lucha de clases en Alemania, un texto que derriba uno de los grandes temas del humanismo: la confianza en el «futuro magnífico y de progreso» de la sociedad y de la revolución. Müller hace un tipo de asimilación propia del maestro: «Creo que la función del terror es exclusivamente didáctica, ligada al conocimiento: es la tesis de los dramas didácticos de Brecht y, personalmente, la comparto. El punto esencial es la pedagogía como intermediaria del terror; [...] ninguna comunidad humana ha aprendido nunca nada sin terror, sin choque».<sup>9</sup>

La función didáctica del teatro de Brecht se transforma en función desestabilizadora, en línea con las filosofías deconstructivas: «(a la) Mierda al orden del mundo. Estoy perdido», es esta la esencia de Brecht para Müller.<sup>10</sup>

### **Kaspar: discontinuidad vs dialéctica. El lenguaje es político**

El pensamiento postestructuralista de Barthes a Derrida, de Deleuze a Foucault, ha significado una ruptura epistemológica con la actitud de los saberes y la manera de pensar la política, rastreando la naturaleza opresiva, histórica, del poder y de sus instituciones en ámbitos considerados hasta entonces por el marxismo como “supraestructurales”, primero el lenguaje, una *máquina disciplinaria*, según Foucault, de las grandes ideologías y de los aparatos que alimentan.

Sintetizamos esta ruptura epistemológica, que estalla después del 68, en un conjunto de conceptos como por ejemplo: la superación de la dialéctica y del conflicto como dispositivo de lectura de la realidad y de las opiniones (según la cual, una opinión excluye a otra dentro del propio sistema); la incidencia de las interrupciones y de las desconexiones en las reconstrucciones históricas; el derrumbamiento de la historia lineal y de los corolarios respectivos, como el concepto de tradición, «que permite encontrar cada novedad sobre la base de un sistema de coordenadas permanentes, y proporcionar un estatuto a un conjunto de fenómenos constantes» (FOUCAULT, 1969 : 28), de influjo, de desarrollo «que permite describir una serie de hechos como la manifestación de un único principio organizador» (FOUCAULT, 1969 : 28), de teleología, etc.

Pasados al territorio artístico específico, estos conceptos redefinirán las estrategias constructivas de la obra, «que no puede considerarse ni como una unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea» (FOUCAULT, 1969 : 32). Estos rasgos no son extraños en el teatro épico, poner el lenguaje en el centro como un vehículo del poder no concuerda con la tesis brechtiana de la interdependencia entre la realidad y el lenguaje que la representan. Y es precisamente este divorcio lo que ha producido una narcotización de

las finalidades políticas del teatro épico y una magnificación de sus rasgos formales, de sus técnicas.

En el teatro de Peter Handke,<sup>11</sup> y en particular en *Kaspar* (1967-1969), Giorgio Manacorda reencuentra –con sorpresa– «mecanismos de distanciamiento de ascendencia brechtiana», como por ejemplo imágenes proyectadas, detalles agrandados, medidores de la intensidad de la acción verbal. «De tipo brechtiano es también el uso de distanciar las voces por medio de instrumentos que las conviertan en artificiales» (MANACORDA, 1996 : 82), voces provenientes de aparatos de radio, de tele, de teléfonos. Peter Handke, como The Wooster Group algunas décadas más tarde, absolutiza el axioma del teatro épico según el cual se debe recordar al espectador que se encuentra en el teatro, y asimilar el mundo al teatro, con la consecuencia de que ya no se puede producir distancia entre el yo, el mundo y la historia por la desaparición de la alteridad. En este sentido, subraya Manacorda, estamos en un plano metateatral y metalingüístico que no es teatro dentro del teatro: «todo es un gran teatro del cual no se sale porque todo (pero todo todo) está dentro de la prisión del lenguaje» (MANACORDA, 1996 : 83). «Kaspar entra en el teatro a través del teatro. No viene de un mundo exterior, ni real ni metafísico, ni fantástico, “nace en el lenguaje por medio del lenguaje”» (MANACORDA, 1996 : 83), o literalmente no tiene vida antes de encontrar el acceso al teatro, o al lenguaje. Así, la acción del drama es la puesta en escena de cómo Kaspar aprende a coordinar movimiento y gesto, acción y palabra. Kaspar, trayendo a escena el lenguaje mismo, encuentra en el actante un vehículo de la norma lingüística, un mecanismo de control capaz de actuar y modificar la realidad en cuanto a acción.

El teatro de Peter Handke atestigua cómo la relación que el teatro épico instituía entre significado y significando (la realidad y el lenguaje), ha derivado en un teatro autoreflexivo, pasando la atención al lenguaje ver-

bal, en el cual coinciden realidad y lenguaje en cuanto que es acción por sí mismo (función pragmática). Por lo tanto, es revolucionario desenmascarar el papel de normalización impuesto por la lengua, según el cual en la linealidad del sentido se constituye el rumor que permite a Kaspar reconquistar un estadio prelingüístico, o derribar los valores sintagmáticos y semánticos en favor de la interrupción, del flujo sonoro. La relación dramática entre Kaspar (la figura central) y sus agresores verbales (los *speakers*) se produce como dos acciones que transcurren en paralelo en dos columnas, y esto significa que las estrategias de dominio no están marcadas por relaciones jerárquicas piramidales sino paralelas, no por actos de agresión, sino de convencimiento.

Si la realidad es lenguaje, el teatro, sede del lenguaje, es realidad: el teatro de Handke testimonia la tendencia autoreflexiva del arte en este momento histórico y a la vez se puede asumir como la derivación que asume el teatro “político”, en cuanto que deconstruye el poder y sus formas de control.

### **Performance posmoderna vs teatro épico**

El teatro épico, además de autorizar la desestructuración de la unidad del texto y del espectáculo, y abrirlo a la entrada de otros lenguajes, a la desviación de la fábula, ha obligado a abrir un espacio entre actor y personaje, y en este intervalo se han manifestado varios fenómenos que connotan la estética teatral postbrechtiana: de entrada se ha instalado la figura del *performer* que, elidiendo el nexos con el personaje, y por lo tanto con el teatro, y el otro yo, ha explorado el límite entre persona y actor, «entre mi vida y el teatro más que entre el papel y el texto».<sup>12</sup> Este proceso de enfatizar la persona y la cotidianidad ha acercado al espectador al actor-artista y ha marginado los procedimientos compositivos que crean distancia entre espectador y actor, en nombre

de una estética de la participación relacional en la cual se alían antropología y tecnología, con la atribución de una función radical a las nuevas tecnologías (las redes telemáticas y los dispositivos interactivos transforman el usuario en autor), y redescubriendo la comunidad como pertenencia a un colectivo, sin divisiones de papeles entre actores y espectadores (cfr. MARRANCA, 2006 : VI).

El énfasis, en la *performance* de vanguardia, escribe Bonnie Marranca, por parte de los *performers* recae en la vida, no en el teatro: «el *performer* expresa una opinión relacionada con su actividad mientras se va produciendo», «comenta la acción vestido con su propia ropa, no con la de un personaje» (MARRANCA, 2006 : 63). El punto de llegada del *performer* es ser él mismo, hacer valer la experiencia personal, la autobiografía. Si utópicamente en la sociedad comunista se auspiciaba el cambio de papeles, en la sociedad de los medios de comunicación (MARRANCA, 2006 : 55):

Los medios como *ojo público* han reducido el yo privado en el interior de un escenario mundial. Esta dramatización creciente de cada momento ha empujado al espectador corriente a actuar como si otros espectadores –potencialmente el mundo entero– lo estuvieran observando. [...] Se presupone la existencia de un *performer* y de un público.

El paradigma del teatro didáctico, en el cual no hay diferencia de papeles entre actor y espectador porque la práctica artística es práctica social, se invierte paradójicamente en virtud de una dominancia en el comportamiento privado de formas mediáticas, que implican asumir el poder más que apropiarse de él. El axioma del teatro épico según el cual el espectador no debe olvidar nunca que se encuentra en el teatro, con el teatro de las neovanguardias se produce priorizado por la escena que representa el mundo como un fantasma, en el cual el exterior es inabarcable y la vida no se abre al

acontecimiento. En los textos de Peter Handke, en los espectáculos de Richard Foreman, de The Wooster Group, el mundo se ha convertido en el teatro y el espectáculo es la reconstrucción de su proceso de producción, en el cual el director asume el papel de espectador porque se sitúa en la primera fila de la platea pero exhibe también su entidad de autor por medio de la voz grabada que aparece durante todo el espectáculo. En *Pandering to the Masses: a Misesinterpretation* (FOREMAN, 1975), «en lugar de participar en diálogos-conversación el uno con el otro, los actores, que funcionan como ‘amplificador’, son instrumentos que vehiculan las ideas de Foreman, son ‘demostradores’» (MARRANCA, 2006 : 274). Y este carácter de transmisores del pensamiento y de la figura del autor (sin traer, como personajes, varias visiones del mundo), también hace que el espectáculo sea el relato de su proceso constructivo en el cual el actor dobla al autor y el autor dobla al espectador.<sup>13</sup>

Escribía Roland Barthes (1982 : 92) en el ensayo *Diderot, Brecht, Eisenstein*, comentando la equivalencia entre la figura humana y el cuadro, presente en la idea de composición de Diderot:

No habría ningún mal en rastrear, en el teatro postbrechtiano y el cine posteisenteiniano, las puestas en escena marcadas por la dispersión del cuadro, por la desmembración de la «composición», por los paseos de los «órganos parciales» de la figura, en resumen, por la irradiación del sentido metafísico de la obra, pero también por su sentido político –o cuando menos por el traslado de este sentido hacia otra política.

Barthes apunta a la necesidad/eventualidad de pensar en “otra política” desde el momento que la equivalencia diderotiana entre cuadro y figura humana se ha ido inequívocamente a paseo tanto «en el teatro postbrechtiano como en el cine posteisenteiniano». Y va a justificar, con la *disper-*

sión del cuadro, por la desmembración de la «composición», por los paseos de los «órganos parciales» de la figura, todo aquello que Foucault había indicado como la decadencia del concepto de unidad inmediata, cierta y homogénea de la obra. Estas instancias, retomadas también por Gilles Deleuze con el dispositivo del figural, elaborado a partir de las obras de Francis Bacon, mientras mantienen con las bases teóricas del teatro épico un fundamento común, que es el procedimiento “de extracción y aislamiento” que rompe con la continuidad narrativa, se han configurado como una estrategia de naturaleza formal. Esto quiere decir que el dispositivo de la interrupción, propio del teatro épico, que está en la base de los procedimientos constructivos de los espectáculos de las neovanguardias, ha sido cambiado en cuanto a su función de intervalo entre desmembración y recomposición. La no forma, entendida como preverbal (en *Kaspar*), incluso si lucha en contra de lo indiferenciado,<sup>14</sup> se ha instalado como criterio constructivo de la obra reivindicando una función subversiva en cuanto que trabaja en contra de la conservación del mundo, en contra del “yo armado” que preside la organización del Logos, indicando el camino para «pensar otra política».

### Reacción a la posmodernidad made in USA: Reza Abdoh

Con el final de la guerra del Vietnam en 1975, el teatro de vanguardia americano había perdido un importante foco político que en los años sesenta había funcionado como motor eficaz para hacer coincidir el arte nuevo y la política radical. El fin del movimiento de la *performance art*, del dionisiaco asentimiento de todas las artes, había producido el fenómeno de las *performances* solistas autoreflexivas, indiferentes a los temas sociales, a la dimensión política directa de muchas de las artes de los años sesenta (el teatro de calle y de guerrilla),

propensas a un formalismo abstracto y autobiográfico. La contraseña “lo privado es público”, justificaba el repliegue y el desmoronarse de lo político a términos personales de género, de identidad sexual, en los cuales la acción de denuncia era desenmascarar el poder represivo de estructuras ideológicas y sus efectos en el individuo (a menudo el propio *performer*). La crisis moral provocada por la epidemia del SIDA cambió la naturaleza de la *performance* de vanguardia, obligando a los artistas a analizar no sólo el horror de la enfermedad, sino sus implicaciones sociales y políticas, a la vez que planteaban preguntas sobre la homofobia rampante y el racismo, lo cual provocó un giro en el ámbito del teatro “post-postmoderno”. En este contexto se inscribe el pensamiento de Donna Haraway: la identidad política es conciencia antagonista capaz de leer las redes del poder por parte de quien, por clase, sexo y raza, no forma parte de ellas, a partir de la crítica a la imposición totalizadora e imperialista, marxista y feminista, que han excluido las problemáticas de la descolonización. Como Guattari, Haraway parte del presupuesto de «una disolución de los yo occidentales por la supervivencia», en la cual, la tarea deconstructiva de la teoría postmoderna y, a la inversa, la de los nuevos temas revolucionarios, del multiculturalismo, se alían en la erosión de la distinción entre culturas orales y escritas, primitivas y civilizadas, en la crítica radical al autor, a la obra singular identificada como autoritaria, falocrática, etc. Fuera de los mitos como la vanguardia, la pureza, la función materna, el contacto con la naturaleza, sobre los cuales se ha fundamentado el tema revolucionario, marxista y feminista, el mito *cyborg* en el cual se funden organicidad y tecnología, se niega «el drama de la vida como individualización, separación, nacimiento del yo, tragedia de la autonomía» (HARAWAY, 1985 : 77 y ss.). El pensamiento postfeminista de Haraway privilegia un saber situado y proyectos paradójicos, un empirismo crítico feminista y perspectivas parciales, lo cual

comporta no querer rehacer el mundo, sino mirarlo desde abajo, desde las periferias (del mundo, de la raza, del sexo). Haraway critica el relativismo que «es una manera de no estar en ninguna parte mientras se afirma estar igualmente en todas partes» (1985 : 115), porque desresponsabiliza de asumir una actitud crítica y es simétrico «al ejemplo totalizador de las ideologías de la objetividad; las dos niegan tener una inversión en la ubicación, en la corporeidad, en la perspectiva parcial, porque las dos impiden ver bien» (1985 : 115). Ver bien desde posiciones subyugadas significa atestiguar sobre posiciones móviles de una separación apasionada, tomar posición responsablemente, o sea, preguntarse desde qué perspectiva se mira, porque la óptica es por ella misma una práctica social que implica adoptar un punto de vista.

La metáfora *cyborg* se adapta al teatro, que reclama una visión desde abajo, la centralidad del cuerpo y tecnologías híbridas y, en particular en el teatro de Reza Abdoh, cuyos espectadores (de quien recordamos *The Law of Remains*, 1992, que forma parte de la *Bogeyman Trilogy*) son el resultado de una contaminación entre la escena y los dispositivos tecnológicos a los cuales el director atribuye la capacidad de transformar los mecanismos de percepción más que de desmembrar y convertir el relato en abstracto.<sup>15</sup>

Elegir el teatro como medium, para un artista con una formación en cine y artes visuales, es en sí misma una elección «política, en cuanto que expresa la necesidad de compartir experiencias ahora y aquí», no virtuales: «Creo que el teatro todavía tiene la posibilidad de hacer entrar a la gente en un lugar, y hacer que se sienta parte de algo [...], que el teatro todavía es un lugar donde las personas pueden intercambiar ideas».<sup>16</sup>

Del hecho de que Schechner no incluya ni a Reza Abdoh (ni a Peter Sellars)<sup>17</sup> entre los teatros experimentales politizados (incluye en cambio a John Jesurun, Robert Lepage, The Wooster Group) «que experimentan el

uso de las tecnologías multimedia, vídeo y dispositivos interactivos [...]» (SCHECHNER, 1986), el rasgo político de su teatro se explica en el ámbito de una reacción generalizada, en los EE.UU., al conformismo de los años ochenta por parte del arte y de la cultura, a su cinismo y yuppismo postvanguardistas (que a su vez nacía del rechazo al compromiso total de la generación de los artistas de la neovanguardia), en un contexto de reanudación «*sui generis* de los objetivos sociales de igualdad de la izquierda de los años noventa por parte de muchos artistas e intelectuales, en concomitancia con trastornos políticos de la época, como la caída de los regímenes socialistas, la fuerte reacción conservadora y la lucha incierta en contra de la inercia institucional» (BELLO, 1995 : 36-37). El teatro de Reza Abdoh, según John Bello, no tiene la completa falta de propósito del postmoderno, ni el gusto por la exhumación, por el reciclaje incluso de él mismo (1995 : 39),

aparecía como inusual para la escena americana de los años noventa, ya fuera porque, como la vanguardia de los años sesenta, se basaba en un trabajo de grupo por parte de una numerosa compañía cuyos miembros se mantuvieron estables con el paso de los años, ya fuera porque (a diferencia de muchas *performances* postmodernas), los espectáculos declaraban de una manera increíblemente abierta y directa el punto de vista del director: de vez en cuando *queer*, no occidental, antijerárquico, político, religioso y místico.

Sus espectáculos, formados por acciones en directo, música a un volumen altísimo, imágenes de vídeo, flujo verbal denso, según «una técnica de *collage* fragmentada, vanguardista, postmoderna y multimedia y, a la vez, en un decidido contraste con el contenido de la *performance* postmoderna, representan un paso significativo fuera de la inconexa neutralidad que el teatro postmoderno cultivaba como medio ideológico de supervivencia» (Bello, 1995: 21 y 22).

El teatro de Reza Abdoh, por lo que ha



sido expuesto sintéticamente, es paradigmático de las formas, contradictorias, que ha asumido, en el contexto cultural norteamericano, la reacción al relativismo postmoderno de los años ochenta, que se expresa en espectáculos que privilegian el continuo por delante de la discreción, la agresión sensorial del espectador con el intento de estimular reacciones emocionales, más que “intercambiar ideas”, para los cuales la dimensión política se inscribe ritualmente como ejemplo de palingenesia.

### **Performers épicos made in Italy: reacción a la espectacularidad**

El fenómeno que se ha impuesto en Italia como reacción a la crisis del teatro de grupo de inspiración antropológica, y a la espectacularidad del teatro postmoderno, al formalismo de las neovanguardias es el llamado teatro de narración o de los “*performers* épicos”, las dos definiciones insatisfactorias, que con todo marcan los rasgos distintivos: la calidad fabulatoria, el ponerse en la actitud de explicar una historia ejemplar por su relevancia social, sin la intervención de otros medios expresivos salvo el propio cuerpo-gesto-voz (y a veces música, proyecciones, voz grabada), como los juglares medievales, los cómicos, los *entertainer* televisivos que basan la propia *performance* en la interacción con el espectador.<sup>18</sup> La *performance* de estos artistas solistas está incluida en este panorama, no tanto porque reviva el teatro épico como porque pretende reclamar los casos políticos, un ejemplo opuesto al de Peter Handke: en él, la política se hace coincidir con el lenguaje, aquí la política (las historias “civiles”) pretende una inmediatez propia que prescinde de los lenguajes.

Ascanio Celestini, Marco Paolini, Davide Enia, Marco Baliani y Laura Curino son narradores que presentan las propias historias en los teatros, en las plazas, en la televisión, en la radio. Se trata de una forma de comunicación directa e inmediata que mue-

ve sentimientos de fuerte empatía en cuanto que los hechos son narrados desde un ángulo subjetivo, con un componente emocional y sentimental en el cual la materia autobiográfica se conjuga con la social, el localismo con la política nacional e internacional, el acto de acusación contra el poder se mezcla con las vivencias personales y con el recuerdo. Son historias que sacan a la luz traumas y lutos colectivos (inundaciones, terremotos, masacres, abusos) dibujando fuentes directas que garantizan autenticidad y verismo, reescritas por los propios narradores usando documentos de varios tipos (literarios, actas de los procesos, investigaciones, crónicas y entrevistas de un diario), recogiendo el testigo de los protagonistas directos de las narraciones (obros, campesinos, presos, supervivientes de masacres). Traen al público una reconstrucción verdadera de los hechos narrados, fruto de luchas progresistas en contra del poder culpable de los desastres y manipulador de la información, que es la perspectiva con la que se identifican los narradores. Determinar el éxito de estas *performances*, además del tema, depende de la comunicación dirigida al público, la manera coloquial propia de la comunicación televisiva con la que se explican las historias, fuera de la forma dramática-dialógica, con el objetivo de crear una adhesión empática entre el yo narrador, el relato y el espectador, lo contrario del distanciamiento del teatro épico.

En este caso, la elección lineal de las formas del relato en el que se alternan varias voces y varias modalidades va en contra del ejemplo de restablecer un *yo* y un *tú*, una relación entre quien habla y quien escucha, una relación que en el teatro contemporáneo tiene tendencia a ser evitada porque prevalece un lenguaje egocéntrico, como el lenguaje prelógico de los niños. El rasgo de la oralidad, como rasgo que connota la *performance* de los narradores, se entiende como un dominio de la palabra dicha que se recupera, no tanto en relación con la palabra escrita, el texto, como con los lenguajes no verbales, la visualidad dominante en

la escena teatral y en el aplastamiento del discurso interior, autoreflexivo y metateatral, que ha privilegiado la palabra como materia sonora, ritmo musical, además del significado.

Este fenómeno de explicar en escena una historia verdadera, más que una herencia del teatro épico, nos parece el resultado de una situación del todo contemporánea, porque aflora en un momento en el cual los límites disciplinarios entre las artes tienden a perder los rasgos distintivos. Y debe atribuirse a esta pérdida de especificidad que favorece un «regreso a los orígenes», un origen, televisivo, no teatral, en el cual la televisión miraba hacia el teatro, aspiraba a *volver a intervenir* (dirían BOLTER Y GRUSIN, 2002), actualizar, en un medio diferente, en la función ritual del teatro, deteriorada debido a la prevalencia de la función espectacular, de la «superficie vistosa de la dirección», como advertía Mario Apollonio (1955) en un ensayo suyo elaborado a comienzos de la aparición de la televisión, considerada como un teatro premoderno en el cual se recuperan los valores de participación litúrgica de la comunidad en el acontecimiento. La característica del nuevo medio, cuando surge, venía del hecho de ser un testigo directo, para el cual no habría tenido que esconderse la verdad –la relación inmediata con las cosas– bajo la superficie vistosa de las imágenes, que el estudioso identificaba con la dirección.<sup>19</sup> A través de las *performances* de los narradores se recupera la idea de un teatro premoderno y antiespectacular, evidentemente, «el desarrollo dialéctico de la modernidad». Desde esta perspectiva, tampoco encontramos descendencias ni filiaciones con el teatro épico que no rehúsa ni el espectáculo, ni la dirección, ni ha mitificado la transparencia, como tampoco aspira a recrear comunidades perdidas.

El propósito que nos hemos planteado, con este ensayo, partiendo de la hipótesis que el teatro épico haya sido sustituido por un teatro estetizante, formalista, autoreflexivo e intercultural, ha sido comprobar

a través de qué visiones del mundo se ha llegado a amputar la complejidad de las teorías brechtianas sobre el teatro épico (porque dibujar el mapa nos explica más que llegar al destino). De este reconocimiento ha emergido que el teatro épico está fundamentado en la coexistencia de disonancias que aspiran a crear armonía, a componer lo inconciliable, a equilibrar polaridades divergentes: como por ejemplo el comprender y el hacer, la inversión en la realidad histórica y social y en la experimentación artística, en las emociones y en la razón, en la historia y en la subjetividad, en el actor y el personaje. Su procedimiento lleva a desmontar la obra sin perder en organicidad ni individualidad, a hacer interactuar vida-teatro-sociedad en una estética clásicamente moderna.

La amputación de esta dimensión compleja se ha producido al dejar fuera de juego el dispositivo del distanciamiento, de parar el continuum, y por lo tanto la reflexión y la eficacia, el intervalo y el montaje, con el cual la escena coincide con el mundo, el actor con el espectador y, habiendo rehusado encarnar un personaje, ha invertido neuróticamente en él mismo. Bajo esta óptica, la eficacia se mide en relación con la capacidad de suscitar las reacciones emotivas del espectador, no tanto en relación con la toma de posiciones como colectividad responsable.

Cuando el teatro se mide con él mismo «no tiene ninguna función vital», afirma Heiner Müller, deja de ser teatro épico y se vuelve teatro autoreflexivo. Y aquí surge la pregunta que Roland Barthes había planteado con finura y circunspección: ¿podemos pensar en una nueva manera de ser de la política que contemple entre sus estrategias «la desmembración de la composición» sin un movimiento paralelo de recomposición?

## Referencias bibliográficas

- ABDOH, Reza (1995): «Il teatro no ha che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdo di Josette Féral», en: *Biblioteca Teatrale: Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valenini), núm. 74-76, abril-diciembre 2005, pp. 171-179. Título original en inglés: «Theatre Is Not about Theory», en *TDR*, Cambridge, Massachusetts, USA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, otoño 1995, pp. 86 y ss.
- APPOLLONIO, Mario (1995): «La mediazione drammaturgica e Problemi di regia televisiva», en: AADD: *La regia*. Roma: ERI, vol. I-II.
- BARBA, Eugenio (1981): *Il Brecht dell'Odin*. Milán: Ubulibri.
- (1985): *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Milán: Ubulibri.
- BARTHES, Roland (1957): *Sul teatro* (a cura de Marco Consolini). Roma: Meltemi, 2002. Título original en francés: *Écrits sur le théâtre* (Textes réunis par et présentés Jean-Loup Rivièrre), París: Éditions du Seuil, 2002.
- (1964): *Saggi critici*. Turín: Einaudi, 1966. Título original en francés: *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
- (1982): «L'ovvio e l'ottuso». En *Saggi critici III*. Turín: Einaudi, 1985. Título original en francés: «L'Obvie et l'Obtus» en: *Essais critiques III*, París, Éditions du Seuil.
- BARTOLUCCI, Giuseppe (1969): «L'area formale brechtiana e la moda brechtiana in Italia», en: *Teatro-corpo, teatro-immagine*. Padua: Marsilio, 1970, pp. 175-188. Edición actual en: *Testi critici 1964-1987*. Roma: Bulzoni, 2007, pp. 41-56.
- BELL, John (1995): «AIDS and Avantgarde Classicism», en: *TDR*, Cambridge, Massachusetts, USA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, otoño 1995, pp. 21-47.
- BENJAMIN, Walter (193-a): «Studi per la teoria del teatro epico», en: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Turín: Einaudi, 2002, pp. 372-373. Título original en alemán: «Studien zur Theorie des epischen Theaters».
- (193-b): «Che cos'è il teatro epico», en: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Turín: Einaudi, 2002, pp. 359-371. Título original en alemán: «Was ist das epische Theater».
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milán: Guerini Studio, 2002. Título original en inglés: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- DELGADO, Maria (1999): *Peter Sellars* (a cargo de M. Delgado y V. Valentini). Soveria Mannelli (Calabria): Rubbettino.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'archeologia del sapere*. Milán: Rizzoli, 1971. Título original en francés: *L'archéologie du savoir*, París: Gallimard.
- GUCCINI, Gerardo (2005a): «Poetiche e rituali di Ascanio Celestini», en: Andrea Porcheddu (ed.): *L'invenzione della memoria. Il teatro de Ascanio Celestini*. Milán: Il principe costante Edizioni.
- GUCCINI, Gerardo (ed) (2005b): *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- GUCCINI, Gerardo y MARELLI, Michela (ed.) (2004): *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Castello di Serravalle (Bologna): Le ariette libri.
- HANDKE, Peter (1967): «Kaspar». En *Teatro*. Milán: Feltrinelli, 1969. Título original en alemán: *Kaspar*.
- HARAWAY, Donna (1985): *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milán: Feltrinelli, 1995. Título original en inglés: «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» en *Socialist Review*.
- JAMESON, Fredric (1998): *Brecht and Method*. Londres: Verso.
- MANACORDA, Giorgio (1996): «Peter Handke, Kaspar, l'adulto bambino», en *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*. Milán: Ubulibri, Col. La collanina 16, pp. 82-86.
- MARINIS, Marco de (2005): «Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco fra crisi e

- trasmutazione», en *Culture teatrali*, núm. 13, otoño 2005, pp. 7-28. Bolonia: Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Bolonia.
- MARRANCA, Bonnie (1984): *Theatre Writings*. Nueva York: PAJ.
- (2006): *American performance 1975-2005* (edición e introducción de Valentina Valentini). Roma: Bulzoni editore.
- MAURIN, Frédéric (ed) (2003): *Peter Sellars*. París: CNRS.
- MÜLLER, Heiner (19--): *Tutti gli errori, Interviste e conversazioni 1974-1989*. Milán: Ubulibri, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo (1968): «Manifiesto per un nuovo teatro», en *Nuovi Argomenti*. Roma, enero-marzo. Traducción al catalán y castellano en *Estudis Escènics* núm. 33-34, invierno 2008.
- (1972): «*La fine dell'avanguardia (Apunti per una frase di Goldmann, per fue versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*», en Pasolini: *Empirismo eretico*, Garzanti, Milán, pp. 130 y ss.
- SZONDI, Peter (1956): *Teoria del dramma moderno*. Milán: Einaudi. Título original en alemán: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Traducción al catalán: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1988, traducción de Mercè Figueras.
- SCHECHNER, Richard (1986): «Uprooting the Garden: Thoughts around 'The Prometheus Project'», en: *New Theatre Quarterly*, núm.2, pp. 3-11. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993): *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- VALENTINI, Valentina (1989): *Dopo il teatro moderno*. Milán: Politi. Edición en catalán: *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1981. Col. *Escrits Teòrics* núm.1. Traducción de Núria Garcia Calders.
- (1999): «Interculturalismo e modernismo nel teatro di Peter Sellars», en: *Peter Sellars* (M. Delgado y V. Valentini, ed.). Soveria Mannelli (Calabria): Rubbettino, pp. 57-79.
- (2006): «Introduzione» en MARRANCA 2006, pp. I-XV.
- (2008a): *Mondi, corpi, materie*. Milán: B. Mondadori.
- (2008b): «La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini», en Alessandro Canadè (ed): *Corpus Pasolini*. Consenza: Pellegrini editore, pp. 207-238.
- VERTONE, Saverio (1984): «Introduzione», en Heiner Müller: *Teatro I. Filottete, L'orazio, Mauser, La missione. Quarteto*. Milán: Ubulibri, pp. VII-X.
- WEBER, Samuel (2004): «Theatrocracy or Surviving the Breack», en Weber: *Theatricality as medium*. Nueva York: Fordham University Press, pp. 31-54.

## Notas

1. Sobre el concepto de teatrocracia cfr. WEBER 2004: 31-54.

2. Cfr., a título de ejemplo, el número monográfico de TDR, vol. 6, 1961-1962, dedicado por Richard Schechner a *B. Brecht - On Experimental Theatre*, el *Galileo* de Strehler de 1963, el número de TDR dedicado a *Happening e intermedia* (T30), 1965-1966, vol. 10 con intervenciones de Kirby, Cage, Oldenburg, Halprin, La Monte Young en el cual se manifestaban los espontáneos de vanguardia de las diversas disciplinas.

3. En 1967 se estrena la *Antígona* del Living, a partir de la *Antígona* de Sófocles de Bertolt Brecht (una reelaboración de la versión poética de Hölderlin), su primer espectáculo presentado en Europa después de que el grupo abandonara Nueva York. *Antígona* es la imagen arquetípica de la autonomía de pensamiento y de la desobediencia. El tema central del espectáculo no es sin embargo la rebelión de *Antígona*, sino más bien la cuestión de la responsabilidad del mal que corrompe la ciudad de Tebas, que en el espectáculo se responsabiliza de ello a todo el mundo individualmente, tanto a los actores (que encarnan los Tebanos,) como a los espectadores (que representan los habitantes de la enemiga ciudad de Argos). Asignándoles a los espectadores buena parte de éste, el Living los incluye como parte encausada del acontecimiento: y el espectáculo (1967) se convierte en expresión de la desobediencia civil no violenta.

El texto de Brecht, que excluye el contraste entre los dos hermanos y aboca toda la culpa en Creonte, símbolo del estado corrupto, es más funcional al mensaje que los componentes del grupo querían transmitir (habría sido difícil defender la acción de Antígona a favor de uno de los dos hermanos que se mataron por ansias de poder, para usurpar el trono al padre). La función del prólogo de la *Antígona* de Brecht era puntualizar la actualidad del acontecimiento y dibujar el problema subjetivo; mientras la separación, necesaria para evitar identificaciones, era preferida antes que el remoto alejamiento de la obra. El prólogo es una de las pocas modificaciones hechas por el Living de la *Antígona* brechtiana, una decisión que el autor habría autorizado en cuanto que tenía que servir para puntualizar la actualidad del acontecimiento y dibujar el problema subjetivo. En 1947, para Brecht la actualidad era la posguerra del colapso del nazismo, en 1967, la guerra del Vietnam. Judith Malina, que había traducido el texto en inglés, introduce en el espectáculo la leyenda de Antígona, un poema épico que resume el acontecimiento de la heroína griega, escrito por Brecht para acostumbrar a los actores a tener una actitud distanciada, de narradores; de hecho, los intérpretes lo habrían leído en fragmentos durante los ensayos (como fragmentos de relación, como un coro lírico).

4. Eugenio Barba reconstruye íntegramente la figura del escritor: «Y me pregunto si la historia de los grandes reformadores del teatro moderno no fue, en realidad, otra historia: la de constructores de fortalezas en las cuales fuera posible respirar oxígeno [...]. Brecht es un paisaje elisabetino en el cual la historia revela sus mecanismos entre cadáveres. En este desmesurado teatro de guerra, Brecht es un poeta que se interroga, un sabio que reflexiona: rehúsa amalgamarse, continúa usando sólo su lengua, aquel alemán que sabe colorear con los acentos de los salmos luteranos, con citas bíblicas y con ecos de Schiller. En torno a él todo sigue su curso [...]» (BARBA, 1981: 135-137). Recuerda el director que Bertolt Brecht «usaba para él mismo la expresión “compositor de textos teatrales”, no la palabra escritor».

5. En el gran mosaico que construirá Barba, «Brecht hablará siempre en alemán, y nosotros tendremos una traducción simultánea [...] esto es realismo puro, porque Brecht en realidad hablaba siempre en alemán, y necesitaba un traductor cuando estaba en el extranjero, puesto que se negaba a “amasar su lengua con otra ex-

traña”». «Se debe teatralizar la traducción: lenguas diferentes según los diversos países donde estemos [...] Esto representará también una de las condiciones de nuestro grupo, porque cada cual de nosotros es el representante de una lengua diferente [...]. Sólo imágenes concretas - no hace falta originalidad» (BARBA, 1972 : 154).

6. MÜLLER, [s.a.] : 28: «Un texto como *Quartett*, por ejemplo, sólo con que se decida leerlo como una comedia, sencillamente es impensable sin el conocimiento de las estructuras brechtianas. Que después haya surgido una pieza completamente diferente es otro tema» (BARBA, 1972 : 111).

7. *Ibíd.*, p. 37. Müller recurre a Brecht a propósito de la figura doble del héroe positivo y negativo : «La tesis de Brecht según la cual la sociedad puede sacar la máxima utilidad de la exhibición de los comportamientos asociales podrá parecer utópica hasta que el teatro se constituye en la separación entre los actores y el público. Pero lo positivo ya no puede estar vinculado con la identificación con un héroe, y la función del público ya no puede ser delegada a las instituciones», *ibíd.*, p. 32.

8. *Ibíd.*, p. 122.

9. *Ibíd.*, p. 58.

10. *Ibíd.*, p. 102.

11. En *Kaspar* en escena está la palabra, porque el teatro es el lugar original de la palabra, donde se manifiesta la producción de la voz. Los fragmentos vocales emitidos por altavoces piden a un oyente que es interpelado (agresión verbal) por la voz: «El teatro es el lugar del lenguaje, el lenguaje es el mundo, por lo cual el teatro es el lugar donde se manifiesta el mundo, no en forma de imágenes sino en forma de palabras», (HANDKE, 1967: 21).

12. Cfr VALENTINI, 2008a, el párrafo “Especulaciones sobre el *performer*”, pp. 113-121 y en particular GRAY, 1979 : 116.

13. «*Pandering...* es un texto que eleva las ciencias –un texto didáctico– cuyo objetivo es hacer conscientes a los espectadores, continuamente, de su existencia en el teatro. Por este motivo, durante todo el espectáculo aparecen de repente dispositivos distanciados. Foreman rompe continuamente el espectáculo en unidades o fragmentos cada vez más pequeños. Mete una pieza dentro de otra» (MARRANCA, 2006: 277).

14. Escribe Giorgio Manacorda en su ensayo sobre *Kaspar* «La liberación y el regreso a un estadio prelingüístico, si no amniótico, seguramente animal. Kaspar al final prefiere el informe al serial, la bestia “omnilateral” al hombre de

una sola dimensión» (MANACORDA, 1996: 95).

15. Cfr. MUFSON, 1999 y Valentini monografía a cargo de D. Mufson, *Reza Abdoh*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore 1999; cfr. en “The Drama Review”, *Memory*, *Reza Abdoh 1963-1995*, (T148), invierno de 1995, y Biblioteca Teatrale, *Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valentini), núm. 74-76, abril-diciembre de 2005, pp. 171-213. El trabajo de la compañía de Abdoh (iraní, se trasladó primero a Londres y después a los EE.UU.) Dar a Luz apenas había empezado a obtener fama y eco nacional e internacional cuando Abdoh murió de SIDA con sólo 32 años. Las reacciones a sus espectáculos variaban desde la adulación devota al rechazo total.

16. R. Abdoh, *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Feral*, en «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valentini), núm. 74-76, abril-diciembre 2005, p. 178.

17. Cfr. DELGADO, 1999 y MAURIN, 2003. Tema dominante de los espectáculos de Peter Sellars es la denuncia de las responsabilidades del sistema político en conjunto, como instrumento de conocimiento crítico ante la realidad de los sistemas de poder y de explotación que dominan nuestra sociedad. Según el director, «Las artes tienen el deber de empujar a la acción y a la participación, descubrir qué pasa y hacerlo, un papel de activismo puro: dar a la gente la posibilidad de recuperar su sociedad, sus seguridades, la propia vida, no como espectadores sino como participantes comprometidos activamente» (Sellars, cit. en VALENTINI, 1996: 62).

18. Cfr. GUCCINI, 2005: 53-84, y GUCCINI, MARELLI, 2004. Y también GUCCINI, 2005b. Como explica Gerardo Guccini en los textos citados, esta forma expresiva nace de la práctica de la autopedagogía nacida de la articulación de la práctica de laboratorio en la sociedad y de la crisis del teatro de grupo.

19. De hecho, la naturaleza de estas *performances* –en las que los elementos actorales y teatrales se han reducido al mínimo y que toman como materia de la comunicación con el espectador hechos recientes de la historia de Italia– se acerca más al medio televisivo que al teatro: primero porque transcurren entre fabulación y testimonio (en *Radio Clandestina* el relato de Ascanio Celestini está punteado por inserciones de grabaciones de audio de las voces de los obreros de la Piaggio de Pontedera; en *Scemo di Guerra*, es la voz auténtica del padre del artista que in-

terviene la que refuerza el relato con sus recuerdos de la guerra); por la naturaleza de las historias que se explican, entre crónica, entrevista, contrainformación, en las cuales, aunque sean reelaboradas, para predominar y fascinar a las plateas cuentan precisamente con la falta de espectacularidad –como han observado los críticos– de artificio y de ficción.

*Agradecimientos a Cristina Falcone,  
Gerardo Guccini y Annalisa Sacchi.*



## Ficción – la madre de los sentimientos

**Quien muestre sus heridas, sanará – sobre  
la falsa autenticidad de los sentimientos**

*Christina Schmutz  
y Frithwin Wagner-Lippok*

Porque una función no representa ningún significado, sino que origina algo<sup>1</sup>

*how to do things with words*

Todo estaba bien. La realidad estaba allí y el lenguaje la describía. La hermenéutica, el arte de interpretar el significado, extendía sus maternas alas sobre las ciencias humanas. Es entonces, en 1955, cuando el filósofo inglés John Langshaw Austin impartió en Oxford las clases magistrales acerca del modo de llevar a cabo acciones mediante palabras.<sup>2</sup> Los oyentes escuchan la lengua de nuevo: no sólo lo que *significan* las palabras, sino también lo que *hacen*. A partir de ese momento las palabras construyen una realidad, se desploma el telón de acero que separa el signo de la cosa. A partir de ese momento la desazón se instaura entre los hombres de letras: el *performative turn* ocasionó una ruptura allí donde el *cogito* y su objeto (el resto del mundo) venían cohabitando púdicamente desde Descartes.

La revolución de Austin se basa en la inocente observación de que la lengua no sólo

transmite significado, sino que, además, *siempre* hace algo (*perform*): «ahora comienza» no es una información, sino que *desempeña la función* de «advertencia», de «pregunta» o de «protesta».<sup>3</sup> Tras una clasificación inicial entre actos de habla *constatativos* y actos de habla *performativos*, Austin preparó los *locutivos*, *ilocutivos* y *perlocutivos*. El acto ilocutivo de un enunciado expresa con la *ilocución* la *función* que el hablante le otorga (el enunciado «¡fuego!» *debería exhortar* hacia la huida o a que se tomen medidas para apagar el fuego).

Esta sutileza lingüística no es en absoluto inocua: el reconocimiento de la función ilocutiva –descrita por Austin al principio de las clases todavía como *un acto de habla performativo*– desplaza la mirada del *significado* de los textos –también una puesta en escena puede ser considerada como «texto»– a su *efecto* y *presencia* inmediatos y en cierto modo corporales.

### *muerte del autor*

A partir de este momento los sujetos del arte –en el caso del teatro: dramaturgo, director, actor y espectador– construyen conjuntamente el *sentido* en el *acto de leer*,<sup>4</sup> el texto (en el libro o en el escenario) avanza, tal y como es, puntos de cristalización entendidos como una *materialidad de la comunicación*<sup>5</sup> que transmiten o «preforman» un conocimiento no dicho, cuando no crean ya un sentido *a priori*. Este cambio de orientación conduce finalmente en 1968 a la *muerte del autor*, al reconocimiento del «nacimiento del lector».<sup>6</sup> Poco después de ocupar el autor el sitio vacante dejado por Dios, éste desaparece como *un rostro en la arena*<sup>7</sup> y deja tras de sí un trono terriblemente vacío cuyos contornos se diluyen lentamente con el fondo. Un proceso cambiante de formación y comprensión se convierte entonces en el agente omnipresente. El destronamiento del autor y el cuestionamiento del carácter del signo en el escenario

tiene consecuencias desoladoras para el «viejo» teatro.

## 0

### *teoría teatral artística*

En lugar de limitarse meramente a representar teatro, desde Aristóteles se viene reflexionando sobre el *cómo* y el *porqué* del drama como base del acontecimiento teatral. Por ello es posible realizar un recorrido histórico que abarcaría desde la forma trágica más pura hasta el teatro «postdramático».<sup>8</sup> En este intervalo los constituyentes teóricos aristotélicos han sido descartados y los muros de contención burgueses (que protegían doblemente: al teatro de la estrepitosa sociedad y a ésta del peligroso canto de sirena de un contacto demasiado directo con el arte) superados y disueltos.

El teatro «representativo» que envolvía los textos en las puestas en escena que los espectadores debían desenvolver de nuevo de forma «centrípeta»,<sup>9</sup> buscando en él el sentido hermenéutico (del signo exterior apreciable a los sentidos hacia el interior), el teatro de significaciones ocultas, de actores radiografiados como personajes, a una generación comprometida políticamente con el presente e interesada en la deconstrucción del sospechoso predominio de la comunicación, les parecía inadecuado, posizo, sí, incluso, hipócrita. Porque lo social que se representaba en escena, el significado, brillaba por su ausencia: el actor que encarnaba a Macbeth únicamente señalaba su aspecto histórico que, a su vez, señalaba alguna cosa profunda oculta (el panorama propiamente humano de las posibilidades que van desde el ídolo hasta el monstruo). Detrás de la acción dramática se hallaba un *sujet* y detrás de él un tema al que éste aludía.

Cabe atribuir el fracaso de los actos de habla ilocutivos en el teatro a esta estructura de referencia doble del teatro, por tanto se deteriora la performatividad. Wol-

fgang Iser ha hecho ver en este sentido que estos actos de habla tienen lugar *en el interior* de una convención estética (con la aprobación del espectador) y por ello el acto de habla performativo –en el marco de la ficción– es posible. Si el enunciado «¡Fuego!» el espectador lo entiende en el marco de la ficción o fuera de él depende de la expectativa y de una decisión suya más o menos consciente acerca del marco (ficción o realidad) de este enunciado.<sup>10</sup>

### *colapso del signo*

La *invasión de la realidad*,<sup>11</sup> provocada por el, tanto teórico como social, *performative turn*, modificó profundamente la situación semiológica: a partir de ahí ni acción ni actores no *significan* más que a *ellos mismos*. Un terreno sólido llamado realidad, en caso de existir, resulta inalcanzable para los signos. No hay salida de la cueva de los signos.<sup>12</sup> Es por ello que el concepto de signo, vigente desde la distinción que hacía Saussure entre significado y significante se vuelve obsoleta: la «unidad de la diferencia» colapsa en la identidad banal. Allí donde los cuerpos ya no remiten a nada, allí acaba la teoría de los signos y se crea el espacio. Espacio para una nueva visión sobre el teatro.

## 1. nacimiento de lo auténtico

### *final de la ficción*

Una vez desmantelada la forma, el único reducto que se mantenía en pie era la ficción misma. A consecuencia de la repercusión que comportó la ruptura de Austin, del nacimiento de los *performative studies* y del descubrimiento también para el teatro de lo performativo, en el último tercio del siglo xx acabó desmoronándose la base dramática del teatro, la hermenéutica de los textos dramáticos. La ficción también se ve sacudida y al teatro y a los actores se les arran-

ca de debajo los pies el suelo literario en el que se apuntalaban. En cierto modo, el teatro fue devuelto a la tierra de la que procedía: a la fenomenal diversidad de la sociedad humana.

La teoría liberadora provenía del campo de la literatura: el concepto *Präsenzkultur* (cultura presencial), introducido por Hans Ulrich Gumbrecht, remite a una cultura que desplaza el foco de la *cultura-sentido* de la *representación* (que interpreta el cuerpo del actor como signo) a un tipo de cultura en la que el cuerpo y las cosas están presentes y son palpables *como tales*,<sup>13</sup> como entes mismos. El foco se desplaza desde el *carácter de signo* de aquello que existe hacia su *materialidad*. En el teatro orientado hacia la cultura del sentido de la teoría de los signos, es válida la afirmación: «La presencia física de los personajes/de los cuerpos de los actores se ve, por decirlo así, borrada por su función de signo», es por ello que no existe «en la cultura presencial ninguna analogía con el teatro de la cultura del sentido».<sup>14</sup>

### *falsa autenticidad de los sentimientos*

La sanción de «no auténtico» aplicada al teatro afecta sobre todo a los sentimientos. Cuando un actor se mueve por el escenario, eso se percibe en general como algo bastante auténtico. Si el movimiento del actor indica que está caminando por otro lugar que no es propiamente el escenario, pongamos que va por la calle, el movimiento en sí se acepta generalmente como «genuino». Son en el llanto y la risa falsos, «afectados», los que provocan recelo. El escepticismo se produce en el teatro que fácilmente toca la fibra cuando expone sentimientos. En su repetición, el sentimiento se convierte necesariamente en una copia. Lo que se puede hacer es sólo estimular la expectativa «mediante una ‘recuperación de los recuerdos’, lo que Roland Barthes llama la ‘retórica de la fotografía’»,<sup>15</sup> válida igualmente para el teatro: recuerdo de sentimientos vividos ya



alguna vez. Es cierto que el actor ha aprendido técnicas concretas, como poder estar –o parecer–, «a discreción», triste o esperanzado, pero estos sentimientos han sido producidos técnicamente y por ello no son «auténticos». Como puede «invocarlos» a conveniencia, les falta autenticidad, una autenticidad que exige imprevisibilidad y espontaneidad.

## 2. por lo auténtico se relega la poesía<sup>16</sup>

Las corrientes performativas contribuyeron activamente al grandioso hundimiento de la ficción y alimentaron la nostalgia por lo «auténtico». Actualmente, músicos de verdad comparten también el escenario, o la apuntadora –como suele ocurrir con las representaciones de Pollesch en Berlín– ayuda desde la tribuna misma a recordar el texto a viva voz. La mezcla de ficción y realidad ha devenido realidad. La realidad ha incorporado la ficción.

Algunos productores teatrales –por ejemplo *Rimini Protokoll*, Roberto Castellucci, *She She Pop*, *Gob Squad*– sustituyen a los actores, directamente y sin pensárselo mucho, por personas reales y con funciones reales: el grupo de performance *Rimini Protokoll* puso en el escenario en Berlín a un grupo de bomberos auténticos para que hablasen acerca de su trabajo.

### *quien muestre sus heridas, sanará*

La promesa de autenticidad se ha convertido, como consecuencia de este desarrollo, en la marca al agua o filigrana del teatro «postdramático» contemporáneo. El autor, director y teórico del teatro Frank M. Raddatz, redactor jefe de *Theater der Zeit*, no cree en absoluto saldada la cita de Beuys que encabeza este apartado: el teatro postdramático sería más bien un proceso para «cicatrizarse heridas y para dejarlas en el inconsciente e inarticuladas»; la nueva veracidad sería «una poción mágica que de un

modo nada dramático cerraría las grietas, las heridas y los traumas. [...] la aparente recurrencia tan neutral a la caja empírica de los hechos meramente ocurridos, resulta, observándolo más de cerca, ambivalente; en la práctica, con el material recogido, en parte casualmente, se levanta una barrera contra lo inconsciente, cuyo efecto, Brecht ya temía que pudiese enturbiar las imágenes».

La autenticidad referida, según Raddatz, quiere suscitar sorpresa y a tal efecto se permite a Brecht: «el efecto principal que persigue toda la técnica del distanciamiento con estos elementos básicos es provocar extrañeza». Mientras que para Heiner Müller, legítimo sucesor de Brecht a la vez que estéticamente situado a las antípodas de éste, se trata de la «autenticidad de la percepción primera de lo desconocido, el horror ante la primera aparición de lo nuevo», los postdramáticos festejan una autenticidad en la «que en modo alguno se vea el horror, y donde lo cotidiano muestre que le es extraño. Lo que se ve es un teatro épico que ha perdido la voluntad de conformar futuro, donde unos bomberos, como los del montaje *Vom Feuer (Del fuego)* del dúo de directores Hofmann & Lindholm, no hacen sino representar a unos bomberos».

Estos postdramáticos criticados por Raddatz se encuentran a años luz de Heiner Müller –cuya escritura organiza textos «contra los cuales la pluma se subleva»–; el teatro postdramático, en cambio, rehúye esta clase de espanto. Pero tampoco comulgan con el modelo de Brecht, porque no investigan en la materia que ponen en escena. «Es ingenuo creer que el poeta pueda todavía hoy en día presentar algo sin entenderlo», dice Raddatz citando a Brecht. Sin embargo no les interesa en absoluto: cuando *Rimini Protokoll*, por ejemplo, hace una adaptación de *El capital* de Karl Marx, o bien, en la adaptación del *Lear* de Shakespeare del grupo de performance *She She Pop* donde los actores dejan que «sus auténticos padres se sometan a todo tipo de preguntas en el escenario», se desvanece «el

horror de la obra original [...] cuando esta generación de directores de teatro demuestra sus capacidades discursivas». Con la inocente trivialidad de tonterías como estas, «es justo el teatro de la sociedad de la información que presenta el *hype* de un auténtico, cuya veracidad se sella con la contingencia».

Otra característica frente a los textos de Heiner Müller: lo *auténtico* significaría «también la estética de la rúbrica que Heiner Müller aclamaba», pero en su torbellino del horror, que en *Hamlet Máquina* resucita el suicidio de su mujer, Inge Müller, «la muerte real se convierte en la base estructural de un fragmento sintético. Lo que Brecht denomina ‘propia praxis’, resulta en Müller parte de un collage que, como bloque textual indisoluble, liga la figura shakesperiana de Ofelia, acontecimientos de la vida privada de Ulrike Meinhof y el propio suicidio de su mujer indisoluble. ‘Soy Ofelia. A la que el río no conservó. La mujer en la cuerda floja. La mujer con las venas cortadas. La mujer de la sobredosis. NIEVE EN LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de matarme... Destruyo las herramientas de mi cautiverio la silla la mesa la cama». Lo auténtico, por ello, no es el descubrimiento del colectivo teatral postdramático, solamente tiene el derecho que, según Raddatz y citando a Adorno, «cualquier tipo de objeto puede ser acaparado por el arte, siempre que éste tenga lugar en el reino de lo factual».

La estética postdramática se contenta con «una autenticidad de los materiales que se nutre de temas en bruto, sin pulir.» Lo que no ha sido tocado es lo que se considera auténtico —aquí vuelve a aparecer el ya mencionado menosprecio a la ficción. Cuando Daniel Wetzel, del grupo *Rimini Protokoll*, afirma que «en general nosotros trabajamos más bien con espectadores potenciales que con actores, puesto que cuanto más tienen que ver con el teatro aquellos que participan en un proyecto de estas características, tanto más difícil resulta el proceso» —ahí detrás, pues, se descubre el ideólogo, por que

como consecuencia, con «la no-preparación del actor» ya bastaría para garantizar el carácter de auténtico. «Auténtico» significa pues «ingenuo» o «natural» y niega *a priori* la autenticidad de formas artísticas elaboradas.

La ideología que se deja traslucir en tales declaraciones señalan el problema. La reducción del concepto de autenticidad a la «presentación de una mera dispersión fáctica» que caracteriza también al grupo de performance *Gob Squad* cuando recoge a transeúntes y los hace pasar al interior del teatro, hace de la contingencia la marca al agua o filigrana que lleva estampada la «desliteraturización del teatro». Cuando una actriz de *Gob Squad* dice gritando al público: «¡Olvidad la metáfora, el teatro y todas esas chorradas!», se descubre la «naturaleza profundamente ideológica» del teatro postdramático, para el cual el hecho poético resulta una espina clavada en su ojo super-instruido.

De la poética en la que el horror es «el elemento básico y verdadero de toda vida y existencia», como dice Raddatz citando a Schelling, emergen los sentimientos de un fondo oscuro, pero seguro. La afinidad con el horror también tiene que ver con las «terribles deformaciones de la historia», y con el duelo (Müller), experiencias dolorosas de las que carecen los jóvenes defensores de la cultura de la diversión: «A raíz de su constitución desliteraturizada, las nuevas formas teatrales, así como el teatro épico, comparten un espectro emocional cercano que favorece la diversión, la alegría, el placer y que se muestra más bien esquivo ante la estética del horror, del shock y de la ruptura de tabús».

Lo auténtico, observado con detenimiento, surge como erradicación del hecho poético. Una creciente vanguardia teatral preocupada de las máximas de Brecht, además de deshacerse del texto dramático, anula las posibilidades de entender más profundamente el mundo. Esconde las grietas y levanta barricadas ante lo desconocido. Pero sorprender sólo lo puede hacer

«aquél que va al fondo de las cosas, que expresa dramáticamente».<sup>17</sup>

### 3. la salvación – aporías de lo auténtico

Si el concepto de auténtico se ha vuelto tan precario, que incluso la generación rebelde de directores de teatro fracasa ante su formulación, significa que el problema es de hondo calado; puede ser que se arraigue en la propia noción de lo auténtico y en la economía de su uso correspondiente. La solución posiblemente se encuentre, justamente, en las propias *aporías de lo auténtico*. La muchacha enamorada, a la última persona a quien confesaría su sentimiento sería a la persona anhelada –quien quiera sinceridad, pues, tal vez sólo podrá encontrarla a través de un rodeo, siguiendo otro camino, el camino de la ficción.

#### *ironía poética*

Poner ante el público a unos bomberos auténticos no funciona como escena auténtica. Tan pronto éstos pisan el escenario, la escena adquiere una poética páfida y pierden misteriosamente su auténtica inocencia. Los auténticos bomberos que se ponen a charlar en el aquí y el ahora sobre sus experiencias reales tienen un efecto *extrañamente falso* y forzado, nada auténtico. Forman parte de la «puesta en escena», que Martin Seel designa como «presencia vistosa».<sup>18</sup> La destrucción de lo ficticio en escena mediante el elemento, resulta, de forma muy misteriosa, ineficaz. La realidad sale muy mal parada.

Pedir que los bomberos sean auténticos en escena es absurdo. Irresoluble. Tratar de que haya autenticidad conduce, paradójicamente, a los fundamentos de lo ficticio. Y si somos conscientes de este fracaso, y nos lo tomamos con ironía, entonces toma una forma, poética. Esto es *ironía poética*.

Un ejemplo de lo dicho está en las *lectures-in-love*,<sup>19</sup> de Catalina Esquivel, quien quiere apretar el gatillo pero debe entrete-

ner la acción porque es así como se ha acordado. No puede «llenar» psicológicamente el intervalo de tiempo que se crea porque no representa «personaje» alguno que se pueda colocar en el lugar vacío, ningún «yo-escénico». Entonces intenta maquinalmente crear uno mientras nosotros la observamos en este proceso. Eso es lo que más cautiva de este tipo de teatro, que vemos a los actores en el proceso de construir unas máscaras que ya no acaban de encajar, que todo el tiempo se están rompiendo, etc. «Constatar su deficiencia se convierte entonces la intención comunicativa de estos trozos»,<sup>20</sup> como describe Wolfgang Iser como estrategia de la literatura moderna, y pone como ejemplo la novela de Henry James *The Figure in the Carpet*, que juega con las ideas y representaciones del observador para hacer de ellas, de estas mismas ideas y expectativas, el tema principal de la obra.

Ironía es distanciamiento. También en relación con uno mismo. Cuando la autenticidad –y la identidad con ella– deviene imposible, el veredicto de Uwe Japps es válido: «Cuanto menos obvia sea la identidad, tanto más se confía en la ironía. Allí donde, sin problema alguno, ya no es posible mantener una identidad sustancial, existe la vía indirecta de la ironía como posible salida».<sup>21</sup>

Las *lectures-in-love* se imponen por la ironía poética. Tratan con ironía lo que más arriba hemos llamado performativo, ironizan también la teoría: Juan Urraco se presenta con su nombre auténtico y explica, manteniéndose fiel a la verdad, acerca de su trabajo de doctorado; Laia Cabrera, con la desenvoltura lapidaria propia de una «mujer de la limpieza», coge con mucha calma el cubo de agua y totalmente ensimismada se pone a fregar durante un buen rato todo el suelo del teatro –sin insinuarse ninguna parte como simbólica o semántica, sino fregando por todos lados e indiscriminadamente, incluso debajo de los pies de los espectadores, que se muestran entre divertidos y desconcertados. La escena no *re*-presenta una acción ausente y ficticia sino que

es lo que materialmente es: fregar el suelo del teatro y nada más. Eso no significa abandonar la hermenéutica sino sólo la aceptación de la *materialidad de la comunicación*.<sup>22</sup> La acción escénica, aparentemente absurda, naturalmente también se puede interpretar como simbólica (por ejemplo como anulación de la separación entre teatro y realidad). El resultado es que el espectador vacila entre un «significado» hermenéutico y una simple experiencia material; resumiendo: experimenta la performatividad.

#### 4. conclusión

Los sentimientos son la sustancia aglutinante de nuestros recuerdos. Guían la construcción de aquello que denominamos realidad. Si lo auténtico puede garantizar tan poco la sinceridad de sus sentimientos como lo hace el teatro representativo, entonces no es adecuado para salvar los sentimientos. Tal vez los sentimientos se encuentran en algún lugar entre lo auténtico y lo repetido. Cuando los sentimientos ya nos dejan de interesar, sino que habitan los espacios como ambientes, entonces nosotros, como actores y como espectadores, debemos cambiar nuestro punto de mira y aprender a mirar de forma centrífuga en vez de centrípeta –hacia el interior del actor. El espacio del teatro deja de ser entonces «solamente una cueva donde los actores interpretan y los espectadores están sentados, sino que las representaciones teatrales se construyen en él mediante el trato específico con el espacio».<sup>23</sup> El sentimiento propiamente –la última reserva utópica del presuntamente sujeto declarado muerto– es un parque natural protegido, que ya no es auténtico del todo, pero que vale la pena conservar.

Ironía poética es el programa para driflar las deformaciones e ideas mal entendidas sobre lo que es auténtico y que quiere construir nuevos puentes hacia la poesía de estos espacios.

#### Notas

1. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschnebuch, W. Fink Verlag (1984), p. 32.

2. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words. The William-James-Lectures delivered at Harvard University 1955*, manuscrito póstumo de las clases, Clarendon Press, Oxford (1962). La versión alemana *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart (1972). [*Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Barcelona (1971)]

3. John L. Austin, *How to do things with Words*, Oxford, (1962), 6, lección 2. En alemán, op. cit. p. 94.

4. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschnebuch, W. Fink Verlag (1984), p. 175 y siguientes. A diferencia de Austin, Iser hace referencia explícitamente también a la ficción e investiga la validez de su teoría en el ejemplo de *Hamlet*: p. 91 y siguientes.

5. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt (2004), p. 94 y siguientes. [*Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia (2005)]

6. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, publicado como artículo en el año 1968 en: *Le Bruissement de la langue*, París (1984); traducción alemana *Der Tod des Autors*, en: Uwe Wirth (editor), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (2002), p. 110.

7. Se atribuye esta expresión a Michel Foucault quien la utilizó en un artículo del año 1966 –sin embargo su origen se encuentra en un poema de 1932 del lírico sueco Gunnar Ekelöf.

8. Al lado de las recientes, por no decir el reconocimiento que se merece Richard Sennett, se hallan también, por supuesto, las corrientes de siempre: en la mayoría de teatros sigue dominando el modelo sujeto-objeto y una “lectura” lineal y jerárquica: autor texto dramaturgo director actor representación crítica espectador – o bien, cuando autor y dramaturgo desempeñan únicamente un papel asesor: director texto actores...

9. Véase Mariana Simoni, *Acentos performativos na experiencia teatral contemporânea. Um dialogo construtivista com Rene Pollesch*. Tesis doctoral, Pontificia Universidade Católica do

Rio de Janeiro, 2011, p. 67 y siguientes. En su trabajo, Simoni desarrolla relaciones entre el concepto performativo y la experiencia teatral contemporánea, partiendo de una perspectiva interdisciplinaria que tiene en cuenta teatro y literatura.

10. Véase Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, *Invasió de la realitat – Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teòrico-pràctic*, Estudis Escènics, 35 (2009), p. 288-308; Frithwin Wagner-Lippok y Christina Schmutz, *Qui sempre té esperança mor cantant. Aparença i realitat al teatre contemporani. – Sobre el paper performatiu de l'autenticitat – Peça teatral Schwarze Tier Traurigkeit (Animal negro tristeza) de Anja Hilling*, Revista *Pausa* núm. 32 (2010), Edición de la Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia, Barcelona, pp. 12-29; Frithwin Wagner-Lippok, *Realidades oscilantes: Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo – Oscillating Realities: Observations on the Performative in Contemporary Theater*. O Perceveijo, Periodico de programa de pós-graduação em artes cênicas, PPGAC /Uni Rio, II julio-diciembre (2010), p. 124.

11. El sistema semántico está “cerrado operacionalmente”, véase Niklas Luhmann, *Theorie der Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987.

12. Hans-Ulrich Gumbrecht, «Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz – Über Musik, Libretto und Inszenierung», en: Josef Frühl y Jörg Zimmermann (eds.), *Ästhetik der*

*Inszenierung*, Aesthetica, Edition suhrkamp, Frankfurt a.M. (2001), p. 63-76.

13. Hans-Ulrich Gumbrecht, op. cit., p. 69.

14. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, (*Essais critiques III*) Frankfurt a. M. (1990), p. 28, citado en: Petra Maria Meyer, *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Pargra Verlag, Düsseldorf (2001), p. 30. Véase también Roland Barthes, *La Chambre Claire*, 1980, [*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona (2009)]

15. Frank M. Raddatz, *Die Vertreibung der Dichtung durch das Authentische (El destierro de lo literario a través de lo auténtico)*, Verlag Theater der Zeit, 2009.

16. Frank M. Raddatz, op. cit.

17. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, suhrkamp taschenbuch, Frankfurt a.M., (2003), p. 152 y siguientes y página 156 y siguientes.

18. *Lectures-in-love – on caram és la compra preformativa de la blancaneus?*, dirección: Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Sala Obradors enero de 2011.

19. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschenbuch, W.Fink Verlag (1984), p. 35

20. Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. (1983), p. 25.

21. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp (2004), p. 34.

22. Roselt, *Wo die Gefühle wohnen*, op. cit., p. 67-68.



## Aprendiendo a mirar: diez años de teatro en Barcelona


Enric Ciurans

Universitat de Barcelona

No es fácil valorar lo que el decenio 2000-2010 supuso para el teatro en Cataluña. Con el paso de los años se podrá establecer si fue en este momento cuando alcanzó la plena normalidad tras las dos décadas finales del siglo xx, momento en que el teatro en Cataluña se nutrió de las infraestructuras y el empuje institucionales que permitieron un estallido de creación a todos los niveles, después de los años de resistencia cultural bajo la dictadura franquista.

Durante las décadas que cerraron el siglo pasado se consiguieron objetivos fundamentales, como la aparición de una generación de jóvenes dramaturgos, la creación del Teatre Nacional de Catalunya –previo paso del Centre Dramàtic de la Generalitat–, o el surgimiento de un *star system actoral* a raíz del éxito popular de los dramas y seriales de TV3. Todo ello combinado permite la construcción de una escena catalana hegemónica y de plena vitalidad. La primera década del nuevo siglo permitió «normalizar» todos estos registros, incidiendo puntualmente en la mirada exterior de nuestro teatro (espectáculos en las ferias de Frankfurt y Guanajuato), y en la consolidación de las nuevas generaciones de actores, dramaturgos y directores escénicos. La formación de la cantera de profesionales de la escena tiene ahora en la nueva sede del Institut del Teatre, inaugurada en el año 2000, un vastísimo campo de posibilidades para las generaciones futuras.

La intención al hacer este repaso de los diez últimos años de teatro vivido en Barcelona es recordar algunos de los espectáculos y acontecimientos más singulares y emotivos, criticar las principales carencias de nuestra escena y, sobre todo, demostrar la vitalidad que ha disfrutado el teatro catalán en esta primera década del siglo xxi.



**Dossier: La escena catalana: balance de una década (2000-2010)**

Pero antes que nada debemos disculparnos por los posibles olvidos en esta mirada personal, pero es que diez años de teatro vivido llenarían demasiadas páginas y no queríamos, en modo alguno, abusar de la paciencia del atento lector.

Para hacer posible la síntesis de lo más destacado, es necesario dividir este trabajo en varios apartados que posiblemente sólo cobran sentido en su interacción, si establecemos los vínculos necesarios entre los distintos protagonistas de nuestro teatro. Los apartados que permitirán este paseo por la escena consideran teatros públicos y privados, dramaturgos y directores, en un orden incierto pero que pretende, modestamente, abarcar la primera década del nuevo siglo.

No podemos olvidar tampoco que a finales de la década desaparecieron figuras irrepetibles que marcaron el pasado, pero también el porvenir del teatro catalán. Los nombres propios de esta década nos remiten forzosamente, en primer lugar, a mencionar los fallecimientos de Josep Palau i Fabre (2008), Ricard Salvat (2009), Pepe Rubianes (2009), Carlota Soldevila (2005), Jordi Mesalles (2005), Josep Montanyès (2002), Biel Moll (2009), Jaume Melendres (2009), Joan Grau (2005) y otros, todos ellos figuras emblemáticas del teatro catalán.

Creemos que el principal reto, la gran carencia del teatro en Cataluña, radica en la incapacidad de crear un repertorio de textos y espectáculos que abarquen la realidad de la dramaturgia catalana. Tendemos a pensar que aún no hemos representado como es debido a los grandes clásicos de la posguerra que son, a nuestro entender, la mejor cosecha del teatro catalán de todos los tiempos. Todavía quedan por representar de forma eficiente y plena muchos de los textos de Joan Brossa, Joan Oliver, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda o Salvador Espriu. Estos maestros de la escena deberían recibir el trato de clásicos por parte de instituciones y programadores de los teatros públicos. Un ejemplo: el espectáculo *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, de

Josep Palau i Fabre, que se representó en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Hermann Bonnín (febrero de 2008), no se llegó a presentar nunca en nuestros escenarios.<sup>1</sup> Otro reto es abrir el teatro a todo el territorio, lo que implica grandes inversiones pero en algunos casos, como el Temporada Alta de Girona, consigue que el teatro no se vea sólo en Barcelona. Los Centres d'Arts Escèniques en Reus y Terrassa han tenido un protagonismo puntual a lo largo de estos diez años, pero la escena catalana todavía presenta un claro desequilibrio que, repetimos, no es nada fácil de corregir. Una última carencia la encontramos en la escasa programación de espectáculos internacionales, salvo en los festivales Temporada Alta y Grec, y de eventos aislados como el Fórum 2004, –donde se vieron espectáculos únicos– lo cual no permite ampliar los horizontes de nuestro público ni de nuestros creadores. Echamos todavía de menos la etapa en que el Mercat de les Flors, semana tras semana, nos traía creadores foráneos, haciendo crecer un público exigente y entusiasta del teatro. También entendemos que a veces en términos económicos sería más fácil llevar a los espectadores con *low cost* al teatro de origen que hacer venir la compañía hasta aquí.

Pero volviendo al panorama del teatro de la pasada década, en primer lugar nos ocuparemos de las trayectorias de tres grandes teatros, en los que hemos podido disfrutar de espectáculos emotivos e inolvidables. Teatros que han vivido periodos intensísimos en cuanto a actividad, estrechamente ligados a la huella y la personalidad de sus respectivos directores escénicos: Àlex Rigola en el Teatre Lliure; Sergi Belbel en el Teatre Nacional de Catalunya, y Calixto Bieito al frente del Teatre Romea.

## 1

Uno de los momentos estelares de este decenio fue la inauguración del Teatre Lliure de Montjuïc y su trayectoria posterior con

Àlex Rigola al frente. El sueño de Fabià Puigserver tomó cuerpo de forma definitiva el 22 de noviembre de 2001, culminando así un larguísimo serial que osciló entre la eternización del proyecto –parado en varias ocasiones–, y la ambición política de la creación de la Ciutat del Teatre, proyecto que pretendía cobijar los distintos edificios existentes y construidos en torno a la plaza Margarida Xirgu. A principios del año 2000, el alcalde Joan Clos dio su apoyo al proyecto Ciutat del Teatre presentado unos meses antes por Lluís Pasqual. El proyecto incluía, además de los edificios conocidos, un edificio Fórum que tenía que participar del proyecto global, pero como escribía Gonzalo Pérez de Olaguer: «Joan Clos sueña con una Barcelona cultural del año 2004 tan potente como sugestiva, en la que la Ciutat del Teatre, y todo lo que pueda representar, es una pieza importante. Hay voluntad política para conseguir el dinero necesario para construirla; pero harán falta más cosas, más voluntades: la letra pequeña, la conciencia del día a día».<sup>2</sup>

En efecto, la letra pequeña, las discrepancias políticas y, sobre todo, el dinero, echaron atrás el proyecto pese a que los dos grandes edificios de nueva construcción, el Teatre Lliure y el Institut del Teatre se pudieron inaugurar. En el año 2001 se hizo cargo de la dirección del Lliure Josep Montanyès, un histórico de nuestro teatro independiente, vinculado al EADAG y a los Estudis Teatral d'Horta, que había dirigido el Institut del Teatre y, posteriormente, el Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. El edificio de Montjuïc estaba listo: un magnífico templo teatral, con una calidez y una armonía extraordinarias, el mejor teatro de la ciudad. Pero había una cuestión que preocupaba a todos quienes amaban profundamente el teatro: el destino de la sede histórica de Gràcia, que corría el peligro de desaparecer ante el nuevo edificio y la gran cantidad de dinero invertida.<sup>3</sup> Eran momentos de discrepancias entre sectores de la profesión, frente a lo que algunos

consideraban privilegios del colectivo de Gràcia, y especialmente, de Lluís Pasqual, como podemos recordar en un incisivo artículo de Albert Boadella que concluía afirmando: «Con sólo la mitad, nosotros pereceríamos de gozo, porque –no vamos a ocultarlo– el resto del gremio lo hemos envidiado siempre noblemente, sobre todo cuando los acreedores han sido implacables con nosotros y el Lliure ha conseguido que las administraciones pagaran sus deudas millonarias (36 millones). Seguramente, ese trato de favor que les ha permitido trabajar sin riesgo es el que ha provocado la crisis actual. Ahora la coacción es clara: sin más dinero no hay teatro. Bajo un concepto tan pragmático, la historia del arte se reduciría a un par de fascículos. En definitiva, ¿dónde están los artistas en tan polémico episodio? ¿Aparecerán cuando se ponga 1.000 millones sobre la mesa? Perdonen, pero me huele a chamusquina».<sup>4</sup>

En este contexto de crisis interna, y al mismo tiempo, de sueños hechos realidad, entró en escena la figura de Àlex Rigola que habría de liderar el nuevo proyecto del histórico colectivo teatral. El estreno en la sede de Gràcia de *Titus Andrònic* (abril de 2001), montaje estrenado en la anterior edición del Grec, significó la llegada de una nueva generación de actores, escenógrafos y directores. Este espectáculo tuvo un alto contenido simbólico ya que esta sangrienta tragedia shakespeariana ya había sido montada por Fabià Puigserver en 1977, en los inicios del grupo, con la misma juventud y ganas que en la nueva puesta en escena. Las comparaciones eran inevitables y, sorprendentemente, elogiosas para ambos espectáculos: el histórico con una mirada dramático-trágica, a partir de la traducción de Josep M. de Sagarra, mientras que el espectáculo creado por Rigola se sirvió de la traducción de Salvador Oliva para ofrecer una mirada tragicocómica –en palabras del propio director– de la tragedia senequista del gran bardo.<sup>5</sup>

El éxito de la propuesta, uno de los espectáculos con mayor significación de la déca-



da, abrió las puertas de una renovación que contaba con el apoyo de Montanyès, lo que llevó a Rigola a dirigir el primer espectáculo del nuevo teatro, *Suzuki I i II*, de Alexei Schipenko, donde se mostraba la profunda admiración del joven director por la escena berlinesa, y más en concreto, por Thomas Ostermeier, programado en varias ocasiones en el Lliure a lo largo de los últimos diez años, y especialmente por Frank Castorf, de quien Rigola se confiesa seguidor.<sup>6</sup>

La breve etapa de Montanyès como director del Lliure consiguió reunir distintas sensibilidades en sus programaciones, entre las que destacaba su apuesta por ofrecer una nueva versión de *Ronda de Mort a Sinnera*, de Salvador Espriu/Ricard Salvat, en un acto de necesaria justicia hacia dos creadores imprescindibles del repertorio catalán, del cual nos ocuparemos más adelante. Pero las muchas restricciones económicas y las luchas políticas a las que tuvo que enfrentarse lo desgastaron.

A raíz del inesperado fallecimiento de Josep Montanyès (noviembre de 2002), se abrió de nuevo una crisis institucional en el Teatre Lliure que se resolvió con el nombramiento de Àlex Rigola (marzo de 2003) como director del teatro, después de que la propuesta a Lluís Pasqual fuera desestimada. Se iniciaba entonces un etapa llena de incógnitas, con el rechazo inicial de históricos del Lliure como Anna Lizaran, Pere Planella y Lluís Homar, que poco a poco se fue reconduciendo. La apuesta por Rigola, observada en perspectiva, fue un gran acierto y permitió al Teatre Lliure atraer a una nueva generación de espectadores y renovar la fidelidad de aquellos que ya seguían al colectivo de Gràcia. Una de las apuestas fundamentales de Rigola fue la recuperación, en 2010, de la sede histórica de Gràcia, tras una completa remodelación del espacio. Sobre la programación de estos últimos ocho años –imposible de resumir en este artículo– hay que destacar el repertorio representado de textos del teatro contemporáneo, especialmente los dirigidos por Joan Ollé –obras maestras de Vitrac,

Pirandello, Camus, Chéjov e Ionesco–, y por el propio Rigola, con magníficos momentos de teatro a partir de textos de Shakespeare, Brecht, y espectáculos como *Rock'n roll*, de Tom Stoppard (octubre de 2008), *Nixon-Frost*, de Peter Morgan (noviembre de 2009), y la imprescindible versión escénica de la novela de Roberto Bolaño *2666* (Grec 2007), uno de los excelentes espectáculos de la década. No podemos olvidar tampoco las puestas en escena de Xavier Albertí (con frecuencia con adaptaciones o textos de Lluïsa Cunillé y, recordemos también el espectáculo sobre Verdaguer en el Espai Lliure, septiembre de 2009), Carlota Subirós y Julio Manrique, así como los espectáculos foráneos; las piezas de Ibsen del ya mencionado Ostermeier, pero también de Lauwers y Veronese.

## 2

Abandonemos el Teatre Lliure para centrarnos en otro gran coliseo público, el Teatre Nacional de Catalunya, que después del callejón sin salida en que lo dejó Josep M. Flotats a los pocos meses de la inauguración, y de las subsiguientes temporadas bajo la dirección de Domènec Reixach, inició una nueva etapa en el año 2006 cuando Sergi Belbel asumió su máxima responsabilidad. La valoración de estos diez años no puede ser unívoca, porque ha habido aciertos y errores. Pese a todo, no creemos que el TNC sea actualmente el teatro del gran repertorio, y los criterios de rentabilidad se han acabado imponiendo. Tampoco ayudan las puestas en escena que se realizan, con frecuencia deudoras de los seriales televisivos que impregnan el teatro hasta la médula.

En el año 2000, Jordi Mesalles declaraba a un periodista: «Habría que derribar el TNC y construir en el solar unos multicines. Los teatros nacionales son una cosa del siglo XIX que no tiene razón de ser actualmente. Además, es un edificio mal hecho, con una acústica infame...»<sup>7</sup> La gran infra-

estructura escénica del país ha sufrido reiteradas críticas por la acústica y la presencia gigantesca, en especial, del vestíbulo, que se ha comparado a menudo con la antigua terminal del aeropuerto, obra, por cierto, del mismo arquitecto.

La dirección de Domènec Reixach, criticada frecuentemente por la propia profesión, gestionó un gran edificio con tres salas, dispuso de un equipo de creadores que conectaron con un público de clase media, acomodado y catalanista, que con su asistencia apoyó una gestión inteligente, calculada y planificada, que consiguió levantar una estructura que corría el peligro de derrumbarse estrepitosamente después del «caso Flotats».<sup>8</sup> Entre los aciertos, se cuentan las distintas colaboraciones del director francés Georges Lavaudant, y los éxitos populares como *Escenes d'una execució*, de Howard Barker (abril de 2002), con dirección de Ramon Simó, y una extraordinaria Anna Lizaran.

Sin embargo, el principal argumento artístico del teatro fue Sergi Belbel, quien consiguió grandes éxitos en sus puestas en escena, especialmente con *Dissabte, diumenge, dilluns*, de Eduardo de Filippo (noviembre de 2002). Fue Belbel quien encaminó el trayecto del teatro hacia la comercialidad, no exenta de calidad, ya que en aquel momento llenar la Sala Gran del TNC se convirtió en el objetivo primordial.<sup>9</sup> También, como dramaturgo, estrenó *Forasters* (septiembre de 2004), que obtuvo un gran éxito de público y que comentaremos en la segunda parte del presente trabajo. Entre los desaciertos: la falta de una línea de repertorio propiamente catalán, arriesgado e imaginativo. Durante los años en que Reixach fue el máximo responsable del teatro, las ausencias de creadores importantes del país pesaron más que las presencias. Es insólito que Ricard Salvat no dirigiera ningún espectáculo en el TNC, ni con él ni con Sergi Belbel.

Entre las piezas de nuestro repertorio queremos recordar la recuperación sistemática de Guimerà, convertido en el clásico

esencial, con puestas en escena de *Terra baixa* (noviembre de 2000), *La filla del mar* (abril de 2002), *Maria Rosa* (marzo de 2004), la nueva versión del musical de Dagoll Dagom de *Mar i cel* (octubre de 2004), a las cuales podríamos añadir la puesta en escena —ya con Belbel como director—, de *En Pólvora* (noviembre de 2006). Que quede claro que no fue una buena década para las puestas en escena de Guimerà, primero, con la versión que en el Romea presentó el director alemán Hasko Weber (abril de 2009), en la que Manelic se convertía en un africano sin papeles; lo remachó la ópera de Eugen Albert, *Tiefland*, todo un escándalo para el Liceu (noviembre de 2008). Entre las carencias podemos mencionar prácticamente todos los autores de posguerra, con excepción de la meritoria puesta en escena de *La fam*, de Joan Oliver (abril de 2006) y de las dos piezas de Puig i Ferrater: *La dama enamorada* (noviembre de 2001) y *Aigües encantades* (marzo de 2006), y también *Món Brossa* (septiembre de 2001), aunque sería preferible olvidarnos de esta última.

La creación del proyecto T-6 fue otra de las grandes aportaciones de la gestión de Reixach al frente del TNC. Aunque los resultados durante la segunda mitad de la década son más bien escasos, destacamos algunos éxitos que trascendieron el propio teatro, como por ejemplo *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran (abril de 2003), y *Uuuuh!*, de Gerard Vázquez (noviembre de 2005). Sobre la primera, debemos situarla entre las piezas más importantes, no sólo de la década, sino del teatro catalán contemporáneo. Es una muestra de cómo el teatro puede llegar a ser, en ocasiones, un fenómeno sociológico de gran envergadura. La segunda es una verdadera joya que llevó a la escena el muy experimentado Joan Font, y en la que Ferran Rañé lo hizo espléndidamente en el papel de Charlie Rivel. En cuanto al resto: silencio, o ausencia de público y de interés. Fue nefasta la inclusión de un dramaturgo con una trayectoria tan importante como la de Rodolf Sirera en

el proyecto T-6 (*Raccord*, abril de 2005): 3  
¡Qué vergüenza!

En definitiva, la trayectoria de Reixach al frente del TNC ofrece dos caras bien diferenciadas: una, el éxito de traer público a un teatro gravemente herido y, la otra, no cumplir las expectativas de un teatro nacional, tanto respecto al repertorio como a la idea de comercialidad que impregnó su gestión artística. Ciertamente es que a menudo ha sido menospreciado por una parte de la prensa y la profesión, pero también ha habido quien ha valorado su esfuerzo y acierto, no sólo al frente del TNC, sino a lo largo de toda su trayectoria.<sup>10</sup>

El relevo de Sergi Belbel en la dirección artística del teatro no supuso ningún cambio radical ni en cuanto a los planteamientos de la programación ni en los objetivos, cuestiones francamente difíciles cuando se trata de un espacio tan grande y con tanta repercusión. Pero en todo caso, creemos que Belbel aportó una mayor sensibilidad respecto al repertorio propio, con puestas en escena de calidad sobre textos de Carles Soldevila, Espriu, Rodoreda, Brossa, Carrion, Vallmitjana o Villalonga. Queremos destacar, especialmente, *El casament d'en Terregada*, de Juli Vallmitjana (octubre de 2009), dirigida por Joan Castells, y a nuestro parecer, una recuperación modélica de un autor importante y, no obstante, olvidado. Ejemplos como éste son posiblemente los que debería priorizar un teatro nacional. Quedan todavía retos importantísimos como poner en escena a los pioneros de la Renaixença como Robrenyo, Pitarrá y otros, sin olvidar las piezas barrocas de Francesc Fontanella –el Centre Dramàtic llevó excepcionalmente a escena *El desengany*, dirigida por Domènec Reixach en el Romea en 1992. Estas obras también deberían llegar al primer teatro, cuando menos para comprobar su validez como clásicos de nuestras letras y para dar cuerpo al repertorio de nuestro teatro nacional.

De entre los teatros privados, por su significación y trayectoria, nos centraremos primero en comentar la programación del Teatre Romea, emblema del teatro catalán que desde 1999 gestiona la productora privada Focus. Calixto Bieito, que es su director artístico, ha presentado una programación caracterizada por el cosmopolitismo, con grandes aciertos como *La vida es sueño* (marzo de 2000), estrenada en Edimburgo, emblema de todo lo que llegaría después. Bieito se ha convertido en el máximo embajador del teatro catalán, gracias a sus constantes direcciones en todo el mundo, en especial de óperas, pero también de textos de gran ambición como Brecht, Ibsen o Shakespeare. Su trayectoria es, sin duda, una de las más destacadas de este periodo.

A principios de estos años que nos ocupan se estrenó en el Romea *Excuses!*, de Joel Joan y Jordi Sánchez (enero de 2001), dirigida por Pep Anton Gómez, una magnífica comedia que seguía el filón abierto con *Krampack*. Hay que mencionar esta comedia por la sobriedad con la que planteaba los problemas de pareja y la profunda crisis de valores de la generación que en aquellos momentos rondaba los treinta años. Aunque mencionemos esta comedia, el repaso por el Romea se centra más bien en grandes clásicos pasados por el tamiz de su director. Se representaron dos obras impactantes de Shakespeare, las versiones de *Macbeth* (estrenada en Salzburgo con actores alemanes en 2001, que llegó al Romea en versión catalana en febrero de 2002) y *El rei Lear* (Grec 2004). El primer montaje supuso la consolidación de Bieito y la compañía del Romea en la escena internacional.<sup>11</sup> *Macbeth* tuvo un extraordinario Mingo Ràfols en el papel protagonista, emblema de un espectáculo que no dejaba a nadie indiferente, ni siquiera a los críticos que realizaron valoraciones opuestas.<sup>12</sup> Pero en nuestra opinión, fue con *El rei Lear* cuando la compañía del Romea alcanzó un nivel altísimo de creación escénica. Cabe

decir que la presencia de Josep Maria Pou como protagonista marcó profundamente el espectáculo: representó uno de los momentos estelares de la década. También hay que recordar, a nivel internacional, el montaje *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, creado para participar en los actos del centenario de la muerte del gran dramaturgo noruego (Bergen, mayo de 2006), y que se presentó en el Grec 06 y también en varios teatros españoles, siempre en catalán. El espectáculo, protagonizado por Joel Joan acompañado por los actores habituales de la compañía del Romea, se perdió en una ambiciosa escenografía pero, ante un texto tan complejo, perdió también gran parte del interés. No obstante, las direcciones de Bieito en el Romea produjeron otros espectáculos magníficos como *Plataforma*, de Michel Houellebecq (marzo de 2007), una mirada apocalíptica sobre el sexo y el turismo sexual, provocadora y adulta, con un discurso valiente y unas interpretaciones, en especial la de Juan Echanove, brillantes. El espectáculo, en castellano, denotaba la voluntad del Romea por realizar coproducciones con instituciones nacionales e internacionales para llegar a ser uno de los teatros barceloneses con más presencia de espectáculos provenientes del resto del Estado (Madrid, *dixit*). Sin duda, el montaje de *Tirant lo Blanc*, creado para participar en la Feria de Frankfurt –icono de la política cultural del gobierno tripartito–, marcó el punto álgido de la presencia internacional de Bieito y de su magnífico grupo de actores. La obra de Joanot Martorell, uno de los grandes clásicos de la literatura catalana y europea, fue adaptada al lenguaje escénico del director, sin decepcionar ni en el riesgo ni en la riqueza de su lectura, nunca aburrida, llena de movimiento y juego escénico, con la música de Carles Santos, garantía de viveza y fuerza. La puesta en escena recibió más elogios que críticas e, incluso, expertos medievalistas alabaron el espectáculo: «Un libro con tantos recovecos es difícil que salga a las tablas sin mermarse. Eso no ocurre en la versión de Bieito,

fruto de una lectura rigurosa que logra expresar toda la potencialidad de lo que la obra sugiere, y permite una comprensión exacta y con penetrante intensidad de todas sus sutilezas. Cuando sigue al texto, encarnado por un elenco excepcional, y también cuando incorpora invenciones tan felices como la extraordinaria –y bellísima– Flor de Cavalleria».<sup>13</sup>

En cuanto a los actores, Bieito dispuso de algunas caras nuevas como Beth Rodergas (Carmesina) y Joan Negrié (Tirant), y consiguió en el Hebbel Theater de Berlín, donde se estrenó, un éxito y una promoción magníficos para nuestro teatro. No hace falta decir que uno de los grandes aciertos de Bieito, como de Rigola y de Belbel, ha sido tener una compañía de actores más o menos estable, con quienes resulta relativamente sencillo continuar en la línea de trabajo personal y consistente que resulta fructífera.

#### 4

Aparte del Romea, debemos mencionar los otros teatros que a lo largo de estos diez años formaron parte del grupo Focus, en los que se realizaron algunos espectáculos dignos de mención. Respecto a la Villarroel, hay que retener dos nombres importantes: por una parte, el dramaturgo y director escénico argentino Javier Daulte y, por la otra, la barcelonesa Carol López, que ha consolidado su carrera en este periodo.

El fenómeno Daulte, que así ha sido justamente calificado, abarca toda la década. En junio del año 2000 se estrenó en la Sala Beckett –puerta de entrada imprescindible en Barcelona de todo lo interesante, especialmente argentino, junto con el Festival de Sitges– *Faros de color*, con Gabriela Izcoovich de protagonista, que también se estableció en nuestra ciudad. En este espectáculo se encontraba ya, expuesta con toda claridad, la semilla creativa de Daulte: un minucioso naturalismo dirigido a la creación de una atmósfera en la que importa

más cómo se cuenta que lo que propiamente se cuenta. Con *Bésame mucho* y *Gore* (Sitges 2003) se inició el fenómeno, y su reposición en el Teatre Principal (junio de 2003) demostró que el éxito de Sitges se podía trasladar a la cartelera barcelonesa. Rápidamente Daulte se integró en la dramaturgia catalana, y a finales del mismo año (noviembre de 2003) estrenó en el Espai Lliure *4D òptic*, pieza de ciencia ficción – como *Gore* –, que llevaba el teatro de género al teatro catalán. Su doble faceta como director y dramaturgo se consolidó por completo, y rápidamente se introdujo en la dirección de actores catalanes e influyó considerablemente en la escritura dramática de la década. El estreno en el Romea de *Ets aquí?* (enero de 2005), con traducción de Toni Casares de una obra del mismo Daulte que se había estrenado con éxito en Buenos Aires, fue interpretada por Clara Segura y Joel Joan, y supuso el punto de inflexión definitivo de Daulte.<sup>14</sup> Su éxito se relacionó directamente con la estructura del teatro de Buenos Aires, repleto de pequeños espacios de creación, y de un método de trabajo que aquí no acaba de cuajar. Este fue, posiblemente, uno de los motivos que llevó a Focus a escoger a Daulte como director artístico de La Villarroel (julio de 2006), durante cuatro temporadas. Daulte colaboró también activamente con la escena catalana: dirigió para la Fura dels Baus, *Metamorfosis* de Kafka (octubre de 2005), y como dramaturgo y director, con la Companyia T de Teatre, estrenó en la Sala Tallers del TNC *Com pot ser que t'estimi tant* (octubre de 2007).

No es éste el lugar para reflexionar sobre la presencia de creadores argentinos en nuestro país y su importante influencia en el teatro actual. Apuntamos todavía dos nombres que sin duda desempeñarán un importante papel en los próximos años: Rafael Spregelburd –que llegó a nuestros escenarios, como Daulte, en 2001, vía Grec– de quien ya hemos visto dos espectáculos en catalán, *Lúcid*, en la Beckett (enero de 2008), y *Tot*, en el Lliure de Grà-

cia (marzo de 2011); y Claudio Tolcachir, que con el repetido éxito de *La omisión de la familia Coleman*, empezó su trayectoria como dramaturgo y director en Cataluña.

Daulte programó en La Villarroel uno de los grandes éxitos de público y crítica: *Germanes* (marzo de 2008) de Carol López. Este espectáculo seguía el mismo esquema dramático e interpretativo de *V.O.S* (enero de 2005), comedia generacional que se convirtió en una de las revelaciones de la temporada 2005-2006, con gran éxito de público en el Espai Lliure. Con *Germanes* la dramaturga y directora planteaba un tema chejoviano visto a través de su generación imbuida por el cine clásico norteamericano, con formas de sentir y de actuar ya totalmente contemporáneas. Con un grupo de fieles intérpretes (Paul Berrondo, Àgata Roca, Andrés Herrera, Montse Germán, Aina Clotet, etc.) ha conseguido crear un sello propio que todavía dará mucho de sí en los próximos años.<sup>15</sup> Con menos éxito pero igualmente fieles al estilo propuesto por Carol López son las piezas *Last chance* (abril de 2006) y *Boulevard* (noviembre de 2009).

En este repaso no podemos olvidar a uno de los grandes actores de nuestro teatro: Josep Maria Pou, que se hizo cargo de la dirección artística del Teatre Goya, completamente reformado también por Focus. Pou inició la nueva programación con *Els nois de la classe d'història*, de Allan Bennet (septiembre de 2008), un texto de gran éxito en los escenarios londinenses, que denota su interés por programar un teatro comercial de calidad y por mantener el máximo tiempo posible en cartel cada espectáculo. El reciente acuerdo con el Teatro Albéniz de Madrid permitirá un mayor contacto con la cartelera comercial madrileña, notablemente ausente de los escenarios barceloneses en la pasada década.

## 5

Completamos este paseo por el teatro vivido en Barcelona a lo largo del periodo 2000-2010 acercándonos a las llamadas salas alternativas, una denominación que a lo largo de estos años ha ido desapareciendo, ha caído en desuso ante las nuevas co-unturas de la política cultural.

A principios del año 2000 se planteaban dudas sobre el papel que debían desempeñar las salas alternativas en el panorama general del teatro barcelonés, frente a las grandes infraestructuras que se habían inaugurado o estaban a punto de hacerlo. Pablo Ley escribía a propósito de esta discusión pública: «Hoy, el teatro alternativo, y aunque a muchos que viven enganchados al relumbrón del corto plazo pueda parecerse, no ha quedado obsoleto. Pero sí ha entrado en una nueva fase, mucho menos llamativa, que cabría llamar de consolidación. La programación de sus salas es mucho menos caótica que antes. Las obras están mejor seleccionadas. Muchos de los directores que iniciaron allí sus trayectorias y que luego han estrenado con éxito en teatros importantes [...] mantienen cuando pueden, la fidelidad a sus orígenes. Y sigue siendo posible darse de narices con montajes espléndidos y hacer pequeños y grandes descubrimientos de jóvenes valores».16 Esta reflexión la podríamos firmar hoy, más de diez años después.

Si comparamos el mapa de salas pequeñas existentes en la ciudad de Barcelona entre el año 2000 y 2010 observaremos que la proporción de estos espacios se ha doblado. Pero también han desaparecido algunos. En diciembre de 2002 cerró el Malic,<sup>17</sup> tras una trayectoria de dieciocho años ofreciendo espectáculos de bolsillo. Fue la primera sala alternativa, impulsada por la compañía de títeres la Fanfarra, con Toni Rumbau al frente. Dos años después cerraba l'Artenbrut (enero de 2005), el espacio escénico de la calle del Perill. El resto de las salas alternativas surgidas en los años ochenta y noventa, el Nou Tantarantana, el Teatre Versus,

la Sala Muntaner y el Espai Brossa –dejemos de momento la Sala Beckett– han sobrevivido, algunas con importantes remodelaciones, como la Sala Muntaner, totalmente reformada (octubre de 2006). Respecto a las programaciones, es imposible resumirlas en el presente artículo, pero sí que podemos señalar algunos espectáculos, por ejemplo, el ciclo que estas salas dedicaron a la generación de dramaturgos de los años setenta, con espectáculos y lecturas dramatizadas de textos de Jordi Teixidor, Rodolf Sirera, Manuel Molins, Alexandre Ballester, Jaume Melendres, Josep Maria Muñoz Pujol y Carles Reig con el título genérico de *L'Alternativa dels 70*, un modelo de lo que podría ser una programación del repertorio olvidado por los teatros públicos.<sup>18</sup>

Además de las salas mencionadas, ya a finales de los noventa aparecieron nuevas salas como el Teatre 'N Conserva, liderada por Simona Levi.<sup>19</sup> que elaboró una programación de espectáculos de pequeñísimo formato y con un aforo limitado a cincuenta localidades. Aquí se han podido ver espectáculos magníficos de creadores como Sergi Faüstino o Roger Bernat. Otros locales del mismo estilo y de parecida programación son La Poderosa, La Caldera, Porta 4, entre otros pequeños espacios diseminados principalmente por el Raval, Ciutat Vella y Gràcia. Entre estas salas, debemos mencionar la consolidación del Antic Teatre, espacio inaugurado por Semolina Tomić en el año 2003 y que, tras una remodelación en 2006, ha ofrecido una programación con artistas como Nico Baixas, Claudia Faci, Mònica Quintana y otros colectivos con discursos radicales e innovadores, que se posicionan éticamente en contra de los grandes poderes de la comunicación y la cultura local, nacional y global, como SGAE, Microsoft u otros.<sup>20</sup> No podemos olvidar tampoco la eclosión de La Nau Ivanow, donde Carme Portacelli, como directora, ha montado espectáculos muy notables de dramaturgos como Peter Turrini (diciembre de 2007) o, y sobre todo, sus

aproximaciones a Shakespeare, con la escenificación de *Ricard II* (marzo de 2009), con un reparto en el que destacaron Manel Barceló y David Bagès. Otros espacios surgieron de la necesidad de expresión de colectivos de inmigrantes como Cincómonos Teatre, o de propuestas de teatro social como Forn de teatre Pa'tothom, vinculado al Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Un caso muy particular lo hemos encontrado en el Círcol Maldà, espacio donde a finales del siglo XVIII el barón de Maldà instaló un teatro particular, uno de los más importantes en la época. Este espacio, gestionado y dirigido por el actor Pep Tosar, ha sobrevivido pese a las muchas vicisitudes económicas por las que ha pasado. Allí pudimos volver a ver un magnífico *Sa història des senyor Sommer*, de Patrick Süskind, monólogo que el actor isleño borda. Finalmente, debemos constatar la necesidad de abrir espacios de creación por parte de colectivos teatrales jóvenes, lo que ha permitido la aparición de nuevos teatros como el Almeria Teatre, Sala Atrium y Sala Fly-Hard, inauguradas todas ellas en 2010, lo que nos lleva a pensar que estamos ante una nueva revitalización de las salas de pequeño formato.

El caso de la Sala Beckett es, desde nuestra perspectiva, distinto ya que es, con creces, la sala de pequeño formato que hemos seguido con más regularidad. Antes hemos comentado ya como la Beckett desempeñó un papel muy importante en la entrada de nuevos dramaturgos foráneos, en especial de Argentina, pero también de Quebec, Francia, Alemania, Escocia y de los Estados Unidos. A la Beckett le pesa la amenaza de desahucio por parte de la constructora propietaria, que ha obligado a sus responsables a pensar en un posible traslado, seguramente hacia la zona del 22@. Tampoco podemos ocuparnos en este breve espacio del papel del Obrador en la formación de dramaturgos, con el magisterio de escritores como Neil LaBute o Rafael Spregelburd.<sup>21</sup>

Respecto a la programación, son tantas las cosas que podríamos destacar que for-

zosamente dejaremos sin mencionar espectáculos y ciclos importantes. De todas formas, no queremos olvidar los distintos ciclos dedicados a Barcelona, como los espectáculos de Lluïsa Cunillé, que toca el tema de la Barcelona posolímpica en *Barcelona, mapa d'ombres*; de Albert Mestres, de Pau Miró y de Enric Casasses (2003-2004); u otro ciclo dedicado durante el año 2007 al teatro catalán contemporáneo, con puestas en escena de textos de Jordi Casanovas, con un magnífico *City/Simcity*; de Marc Rosich, *Party line*, y de otros dramaturgos que observan la realidad que nos rodea desde un punto de vista social y psicológico. Pero en la Beckett hemos podido también disfrutar de los nuevos textos de José Sanchis Sinisterra como *Flechas del ángel del olvido* (diciembre de 2004), o de Josep M. Benet i Jornet, *Soterrani*, una de sus mejores obras, con extraordinarios intérpretes como Pep Cruz y Pere Arquillué, dirigidos por Xavier Albertí (marzo de 2008); o de textos foráneos como *Dimonis*, de Lars Norén, dirigida por Lurdes Barba, con los excelentes Àurea Márquez y Jordi Collet (noviembre de 2006); o *El camp*, de Martin Crimp, dirigida por Toni Casares (febrero de 2005), o *Product*, de Mark Ravenhill, dirigida por Julio Manrique, con un gran David Selvas (marzo de 2009). Pero todavía hemos visto muchas más piezas impactantes: los textos de David Plana, *La dona incompleta* (abril de 2001); de Albert Espinosa, de Mercè Sàrrias, de Pau Miró. Recordamos especialmente un magnífico espectáculo dirigido por Sergi Belbel (febrero de 2000) titulado *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*, de Norman Chaurette, en el que Laura Conejero estuvo magnífica, insuperable.

## 6

Para completar esta mirada personal sobre el teatro visto en Barcelona durante el periodo 2000-2010, querríamos acercarnos ahora a los directores escénicos y a los es-

pectáculos que más nos han conmovido. Algunos ya los hemos mencionado a lo largo del artículo, otros no, y creemos que es justo comentar su trabajo para obtener una panorámica lo más amplia posible.

Oriol Broggi, al frente de la Perla 29, es uno de los directores emergentes más importantes de la pasada década. Por una parte, hay que destacar su apuesta por la Biblioteca de Catalunya, que se ha consolidado como espacio teatral y donde ha programado un conjunto de espectáculos centrados en el gran repertorio, con piezas de Chéjov, Ibsen, Shakespeare, Molière, Pirandello, Sófocles y otros. Muchos de estos espectáculos han sido dirigidos por el propio Broggi, como *Enric IV*, de Pirandello, presentado primero en La Villarroel (Grec 2001), con Lluís Soler, o posteriormente, *El misantrop*, de Molière (marzo de 2005), ya en la Biblioteca de Catalunya –pero arriba, en la sala de lectura–, con Ramon Vila de protagonista, y luego otros clásicos de primer orden como *Antígona* (marzo de 2006), con un gran duelo interpretativo entre Clara Segura y Pep Cruz, que interpretaban a los famosos protagonistas de la tragedia tebana, obra que después se volvió a representar pero con otros actores. En los últimos años, Broggi se ha centrado en Shakespeare ofreciendo dos grandes versiones: *El rei Lear* (Grec 2008), interpretado por Joan Anguera, que encabezaba un magnífico y homogéneo reparto; y *Hamlet* (junio de 2009) con Julio Manrique, aplaudido unánimemente por la crítica. Broggi, además, dirigió en la Sala Petita del TNC uno de los grandes clásicos de la posguerra, *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu (enero de 2007) y, también, en la Sala Gran (marzo de 2008) una versión no excesivamente conseguida de *El cercle de guix caucasià*, de Brecht, aunque Anna Lizaran interpretara el papel de Azdak. La labor de Broggi merece ser valorada como una de las más activas y destacadas de esta pasada década.

Nos extraviaríamos ahora recordando espectáculos que nos han emocionado de directores ya consagrados en décadas ante-

riores como Lluís Pasqual, Mario Gas, junto con los ya mencionados Joan Ollé, Xavier Albertí y otros. Y no podemos dejar de mencionar algunas puestas en escena importantes como los espectáculos de Mario Gas en el TNC, a inicios de la década, entre los que destacó *Mare Coratge i els seus fills*, de Brecht (octubre de 2001), con Vicky Peña, y luego, tras aceptar la dirección del Teatro Español de Madrid (2004), montajes en castellano de gran vuelo como *La Orestíada*, de Esquilo (Grec 2004) o, en catalán, una extraordinaria versión de *Mort d'un viatjant*, de Arthur Miller (enero de 2009), con Jordi Boixaderas y Rosa Renom, ambos en este caso inolvidables. También hay que recordar que recuperó uno de los grandes éxitos musicales de los noventa *Sweeney Todd* (mayo de 2009), pocos meses antes de la muerte de Manuel Gas, su hermano, con quien había colaborado estrechamente en este espectáculo y en muchos otros. Lluís Pasqual, otro de los grandes nombres de la escena catalana, tras sus diversos desengaños en torno a la gestión del Lliure, trabajó mucho más fuera de Cataluña y en su faceta de director escénico operístico, pero también aquí ofreció muestras de su maestría en producciones foráneas, como *Hamlet* y *La Tempestad* (Grec 2006) producidas por el Teatro Arriaga de Bilbao, con las magníficas interpretaciones de Eduard Fernández y Francesc Orella, o el extraordinario montaje de *La famiglia dell'antiquario*, de Goldoni (Grec 2007), producido en Venecia. También recordamos producciones catalanas, muy especialmente *L'hort dels cirerers*, de Chéjov (febrero de 2000), que supuso una sentida despedida del viejo Teatre Lliure de Gràcia, un espectáculo memorable con Jordi Bosch, Anna Lizaran, Francesc Garrido, que llenó el coliseo de Gràcia con los aplausos no sólo del público sino de toda la crítica;<sup>22</sup> posteriormente encontramos a Pasqual dirigiendo *Mòbil*, de Belbel (enero de 2006) y, muy especialmente, *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca (abril de 2009), primer montaje del director de Reus en el TNC. De Joan Ollé, aparte de los espectá-



culos que dirigió en el Lliure y que antes hemos reseñado, hay que observar sus trabajos en otros teatros como, por ejemplo, el montaje de *Fedra*, de Racine, con traducción de Modest Prats (Teatre Grec, julio de 2002) con un reparto excelente con Rosa Novell, Pere Arquillué, Lluís Homar, Eduard Farelo y Àngels Poch; pero, sin duda, aparte de sus colaboraciones en el Romea, queremos destacar su tarea como adaptador de textos fundamentales de la literatura catalana del siglo xx, como la inmensa puesta en escena de *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda (Teatre Borràs, septiembre de 2004), con tres magníficas actrices, Montserrat Carulla, Mercè Pons y Rosa Renom; o *El quadern gris* (Grec 2009), también con Montserrat Carulla, Joan Anguera e Ivan Benet; y *El jardí dels cinc arbres*, de Salvador Espriu –sentido homenaje a Ricard Salvat–, con la cantante Sílvia Pérez Cruz que puso la carne de gallina con su extraordinaria interpretación de canciones de Espriu; o la personal aproximación a la figura de Joan Maragall, con *Joan Maragall, la llei de l'amor* (Sala Gran TNC, octubre de 2010), un espectáculo quizá no tan logrado pero igualmente emocionante. Indudablemente debemos referirnos también al espectáculo que resumió ocho siglos de cultura catalana en la Feria de Frankfurt (octubre de 2007), encargado a Joan Ollé, que vimos por televisión, donde, con un magnífico ritmo, se fueron mostrando grandes y no tan grandes escenas que nos identifican como pueblo. Un espectáculo que, dentro de la casuística del propio género, creemos que resultó adecuado y bien resuelto.

Otro director –aunque en este caso le cuadra mucho más el término de creador–, que no podemos olvidar en este repaso es Roger Bernat de Naeyer, un artista en los límites del lenguaje teatral, con una personalidad creativa que fascina, espanta o aburre, pero nunca deja indiferente. Triunfó a finales de los noventa con el colectivo General Elèctrica, que se desintegró a principios de la nueva década. Estrechamente

vinculado al Lliure, y a su director, Àlex Rigola, en el periodo 2000-2010 ofreció espectáculos dignos de mención en los que trató temas muy candentes en torno a la identidad: la inmigración, la pubertad, los oficios, el sexo, la amistad... Podríamos iniciar el recorrido con *Flors* (Mercat de les Flors, mayo de 2000), espectáculo creado todavía con el sello General Elèctrica, con algunos de sus habituales como Dolo Beltran, Nico Baixas, Juan Navarro, donde el sexo aparecía tratado con la extrañeza de la cotidianidad, consiguiendo un efecto sorprendente. Casi un año después llegó la verdadera despedida del colectivo en la Sala Tallers del TNC con *Que algú em tapi la boca* (marzo de 2001), con los actores habituales, más gestual que textual, espectáculo provocador dada la ausencia de un discurso inteligible. Tras la desmembración del grupo inicial, el trabajo en solitario se centró en el actor como depositario de la verdad teatral, de su esencia, con la serie *Bona gent* (2002-2003), que se representó en distintos lugares con intérpretes como el actor Rubèn Ametller, el escenógrafo Iago Pericot, la actriz Imma Colomer, entre otros. Con *Bones intencions* (Lliure de Gràcia, marzo de 2003) y *LA LA LA LA LA* (Carpa frente al Lliure de Montjuïc, diciembre de 2003) regresaba a un discurso a partir de la vida cotidiana, sin ningún tipo de ficción, con mucha ironía hacia la política y la ética sociales.<sup>23</sup> A partir de aquí, Bernat inició una nueva serie de espectáculos con *Amnèsia de fuga* (Grec 2004), recreación de un locutorio de paquistaníes, interpretado por actores indios y paquistaníes, no profesionales y, con *Tot és perfecte*, que consigue momentos de gran intensidad. Esta última pieza es más bien un ensayo sobre la realidad que aporta una nueva perspectiva sobre la comunicación en escena. Esta línea se ha ido radicalizando hasta llegar a *Das Paradies Experiment* (Espai Lliure 2007) donde las confesiones de un transexual llevaban al límite la concepción del espectáculo. Las últimas intervenciones de Bernat han tenido un carácter sustan-

cialmente distinto, como en el caso de su participación en el espectáculo colectivo *Dictadura-Transició-Democràcia* (Lliure de Montjuïc, abril de 2010) –del cual hablaremos en el último apartado– y la versión de *La consagració de la primavera* (Lliure de Montjuïc, mayo de 2010), donde el público sigue por audio las instrucciones que le convertirán en intérprete (un paso más en la trayectoria de este creador imprescindible de nuestra escena).

Nos damos cuenta de que no hemos hablado ni de Josep M. Flotats, de Comediants, de Dagoll Dagom, Tricycle, Cubana o de la huida de Boadella hacia Intereconomía. Son ampliamente conocidas y vividas las trayectorias de estos creadores.

## 7

Y para acabar esta exposición, hablaremos de «nuestros clásicos», de aquellos momentos únicos, aquellos instantes que se guardan en la memoria y no se borran. En primer lugar, y no podría ser de otro modo, hay que recordar los dos grandes espectáculos que dirigió Ricard Salvat la pasada década. El primero, *Ronda de mort a Sinera* (Lliure de Montjuïc, abril de 2002), posibilitó a una o dos generaciones de espectadores contemplar uno de los grandes clásicos del teatro catalán del siglo xx. El reparto era magnífico, extraordinario. Salvat deslumbró de nuevo, con las historias de Quim Federal, de la Esperanceta Trinquis y de todos los mitos de Sinera. No podemos dejar de recordar aquel extraordinario final donde todos los actores y quienes estábamos en las butacas nos cogimos de las manos para seguir la danza de la muerte, ¿cierta e incierta? Espectáculo total que recibió el apoyo del Teatre Lliure, y prácticamente estrenó la gran sala Fabià Puigserver, en un emotivo y entrañable acto de justicia. El segundo espectáculo, *Un dia. Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, con una laboriosa adaptación del propio Salvat y de Manuel Molins, fue una muestra de

amor a la profesión y al país. Salvat reunió actores de primer orden como Rosa Novell o Enric Majó, para ofrecer un espectáculo sin restricciones ni concesiones, jugándose todo en una última partida. Salió bien, pero no obstante su salud se resintió definitivamente, y el maestro falleció poco después.

Otros momentos mágicos fueron también los de Carles Santos encima del escenario. Su proverbial capacidad para hacer vivir el espectáculo se aprecia sobre todo en el saludo final y el movimiento que con los brazos realizan sus actores y él mismo, lleno de energía. Carles Santos desplegó su magia escénica en distintos espectáculos, recordemos el estreno en el Teatre de Salt de *Brossalobrossotdebrossat* (26 de abril de 2008) y el amor y el reconocimiento que el artista de Vinaròs siente por el poeta. Este espectáculo, que hizo una breve temporada en el Lliure de Montjuïc (mayo de 2008), nos permitió ver como Josep Maria Mestres pasaba competentemente de director a actor. Mònica López estuvo excelente en la interpretación de los distintos números del espectáculo. Santos es un provocador nato, y no recordamos una provocación mayor en un escenario que la del espectáculo inaugural de la temporada 2002-2003 en el TNC de *Sama samaruck suck suck* (septiembre de 2002), un espectáculo de ópera-circo, tendencia escénica inventada por él mismo, en el que la gran pista de circo que dominaba todo el escenario era un clitoris. Pero la fascinación por Santos la hemos vivido también en la Sala Tallers del TNC con *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (noviembre de 2003), homenaje a Rossini y a sus canelones y a Greenaway, el excesivo cineasta británico. Y recordamos y recordaremos *Ricardo i Elena* (Sala Tallers TNC, abril de 2000) y *La meua filla sóc jo* (Lliure de Montjuïc, mayo de 2005), dos óperas autobiográficas que muestran su sentido único de la creación escénica y musical.<sup>24</sup> La reposición de *La pantera imperial* y el estreno de *Chicha Montenegro Gallery* (octubre de 2010) cierran de la me-

jor manera posible su presencia en la década.

Otro gran momento lo vivimos con *Après moi le déluge*, de Lluïsa Cunillé (diciembre de 2007), texto duro y sin concesiones sobre la explotación en el Tercer Mundo, el racismo y las muchas carencias de nuestro mundo «civilizado». Creemos que con este texto la dramaturga alcanzó uno de los momentos culminantes de su producción, junto con *Barcelona, mapa d'ombres*. La puesta en escena de Carlota Subirós y las interpretaciones de Vicky Peña y Andreu Benito, y la creación del personaje ausente, mágico, fueron, teatralmente hablando, uno de los momentos más álgidos de la pasada década. Lluïsa Cunillé nos ha ofrecido otros hitos de gran calidad teatral, como *El bordell* (Lliure de Montjuïc, octubre de 2008), dirigida por Xavier Albertí, centrada en la famosa noche del 23 de febrero de 1981, con un reparto de gran nivel, pese a que el espectáculo queda lastrado por un final que lo reduce a anécdota o, mejor, a una mera *boutade*, en contra de lo que prometía con creces en su desarrollo. De todos modos, recordamos su magnífica puesta en escena a dos bandas. Finalmente, hay que mencionar la participación de Lluïsa Cunillé y Xavier Albertí en el espectáculo colectivo de carácter histórico *Dictadura-Transició-Democràcia* (Lliure de Montjuïc, abril de 2010), un momento asimismo magnífico de teatro que contraponía miradas y lecturas del pasado inmediato y que mantenía un tono general de gran calidad.<sup>25</sup>

Hubo, sin duda, momentos de gran intensidad con *Blanc*, espectáculo de Frederic Amat a partir del poema de amor de Octavio Paz (Espai Lliure, enero de 2008), con las voces y las personalidades únicas de Mario Gas, Paco Ibáñez y Lluís Homar y con Pascal Comelade retorciéndose al piano, magistral y mágico. O, también, otra iluminación con *La nit just abans dels boscos*, de Bernard-Marie Koltès, en la sala Fabià Puigserver (Lliure, septiembre de 2006), con unos intérpretes de excepción como Arquillué, Benito, Bosch, Orella, Pou

y Selvas, que recreaban al inmigrante en la noche parisina. De nuevo, magia y recuerdos, teatro al fin y al cabo. Y tantos otros buenos momentos vividos, algunos tan subjetivos que no podemos incluirlos en este resumen. Sólo queda por añadir a esta reflexión, a veces desmemoriada y otras sutilmente lúcida, que estos diez años de teatro han valido sin duda la pena.

## Notas

1. Jordi Coca: «Palau i Fabre a Madrid», *Avui*, viernes 22 de febrero de 2008

2. Gonzalo Pérez de Olaguer: «Més enllà de la foto en dies d'eleccions», *El Periódico de Catalunya*, martes 29 de febrero de 2000.

3. Jordi Coca: «Visita al nou Teatre Lliure», *Avui*, lunes 26 de febrero de 2001.

4. Albert Boadella: «Los llantos del Lliure», *El País*, sábado 14 de abril de 2001.

5. Véase el documental producido por el Teatre Lliure: *Titus Andrònic en dues mirades*, Produccions vocacionals, Barcelona, 2001.

6. Rigola comentaba sobre el director alemán: «Esta persona me abre otro mundo. Se trata de una forma de jugar muy propia, muy particular y sobre todo demuestra una valentía consistente en que los espectáculos sobrepasen la propia pieza teatral: coger un material, sea novela o pieza teatral, y terminar haciendo un espectáculo con vida propia. En Madrid vi la pieza con subtítulos [se refiere a *Endstation Amerika*], pero el 90% de la obra de Castorf la he visto en alemán sin entender esa lengua. Me he tirado tres o cuatro horas viendo un espectáculo suyo, sin entender la lengua pero siguiendo perfectamente lo que ocurría en escena». Eduard Molner: «Catalunya-Alemania: la experiencia teatral. Traspase de influencias», *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 3 de octubre de 2007.

7. Ramón de España, Amigos y vecinos: «Jordi Mesalles», *El País*, martes 1 de febrero de 2000.

8. Reproducimos unas declaraciones de Domènec Reixach de principios de 2000 en las que reflexionaba sobre su gestión al frente del TNC: «El atractivo de la Sala Gran es llevar a cabo el espectáculo de teatro destinado a un público amplio, siempre intentando que vaya acompañado de una reflexión, de una mirada contem-

poránea, incluso, sobre los textos clásicos, sino haríamos museos. La Sala Petita es la del matiz, la de la presencia del actor como vehículo de diálogo entre el director y los espectadores. Y los talleres tienen que ser nuestro vivero, donde se experimenten nuevas tendencias, donde se prueben nuevos autores (tanto de aquí como foráneos), para después pasar a las otras salas. Este debe ser el circuito», en Marta Monedero: «Domènec Reixach: Ara, el Teatre Nacional llueix menys, però correspon a la realitat del país», *Avui*, domingo 9 de enero de 2000.

9. Así lo expresaba en la parte final de su crítica Pablo Ley: «Un éxito que le viene muy bien a un panorama teatral que necesita urgentemente, entre el público, grandes dosis de entusiasmo para no hundirse en la miseria. Enhorabuena». Pablo Ley: «Un estruendoso éxito de público», *El País*, sábado 16 de noviembre de 2002.

10. Véase: Xavier Bru de Sala: «Valoración del TNC», *Culturas* n. 167, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 31 de agosto de 2005.

11. Joan-Anton Benach escribía a propósito de la consolidación de la carrera internacional de Calixto Bieito, en 2003: «Meter un *Macbeth* descuartizado en el templo shakespeariano del Barbican no es hacer *Al vostre gust*, con el que el Lliure cautivó a la Comédie Française. Bieito y los suyos se meten en la boca del lobo, un lugar del que se puede salir magullado como un eccehomo. O con la corona de gloria, eventualidad que deseamos tanto para el director como para lo que pueda depararnos en un próximo futuro el bautismo internacional del histórico y muy “nostrat” Romea». J-A. Benach: «En la boca del lobo», *La Vanguardia*, miércoles, 2 de abril de 2003. Sobre decir que el estreno en Londres fue un gran éxito como podemos leer en la crónica de Santiago Fondevila «Londres corona al *Macbeth* de Bieito con encendidos aplausos», *La Vanguardia*, miércoles 9 de abril de 2003.

12. Francisc Massip consideraba: «El resultado es de una estridencia que hace añicos los versos de Shakespeare, un bullicio que destroza los matices, un estrépito escasamente justificado que apaga la tragedia, hasta el punto de que la pieza técnicamente más acabada y perfecta del dramaturgo elisabetiano se convierte en un lío confuso e impreciso». F. Massip, «Un “guateque” de súper», *Avui*, miércoles 27 de febrero de 2002. Mientras Josep-Anton Benach escribía: «Es más: si algún punto incongruente posee el espectáculo, éste proviene del acento “respetuoso” que tienen algunos pasajes del texto, cuando

uno advierte lo poco verosímil que resulta la palabra exquisita de Shakespeare en boca de los figurones que ha retratado Bieito. El director sortea con fortuna el choque texto-personaje, pero el peligro asoma alguna vez. Al margen de ello, la opción me parece del todo coherente». J-A. Benach: «Interesante y radical sabotaje», *La Vanguardia*, miércoles 27 de febrero de 2002.

13. Anton M. Espadaler: «El Tirant de Bieito», *La Vanguardia*, sábado 23 de febrero de 2008.

14. Joan-Anton Benach en su crítica de *La Vanguardia* («Un dúo brillante y arrollador», miércoles 19 de enero de 2005) escribía: «*Ets aquí?* se inscribe en el territorio de la mejor comedia: inteligente, insólita, imaginativa y muy bien escrita. [...] lo que importa es, por tanto, subrayar la exigente dirección de Javier Daulte, autor que escribe desde la imagen anticipada de lo que necesariamente debe ocurrir en el escenario; una peripecia esencial que el director completa sobre el terreno con un caudal de precisiones y detalles tumultuoso y desbordante».

15. Sobre el trabajo de Carol López, véase Eduard Molner: «El método Carol», *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 27 de febrero de 2008.

16. Pablo Ley: «Vigencia de las salas teatrales alternativas: La duda ofende», *El País*, martes 11 de abril de 2000.

17. Una emotiva crónica de la última sesión del Malic: Pablo Ley: «Tururú, ahí te quedas tú», *El País*, lunes 23 de diciembre de 2002.

18. Querriamos destacar los espectáculos: *Els viatgers de l'absenta*, de Manuel Molins, dirigido por Frederic Roda (Teatre Regina, enero de 2006); *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera, dirigido por Agathe Alexis (Espai Brossa, febrero de 2006).

19. Sobre Simona Levi, véase David Barba: «L'art d'agitar», *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 25 de mayo de 2011.

20. Sobre las muy interesantes opiniones sobre la cultura en general de Semonilika Tomic ver: David Barba: «Porqué nos llaman Teatro “off”?» en «Culturas», suplemento de *La Vanguardia*, miércoles, 26 de abril de 2006.

21. Sobre el Obrador, véase Eduard Molner: «Amasando el nuevo teatro», *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 29 de julio de 2009.

22. El espectáculo aludía al traslado de la compañía a un nuevo teatro como recogía en su

crítica Joan-Anton Benach: «El equipaje y la mudanza de Liubov Andreievna (Anna Lizaran) que, en vez de estar oculto entre cajas, el público encuentra al acabar la función junto a la escalera del teatro, sugiere plásticamente dicho traslado. Y más explícito todavía: en el montaje, el cerezal de Chéjov que sus antiguos propietarios abandonarán para siempre, se equipara al pequeño y glorioso local que el Lliure abrió en 1976 y cuya maqueta está presente en escena desde la mitad del primer acto, como un “estorbo” irrenunciable...», J-A. Benach: «Aires de cambio para un gran Chéjov», *La Vanguardia*, domingo 20 de febrero de 2000.

23. Santiago Fondevila acababa su crítica de *La La La La La* con la siguiente reflexión: «Eso sí, me gusta más el decálogo de idiota que ha escrito el director que cualquier solo de los graciosos oficiales de TV3. Me gustan los espectáculos de Bernat por su desinhibición, por su irónico pesimismo, por su humanidad. Esto es lo que hay y desearía que esta crítica, si lo es, les diera una imagen de lo que vivirán si se acercan al barracón de la plaza Margarida Xirgu», S. Fondevila: «Visiones de un inadaptado», *La Vanguardia*, miércoles 24 de diciembre de 2003.

24. Manuel Guerrero escribía a propósito de *La meua filla sóc jo*: «El mundo subversivo de Santos heredero de la vanguardia musical, teatral y artística, satírica y radical, en la gran tradición de Jarry y Artaud, de Buñuel, Dalí y Brossa se mueve entre la imaginación más exaltada, la lírica y la vulgaridad de la vida cotidiana. Santos se sitúa en una particular poética contemporánea del absurdo y el sin sentido», M. Guerrero: «La clonación y la ópera», *Culturas* n. 152, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 18 de mayo de 2005.

25. El espectáculo estaba creado y dirigido por Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet y Marcel Borràs, muestra de distintas generaciones complementadas a la perfección en este espectáculo de carácter histórico que revisitaba los últimos 40 años de la historia de España.

## La dramaturgia catalana del siglo XXI: diez años de autorías fieles al espectador

Pere Riera

Institut del Teatre

### Nuevas generaciones: un acto de fe

En el año 1999 –y en los precedentes–, el teatro catalán de texto existía. Avisamos a los navegantes con una afirmación tan simple para que nadie crea que, a nuestro entender, la literatura dramática en lengua catalana existe sólo desde hace un lustro o una década. Es cierto que en los últimos cinco o diez años la dramaturgia catalana ha experimentado un insólito y esperanzador renacimiento. En la actualidad son muchos los autores en activo que tienen la oportunidad de escribir y exhibir sus textos; las salas públicas y privadas apuestan por los valores autóctonos, y el público pone la guinda llenando los teatros en los que se representan sus obras; incluso muchos de estos nuevos talentos exportan sus creaciones al otro lado de los Pirineos. Hay una multitud de autores (y autoras) relativamente jóvenes –entre los treinta y los cuarenta años– que conviven de forma civilizada con los miembros de las generaciones precedentes, muchos de los cuales se han visto beneficiados también con este renacimiento. Y así, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Albert Mestres, Mercè Sàrries, Àngels Aymar, Jordi Galceran, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, David Plana, Beth Escudé, Enric Nolla y muchos otros comparten cartel a menudo con algunos integrantes de las nuevas e impetuosas hornadas: Esteve Soler, Guillem Clua, Cristina Clemente, Jordi Casanovas, Marta Buchaca, Pau Miró, Carles Mallol, Jordi Faura, Helena Tornero, Jordi Silva, Àlex Mañas, Victòria Szpunzberg, Josep M. Miró, Eva Hibernia, etc.

¿A quién se debe esto? Muy probablemente-

te, a los gestores culturales y a los directores y programadores de los teatros catalanes, responsables de un progresivo cambio en el paradigma de las políticas teatrales del país, un cambio que, sin duda, hay que conjugar con acertadas y puntuales iniciativas de carácter artístico provenientes de teatros tanto públicos como privados y que han favorecido la irrupción de un enjambre de nuevos dramaturgos. A lo largo de estas páginas desarrollaremos las razones por las que consideramos estos factores como los responsables del fenómeno que es objeto de análisis, pero esto no significa que olvidemos el trabajo que durante años han realizado dos instituciones académicas que se han encargado de formar –y de suministrar– los nuevos dramaturgos. En el Institut del Teatre se ha apostado firmemente por ofrecer a todos los alumnos de dramaturgia unos ciclos formativos compactos y rigurosos. Un itinerario iniciado con esfuerzo e ilusión por los profesores Joan Abellan y Jaume Melendres y que sin duda ha dado importantes resultados. En las aulas del Institut del Teatre han impartido su magisterio Guillem-Jordi Graells, Albert Boadella, Carles Batlle, Lluís Hansen, Joan Casas, Enric Nolla, Sergi Belbel y muchos otros pedagogos que han acompañado con instrumentos y procedimientos la evolución y el crecimiento de quienes han elegido el arte de Talía como medio de expresión. Y en la otra punta de la ciudad, por iniciativa de José Sanchis Sinisterra, ha cristalizado con los años el proyecto del Obrador de Dramaturgia de la Sala Beckett, que desde hace dos décadas acoge periódicamente un numeroso abanico de cursos de escritura dramática y escénica, impartidos por los mejores representantes de la dramaturgia catalana e internacional.

Pero, como anunciábamos, más allá del peso de la academia, es obvio que desde hace un tiempo los autores catalanes han contado con un apoyo insólito, tanto por parte de instituciones políticas y culturales como por parte de los propios espectadores. Son autores heterogéneos que, sin embargo,

comparten algunos rasgos comunes: son inteligibles y no se olvidan del público. Por fortuna, no deja de haber voces transgresoras que experimentan con la forma del drama y tratan de abrir nuevas vías y nuevos lenguajes; pero, en gran medida, buena parte de los jóvenes autores contemporáneos se dirige con elocuencia a un espectador que ahora, en época de crisis y de gatos escaldados, reclama historias bien contadas, comprensibles y emocionalmente conmovedoras. ¿Regreso al absolutismo del drama? ¿A la ortodoxia canónica? ¿A la Academia? Tal vez sí. O no del todo.

En definitiva, tenemos para elegir entre las diversas fórmulas, estructuras y cadencias que nos ofrecen las escrituras de los dramaturgos catalanes; unos hacen suyas las dramaturgias de la espontaneidad llegadas de Argentina; otros se refugian en el posdramatismo germánico, e incluso hay algunos que se atreven con el teatro documento, la evocación, la memoria y la crónica histórica. Hay de todo un poco, sazonado con marcas de estilo más o menos compartidas por los mismos creadores, que cada vez más nos permiten detectar en sus obras el sedimento de un poso genuino: una forma de hacer y de interpretar la escritura dramática que, con cierta osadía, podríamos calificar de «a la catalana». A continuación lo comprobaremos en un viaje que hemos diseñado a partir de una intuición, bastante arbitraria si se quiere, que nos ha llevado a seleccionar un puñado de obras escritas y representadas en Cataluña desde las postrimerías del siglo xx hasta el presente y que consideramos representativas y relevantes de la nueva hornada de dramaturgos y dramaturgia autóctonos.

### Jordi Galceran: piedra de toque

Empecemos por el principio, por el principio del fenómeno: *El método Grönholm*. Jordi Galceran (Barcelona, 1964). Temporada 2002-2003. Proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya para la promoción

de la dramaturgia contemporánea. Un proyecto que para muchos es la mejor idea que ha surgido de los despachos del primer teatro del país desde su fundación en el año 1997 (tengan la seguridad de que a lo largo de estas páginas encontrarán más de un motivo que abona esta tesis). Pero hablemos del «caso» Galceran. El autor ya se había dado a conocer con obras premiadas y de éxito, como *Fuga*, *Dakota* y *Palabras encadenadas*. Pero la fama le llegó con la que, a día de hoy, es la obra catalana más representada en el mundo: se ha estrenado en treinta y cinco países y ha congregado a más de dos millones de espectadores. Es la historia de cuatro individuos que compiten por conseguir un puesto de trabajo y se enfrentan al proceso de selección de personal más psicotrópico en la historia de los departamentos de Recursos Humanos. Una comedia como Dios manda, aderezada con una incógnita que el autor plantea a modo de juego de rol. Un texto rabioso e incontestable; un artificio con engranaje perfecto que mantiene viva la atención del espectador desde el principio hasta el final y que, además, contó con una dirección astuta y unas interpretaciones inspiradas: la de Sergi Belbel, un director infalible, y, sobre el escenario, las de Jordi Boixaderas, Lluís Soler, Roser Batalla y Jordi Díaz. Y cualquier día de estos hará la tira de años que no ha dejado de representarse, en Cataluña y en todo el mundo. *El método Grönholm*, traducida a diversas lenguas y con versión cinematográfica incluida, daba hace casi diez años el pistoletazo de salida a una serie de textos desacomplejados, escritos por autores catalanes que han perdido el miedo al público y buscan agradarlo, entretenerlo.

Un público que la misma temporada del estreno de *El método Grönholm* llenaba hasta los topes el Teatre Lliure de Gracia con un espectáculo dirigido también por Sergi Belbel: *L'habitació del nen* (*La habitación del niño*). Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940), padre putativo de buena parte de las nuevas generaciones de dramaturgos, servía en bandeja a su director de

cabecera un texto enigmático y contundente que también contó con dos interpretaciones de aúpa, las de Emma Vilarasau y Pere Arquillué, inmersos en la historia de un matrimonio que pierde a su único hijo en un fatídico accidente y que intenta, cada uno a su manera, encajar el golpe. La madre aprende a vivir con la certeza de la muerte del niño; el padre, en cambio, está convencido de que aún sigue vivo. ¿Quién se engaña? Benet ofrecía un texto vibrante y sangüíneo que los intérpretes bordaban. Un autor de la Generación de los 70 que cuarenta años antes había ganado el Premi Sagarra con *Una vella, coneguda olor*, y que desde entonces nunca ha dejado de escribir; el auténtico decano, el abanderado del pequeño grupo de autores de la vieja guardia que nunca se dieron por vencidos, ni siquiera cuando les tocó realizar la vergonzante travesía del desierto a la cual los condenó buena parte de los *metteurs* que durante la transición creyeron que el teatro de calidad era exclusivamente el escrito por autores foráneos. Ahora, sin embargo, con el cambio de siglo, cuando el tercer milenio asoma la nariz, parecía que algo empezaba a cambiar. Galceran alzaba la antorcha, y Benet no se limitaba a mirarlo, sino que se apretaba los machos y se disponía a proseguir la carrera junto con las nuevas y anhelantes generaciones.

### Un ciclo de teatro dedicado a una ciudad: Barcelona

Lluïsa Cunillé. Pau Miró. Toni Casares. Sala Beckett. Y una idea: dedicar un ciclo de teatro de texto a la ciudad de Barcelona. Se titularía «La acción tiene lugar en Barcelona». ¿Cómo se llegó hasta aquí? Lo que sigue es una breve y sucinta crónica de los hechos. Después de bregar contra los elementos, en 1997, José Sanchis Sinisterra decidió liar los bártulos y cambiar Barcelona por Madrid; su proyecto –la Sala Beckett y el Obrador de Dramaturgia– no obtenía el merecido apoyo institucional y, con

el punto justo de ofuscación y desengaño, el autor valenciano recogía velas. Toni Casares tomó el relevo al frente de la decana de las salas alternativas de la ciudad, auténtico laboratorio de tendencias y lenguajes escénicos desde los primeros brotes del Teatro Fronterizo. Pocas temporadas después de haber cogido las riendas, el director sorprende a propios y extraños con un ciclo dedicado a la ciudad de Barcelona, impulsado por la sana intención de acabar con una tónica dominante desde hacía unos años: los autores catalanes obviaban en sus textos cualquier referencia, local, toponímica o geográfica, a su país, Cataluña. Para remediarlo, Casares encargó a tres dramaturgos otras tantas obras que tomasen la ciudad condal como centro de referencia. Fueron Enric Casasses, con *Do'm*; Pau Miró, con *Plou a Barcelona* (*Llueve en Barcelona*), y Lluïsa Cunillé, con *Barcelona, mapa d'ombres* (*Barcelona, mapa de sombras*). Las dos últimas obras se convirtieron en auténticos fenómenos, hasta tal punto que *Plou a Barcelona* se sigue representando en la actualidad en teatros de todo el mundo, convertida en una magnífica tarjeta de presentación de Pau Miró (Barcelona, 1974) como autor de prestigio transfronterizo. Una puta, su proxeneta y un cliente. Y largas caminatas por la ciudad, desde la Barceloneta hasta el piso del Raval donde la mujer se gana la vida. Una *tranche de vie* decadente, tejida con la inclasificable poética de Miró, un autor que desde entonces ha seguido una brillante y genuina trayectoria con la que sigue seduciendo a espectadores de muy diversas procedencias que se han convertido en seguidores incondicionales de sus montajes.

Por otra parte, el friso de individuos desarraigados, enfermizos y miserables que muestra Cunillé (Badalona, 1961) en *Barcelona, mapa d'ombres* se ha convertido desde su representación en la misma Sala Beckett, dirigida por Lurdes Barba, en un auténtico paradigma temático: todavía hoy atribuimos a Cunillé el mérito de haber realizado una autopsia nada aséptica de la so-

ciudad urbanita y de escaparate en la que se ha convertido la Barcelona del siglo XXI. Un texto coral, sinfonía de relaciones humanas cargadas de canibalismo emocional y alucinaciones distópicas; personajes consumidos que son deglutidos y excretados por una ciudad desafecta y relativamente cosmopolita. Cunillé no abandonaba del todo los límites propios del drama fragmentario o relativo aprendido de la mano del maestro Sanchis, pero en esta ocasión flirteaba conscientemente con una crónica negra —o cuando menos herrumbrosa—, con unos hechos y una gente catalana o foránea, aborigen o no. En definitiva, uno de los textos más fascinantes de los últimos años, rabiosamente hilvanado a la idiosincrasia urbanita de buena parte de la sociedad catalana.

### El ingenio escénico y un gran relato: V.O.S. y *Forasters*

El año siguiente (2004) se consolidó la presencia en la cartelera barcelonesa de uno de los primeros autores llegados del otro lado del Atlántico; exactamente, de Argentina, un país latinoamericano que sufría una de las crisis económicas más terribles de su historia. Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) llegaba con fuerza y, después de haber presentado unos cuantos espectáculos de éxito en puntuales estancias en Cataluña (*Gore, 4D Óptico*), no solo abrió una «nueva vía» en el lenguaje escénico y la composición dramática, sino que, además, iluminó a una serie de jóvenes dramaturgos que tomaban de él y aprendían con él una innovadora técnica de escritura: la de escribir desde el escenario, a partir de las improvisaciones de los actores, conducidas por el propio dramaturgo y director. Años después conoceríamos a Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Claudio Tolcachir, entre otros, pero hay que reconocer que, al menos en nuestros escenarios, fue Daulte quien abrió la veda.

Una de las seguidoras más eficientes del



«método Daulte» fue Carol López (Barcelona, 1969), una joven dramaturga, formada en buena medida en la «escuela Rigola», con quien trabajó como ayudante de dirección, y que había escrito *Susie*, un texto galardonado con el premio María Teresa de León 1998. López dio la campanada en la temporada 2004-2005 con *V.O.S.*, un espectáculo grácil y sin duda carismático: dos parejas treintañeras mostraban al público las controversias domésticas de su vida cotidiana, sus dilemas sentimentales y los miedos *ad futurum*. Un texto vibrante y fresco, urdido a partir de juegos e improvisaciones generados en la sala de ensayo y que presentaba en sociedad a una creadora con «chispa» y dotada de una gran capacidad de conexión con el espectador. Representada en uno de los teatros más pequeños de la ciudad, el Espai Lliure del nuevo coloso Montjuïc, rivalizaba aquella temporada con un espectáculo de grandes proporciones, escrito y dirigido por Sergi Belbel (Terrassa, 1963). Con motivo del Fòrum de les Cultures –aquel peculiar encuentro internacional de culturas de todo el mundo–, Belbel estrenó en el TNC *Forasters*, un gran relato sobre las fricciones que se producían y se producen en una gran ciudad que súbitamente se ve sacudida por las oleadas migratorias. Mediante un viaje en el tiempo que mostraba el presente y el pasado de una familia barcelonesa que se ve obligada a convivir con unos vecinos venidos de fuera (andaluces primero, magrebíes después), Belbel daba de nuevo en la diana con un texto ambicioso que contó con la ayuda de una magnífica interpretación de quien entonces se estaba convirtiendo–si no lo era ya– en la primera actriz del país, Anna Lizaran, en el doble papel de la matriarca enferma y racista y de la hija que con los años hereda los rasgos menos amables de su madre.

### La fortaleza del reincidente y el payaso arribista

En el repaso de los «grandes momentos» del teatro catalán de texto de este principio de siglo nos permitimos repetir autor, aunque hemos de avanzar una nota previa: la obra a la que aludimos no contó con el aplauso unánime de la crítica y el público cuando se puso en escena. Nos referimos a *Salamandra*, de Benet i Jornet, dirigida por Toni Casares en la sala pequeña del TNC, en el 2005. Estas notas eminentemente subjetivas nos permiten afirmar que éste es uno de los textos más audaces y mejor resueltos del incombustible autor catalán. Una historia compleja, tramada con estructura cinematográfica, con diferentes planos y niveles de lectura que, sin embargo, confluyen perfectamente para mostrarnos la historia de dos hermanos «encontrados» que rivalizan por el amor de una mujer y se enfrentan cáusticamente, movidos por frustraciones y envidias enquistadas. El autor diseña una sincopada telaraña de acciones y situaciones que va velando una trama que sólo al final revela la solución de todos los enigmas de identidad de los protagonistas; y, como corolario, un magistral giro dramático: las dudas sobre la propia identidad de los dos hermanos americanos se convierten en el eco directo de las ignominiosas flaquezas de un país como el nuestro, que –según Benet– corre el riesgo de desintegrarse y de perder la perspectiva de los signos que le han hecho ser lo que es: un país ígneo.

Pero pasemos de la reincidencia de un autor con solera, como Benet i Jornet, al ya citado proyecto T6 para nuevos valores de la dramaturgia catalana. Seguimos en el mismo TNC y entramos en la Sala Tallers. La edición 2005-2006 del proyecto T6 invitaba a Gerard Vázquez (Barcelona, 1959; *Magma, Cansalada cancel·lada*), y en esta ocasión el autor se inspiró en un polémico viaje que Charlie Rivel realizó a Berlín en 1944 y durante el cual fue invitado a actuar ante el Führer. Dirigido por Joan Font, director de Comediants, *Uuuuh!* fue uno de

los espectáculos más fascinantes de aquella temporada. Ferran Rañé y Jordi Martínez bordaban sus respectivos papeles de payasos dentro de una puesta en escena impregnada de lirismo y magia; un envoltorio preciso y precioso para un texto mordaz y combativo que le reportó a su autor los premios Crítica Serra d'Or al mejor montaje y el Butaca al mejor texto.

### Jordi Casanovas y Rafael Spregelburd: dramaturgias hermanadas

La temporada 2006-2007 nos descubrió a bombo y platillo a quien para muchos sigue siendo la gran esperanza blanca de la dramaturgia patria del nuevo milenio: Jordi Casanovas, un autor nacido en 1979 en Vilafranca del Penedès que ya había escrito un par de textos y que deslumbraba en la Sala Beckett con *City/Simcity*, una historia de ciencia ficción o no. Heredero confeso de las dramaturgias «daultianas», Casanovas dirigía a un puñado de jóvenes actores reclutados por él mismo y con el que poco después consolidaría un proyecto propio y personal: la Companyia FlyHard. No podemos limitarnos únicamente a destacar las virtudes dramaturgias del joven vilafranqués; también hay que prestar la debida atención a un hecho significativo: un mozalbete de veintipocos años se atrevía a montar una compañía teatral. ¿Cuántos años hacía que en Cataluña alguien había tenido una ocurrencia –o un atrevimiento– similar? Seguramente encontraremos intentos de creación de grupos de actores capitaneados por directores a los que movió la voluntad de crear espectáculos con cierta continuidad. Pero el caso de Casanovas es realmente singular: no se trata simplemente de un director animoso, sino de un autor que no se resigna a ver cómo sus textos se acumulan inútilmente en el cajón del escritorio. Y no se rindió. Y a fe que la iniciativa se vio coronada por el éxito: hoy, Casanovas se ha consolidado como un dramaturgo y un director eficaz y ha seducido a

una buena parte del público, que llena los teatros donde se representan sus obras; incluso –otra vez en un acto de audacia sin precedentes– se ha atrevido a abrir una sala de teatro: la FlyHard. Los teatreros de este país no pueden sino felicitarse por la existencia de un creador tan decidido y generoso como Jordi Casanovas: en su sala no sólo pone en escena sus propios textos, sino que representa además, y de forma exclusiva, obras de nueva autoría. Son muchos los que consideran que alguien que confía en la dramaturgia del país y apuesta por ella con tanto entusiasmo merece que se le preste ayuda y apoyo casi incondicionales.

En otro orden de cosas, aunque sin alejarnos demasiado del *modus operandi* del autor vilafranqués, nos encontramos con Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), otro de los talentos llegados desde Argentina tras la estela de Javier Daulte. Spregelburd se ha hecho un hueco en las carteleras catalanas de los últimos años, desde que en la temporada 2006-2007 triunfase rotundamente en la Sala Beckett (*Lúcido*) (*Lúcid*), un espectáculo escrito y dirigido por él mismo y en el que participaron unos cuantos actores barceloneses y gerundenses. Un texto divertido y psicodélico que presenta un grupo de personajes grotescos, una familia bobalicona que le permite al autor reflexionar impunemente sobre las miserias de la sociedad contemporánea. Apoyándose en la fervorosa energía de un grupo de jóvenes actores encabezados por una hilariante Cristina Cervià, Spregelburd dio en el blanco y se convirtió a partir de entonces en un habitual de las carteleras catalanas. Spregelburd simultanea las escenificaciones con la docencia, y tanto él como Javier Daulte –entre otros– han sido regularmente invitados a impartir cursos de dramaturgia en las aulas del Obrador de la Sala Beckett; desde ellas han irradiado su praxis, un método de trabajo basado a menudo en la dramaturgia de actores, en la escritura desde el escenario, que autores como Casanovas o Carol López utilizan también de manera puntual en algunas de sus creaciones.

## Cunillé y Benet: definitivamente, dos emblemas

Una temporada después, la 2007-2008, volvemos a encontrarnos con dos autores de quienes ya hemos hablado en estas páginas. Reaparecen de forma incontestable las voces de Benet i Jornet, con *Soterrani* (*Subterráneo*), y Lluïsa Cunillé, con *Après moi, le déluge*. Dos obras con peso específico. Xavier Albertí dirigió en la Sala Beckett un texto aparentemente no demasiado sofisticado de Benet i Jornet; pero este fue uno de los espectáculos con mayor afluencia de público en la historia de la sala de la calle Alegre de Dalt. La historia terrorífica de un hombre que busca a su mujer y acaba descubriendo que ella misma se ha entregado a un individuo terrible, una especie de monstruo torturador en manos del cual se ha lanzado en un acto sacrificial. Un diálogo entre dos personajes defendidos por Pep Cruz y Pere Arquillué que tuvo versión castellana en Madrid, y también en Buenos Aires. La primera pieza de una trilogía de textos muy directos, escritos prácticamente sin acotaciones; la segunda pieza ha sido *Dues dones que ballen* (*Dos mujeres que bailan*), estrenada esta última temporada en el nuevo y recientemente inaugurado Lliure de Gracia.

Cunillé, por su parte, impresionó con un radical cambio de registro; abandonando la dramaturgia elíptica que había cultivado en los años anteriores, presentó un cautivador texto que Carlota Subirós puso en escena en el Espai Lliure, con Andreu Benito y la siempre espléndida Vicky Peña. Cunillé recogió en el título la terrible afirmación hecha por el dictador Mobutu cuando abandonó el Congo: *Après moi, le déluge* (una expresión tomada directamente del rey Luis XIV de Francia). En la obra, un hombre de negocios occidental se halla en Kinshasa para cerrar un acuerdo relacionado con el coltán. En la habitación del hotel donde se aloja se entrevista con un anciano del país que busca trabajo para su hijo; una intérprete traduce la conversación entre los

dos hombres. Un diálogo estremecedor por el que supuran terriblemente los efectos y las miserias de la colonización occidental y la desesperanza de los oprimidos. Cunillé ofrece un documento dramático, una lúcida diagnóstico del injustificable desequilibrio entre dos mundos que no parecen formar parte del mismo universo; un tiro de gracia a la expoliación a la que se ven sometidos los países de un tercer mundo condenado a extinguirse en beneficio de los indignos privilegios de la sociedad del bienestar.

## Una oleada de voces nuevas

La temporada 2008-2009 abrió la puerta de la nueva dramaturgia catalana a nombres rabiosamente jóvenes. Con nervio y empuje se presentaron, entre otros, cuatro autores que desde entonces no han cesado de producir; de producir textos, espectáculos y éxitos. Esteve Soler (Barcelona, 1976), presentó *Contra el progrés* (*Contra el progreso*), primera parte de una trilogía que se ha cerrado con *Contra l'amor* (*Contra el amor*) y *Contra la democràcia* (*Contra la democracia*). Un ciclo de piezas configuradas a partir de escenas muy heterogéneas, imaginativas y con diálogos pérfidos y en ocasiones recalcitrantes que tienen un hilo conductor estrictamente temático: el progreso, el amor y la democracia. Soler consiguió con la primera de las tres un importantísimo reconocimiento internacional: su texto fue seleccionado entre más de seiscientos para el festival alemán de dramaturgia contemporánea Theaterreffen, y desde entonces se ha representado –y aún se representa– en escenarios de todo el mundo. Soler ya se había estrenado como autor con anterioridad, pero, ciertamente, fue esta pieza la que lo puso en el candelero. E, inexplicablemente, tal como ocurrió con autores de generaciones anteriores, como Carles Batlle y Joan Casas, ha obtenido una acogida mucho más entusiasta fuera de casa que en su propio país.

Marta Buchaca (Barcelona, 1979), estre-

nó en la Sala Beckett *Plastilina*, un drama familiar inspirado en un hecho real: el terrible asesinato de una mendiga que dormía en un cajero automático, cometido por un grupo de adolescentes en la parte alta de la ciudad. Dirigida por la actriz Marta Angelat, la obra de Buchaca dio un gran impulso a la trayectoria de una autora jovencísima que, como muchos de sus coetáneos, combina la dramaturgia y la escritura de guiones televisivos. Este es el caso de Cristina Clemente (Barcelona, 1977), vinculada generacionalmente a Buchaca y que aquella misma temporada presentó en el Versus Teatre *La gran nit de Lourdes G.*, escrita a a cuatro manos con Josep M. Miró. Un texto surgido de los talleres del Institut del Teatre que tuvo una extraordinaria acogida tanto por parte de la crítica como del público. También en el 2008, Clemente consiguió el premio Revelación de la Crítica con su obra *Volem anar al Tibidabo (Llévanos al Tibidabo)*. Justo es decir que el buen trabajo de estos tres dramaturgos y directores cristalizó un año después cuando fueron invitados (junto con Carles Mallol y Jordi Casanovas) a formar parte de la quinta edición del proyecto T6 del TNC. En la Sala Tallers presentaron las exitosas *A mi no em diguis amor*, de Buchaca, *Vimbodí vs. Praga*, de Clemente, y la controvertida *Gang Bang*, de Miró.

### Clua, Szpunberg y un futuro por conquistar

2009-2010: temporada de gracia en la cual encontramos tres grandes acontecimientos relacionados con el estreno de dramaturgias autóctonas. Por un lado, uno de los textos más ambiciosos jamás escrito por un autor del país: *Marburg*. Guillem Clua (Barcelona, 1973), reconoció abiertamente que se había inspirado en el gran relato norteamericano escrito en 1993 por Tony Kushner, *Angels in America (Ángeles en América)*, para urdir esta historia de historias sobre la enfermedad, la extinción y el naufragio

de las estructuras que preservan la salubridad de la sociedad occidental. Un friso de personajes separados entre sí por miles de kilómetros y cuyas peripecias confluyen más allá del tiempo y el espacio. Clua –autor también de *Killer* y *La pell en flames (La piel en llamas)*– se consolidó con *Marburg* como una de las voces más consistentes de la nueva dramaturgia catalana. Es un autor forjado –como muchos más– en el medio televisivo que ha sabido mantener una trayectoria teatral especialmente coherente y comprometida.

A Victòria Szpunberg (Buenos Aires, 1973), aunque es una autora joven aún, la podemos considerar ya como una *grande routière* de la dramaturgia. Familiarizada tanto con la lengua catalana como con la castellana, por sus orígenes latinoamericanos, comenzó su itinerario teatral hace años y ha firmado obras originales, dramaturgias y colaboraciones muy diversas con algunos de los creadores más destacados del panorama internacional, como Pep Ramis y Rafael Spregelburd, entre otros. Si hemos considerado que la dramaturgia de Clua es comprometida en cuanto a la temática, la de Szpunberg no se queda atrás; la autora es también una intelectual rigurosa que se ha hecho notar siempre que ha tenido ocasión tanto en el terreno político como en el social; investigadora solvente, Szpunberg conoce a fondo todo cuanto tiene que ver con los nuevos lenguajes escénicos y las nuevas aportaciones en el campo de la teoría teatral. Sin embargo, su producción dramática está claramente implicada con el mundo que le ha tocado vivir, o bien con el entorno familiar directo y sus circunstancias; sus personajes están muy a menudo aferrados a correlatos conocidos de primera mano por la autora, con alusiones más o menos explícitas a su propia condición de catalana mestiza, hija de inmigrantes. Así, en la trilogía dedicada al exilio, junto con *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* y *La memòria d'una Ludísia*, encontramos uno de sus textos más sobresalientes: *La marca preferida de las hermanas*

*Clausmann*, presentada en el Teatre Tantarantana bajo la dirección de Glòria Balanyà. Esta es una de las piezas más representativas de la poética estimulante y contestataria de la autora: dos adolescentes hijas de una inmigrante argentina que residen en un pueblo del litoral catalán aprenden a crecer asimilando las convulsiones de identidad que les provoca el sangrante desarraigo de su madre y su propia lucha para definir una idiosincrasia más o menos catalana, o algo por el estilo.

### Manos a la obra

A lo largo de estas páginas hemos intentado dar noticia de algunas de las voces más significativas de la dramaturgia catalana de los últimos diez años. Los autores citados no son los únicos. Al principio enumerábamos una serie de nombres, muchos de ellos integrados en las últimas hornadas de autoras y autores; otros, pertenecientes a la generación de finales del siglo pasado y que conviven en armonía con los nuevos creadores. En el momento actual, afortunadamente, la proliferación de voces sigue siendo digna y estimulante. Un país relativamente pequeño como el nuestro genera una avalancha de textos y propuestas dramáticas sorprendentes en cantidad y en calidad. Y, como ya avanzábamos, el público no les da la espalda. Es un maridaje perfecto que debería garantizar la pervivencia de un gran número de esos dramaturgos, que muy probablemente tendrán la oportunidad de seguir con sus exploraciones temáticas y formales, no sólo en la soledad de un escritor, sino confrontando su oficio con unos espectadores cómplices y conocedores. Conocedores de que una cultura literaria no se construye en dos días; de que el patrimonio culto de un país no surge por generación espontánea, de hoy para mañana; de que, si no hubiese sido por el trabajo que realizaron todos cuantos nos han precedido, este inicio del siglo XXI no sería más que agua de borrajas. Ahora bien, la perdura-

bilidad de las nuevas voces, la consistencia de sus propuestas y la persistencia en la construcción de una nueva tradición teatral autóctona y singular dependerá –y no puede ser de otro modo– del juicio del tiempo y de las circunstancias. Sin perjuicio, eso sí, del compromiso ético y estético de sus coreligionarios.



### Los márgenes del oasis: un balance de urgencia de la edición teatral (2000-2011)

*Francesc Foguet i Boreu*

Grup de Recerca en Arts Escèniques /  
Universitat Autònoma de Barcelona

Uno de los déficits que cuestionan el oasis de prosperidad que, según parece, han vivido las artes escénicas en los Países Catalanes es la precariedad de las ediciones de libros, tanto de literatura dramática como de estudios y ensayos de reflexión teórica. Si hacemos un balance de urgencia del primer decenio del siglo XXI, podemos constatar que, pese a los avances registrados, no se ha resuelto el carácter estructural de esta carencia, e incluso se ha producido –sobre todo en el ámbito de las colecciones de literatura dramática– un importante retroceso que amenaza con convertirse en crónico. Al margen de los equívocos, los malentendidos y los prejuicios en torno a la finalidad del teatro, al margen de las tensiones entre la visión artística y la académica y al margen del antiintelectualismo acomplejado de buena parte del gremio, resulta paradójico que la escena catalana pierda, cada vez más, espacios para la lectura, la reflexión, el debate y la crítica, consustanciales al hecho teatral, en unos momentos en que las artes del espectáculo se han convertido en uno de los sectores más activos de la cultura.<sup>1</sup> Ciertamente, los nuevos soportes y las nuevas vías de difusión virtual pueden abrir

una ventana a un mundo global, abigarrado, volátil y competitivo, pero parece difícil que podamos atraer muchas miradas si ni las más próximas –las más locales– se asoman a ella con suficiente interés. Y eso que –lo reconozcan o no algunos profesionales– la edición de teatro, en un sentido amplio, es no sólo un gran medio sociohistórico de formación y conocimiento del imaginario colectivo y de su potencial artístico, sino también un valioso indicador del estado cualitativo de las artes escénicas y de la cultura en general, así como, resulta ocioso decirlo, de la pluralidad ideológica, del grado de libertad de pensamiento, del espíritu crítico y de la exigencia ético-estética de que gozan.

### La reducción de las colecciones de literatura dramática

El fenómeno más desolador de esta primera década del siglo es que las colecciones históricas de literatura dramática, «El Galliner» (1970) de Edicions 62 y «Teatre Tres i Quatre» (1976) del editor Eliseu Climent, han ido perdiendo regularidad progresivamente, hasta el punto de que han llegado a ser casi testimoniales o a publicar por meros compromisos contraídos con entidades premiadoras.<sup>2</sup> Pese a todo, además de numerosas traducciones, ambas colecciones han publicado textos de dramaturgos contemporáneos: por una parte, la barcelonesa «El Galliner» ha amparado piezas de Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Toni Cabré, Jordi Casanovas, Guillem Clua, Lluïsa Cunillé, Jordi Galceran, Jordi Prat y Gerard Vázquez; por otra, la valenciana «Teatre Tres i Quatre» ha incorporado obras de Carles Alberola (solo o en colaboración con Roberto García), Àngels Aymar, Enric Benavent, Juli Disla, Octavi Egea, Daniela Feixas, Josep Julien, Albert Mestres, Manuel Molins, Jaume Policarpo, Rodolf y Josep Lluís Sirera, Joan Solana, etcétera.

La agudización de la crisis de la edición

teatral, diagnosticada hace unos cuantos años por Francesc Massip,<sup>3</sup> ha conducido a la muy preocupante disminución del número de libros publicados por las dos editoriales históricas. Es probable que, en contrapartida, la función desempeñada por «El Galliner» en lo que concierne a la inclusión en su nómina de los dramaturgos en activo y de las traducciones al catalán de la literatura dramática universal haya sido asumida, salvando todas las distancias, por «Textos a Part. Teatre Contemporani» (1998), de Arola Editors (Tarragona), y, más secundariamente, por «Bromera Teatre» (1989), de la editorial Bromera (Alzira). La colección «Textos a Part. Teatre Contemporani», ideada por Joan Cavallé, ha publicado casi un centenar de títulos de la heteroclita dramaturgia catalana contemporánea, buena parte de ellos procedentes de premios: Carles Batlle, Carlos Be, Josep M. Benet i Jornet, Marta Buchaca, Toni Cabré, Llorenç Capellà, Joan Casas, Joan Cavallé, Guillem Clua, Jordi Coca, Lluïsa Cunillé, Josep M. Diéguez, Beth Escudé, Jordi Faura, Daniela Feixas, Ignasi Garcia, Rosa M. Isart, Josep Julien, Carles Mallol, Albert Mestres, Josep M. Miró, Manuel Molins, Enric Nolla, David Plana, Pere Riera, Marc Rosich, Jordi Sala, Vicent Tur y Gerard Vázquez, entre muchos otros. Más atenta a la difusión en la enseñanza, y a veces con un exceso de celo didáctico, «Bromera Teatre» ha editado, con un ritmo más pausado, textos de autores contemporáneos como Pasqual Alapont, Carles Alberola (con Roberto García), Jordi Faura, Manuel Molins, Josep Lluís y Rodolf Sirera, entre otros.<sup>4</sup>

Otras colecciones, aún mucho más periféricas, han tomado el relevo de las históricas, cada vez más resignadas a la pérdida de su patrimonio: «Teatre de Butxaca» (1995), de la leridana Pagès Editors, que sigue destilando con cuentagotas títulos de autores como Emili Baldellou, Romà Comamala, Lluïsa Cunillé y Toni Cabré, y «Teatre» (2000), de la editorial valenciana Denes, especializada en textos dirigidos a un público lector joven y producidos por

autores diversos: Carles Armengol, Josep M. Diéguez, Jordi Ferrer, Joan Guasp, Ignasi Moreno, Empar Vayà, Òscar Vilarroya, etcétera, aunque también ha dado a conocer *Dos drames i una farsa* (2002), tres piezas inéditas de Vicent Andrés Estellés.<sup>5</sup>

Un fenómeno sorprendente –que puede ser efímero, a consecuencia del giro que ha dado la política balear en el 2011– es el esplendoroso renacimiento de la edición de literatura dramática en las islas Baleares, aunque en los últimos tiempos parece haber sufrido un frenazo o una ralentización, con colecciones como «Tespis» (1993), impulsada por la Universitat de les Illes Balears y el Consell Insular de Mallorca; «Llibres del Món i de la Bolla» (1996), de El Gall Editor, y «Collecció de Teatre» (1996), de la editorial Mediterrània-Eivissa, que se suman a las más institucionales que mencionaremos después. «Tespis», con clara preferencia por la autoría insular, ha recuperado a dramaturgos «clásicos», como Jaume Vidal Alcover y Blai Bonet, que figuran al lado de otros contemporáneos (que, en algunos casos, ven impresos sus primeros textos): Joan Carles Bellviure, Josep Ramon Cerdà, Biel Jordà, Miquel López-Crespí, Josep Pere Peiró y Gabriel Sabrafín, entre otros. «Llibres del Món i de la Bolla», especializada también en los dramaturgos –más o menos ocasionales– de filiación insular, ha editado libros de Alexandre Ballester, Joan Guasp, Bernat Joan, Jaume Miró, Antoni Oliver, Ponç Pons, Gabriel Sabrafín y Pere Salas, entre muchos otros. Por su parte, «Collecció de Teatre», de la editorial Mediterrània, presta atención exclusiva a la autoría ibicenca y ha dado a luz a textos de Bernat Joan, Vicent Ferrer y Vicent Tur.<sup>6</sup>

Para concluir esta rápida panorámica de las colecciones teatrales, hay que destacar, pese a su exigua presencia, tres más de difusión muy reducida (¿se dejan seducir las editoriales por el pedigrí del género?): «Teatre» (2002), de la valenciana Brosquil Edicions, que ha publicado textos de Marc Artigau, Blanca Bardagil (con Montserrat Mas), Carles Cortés, Miquel Àngel García

i López, Albert Hernández, Leandre Iborra, Josep Lluís Roig y Jordi Sala; «Talia» (2000), de la vallense Cossetània, que, además de editar el teatro de Pere Mialet i Rabadà, ha incorporado los textos de autores como Carles Armengol, Joan Cardona, Antoni Cisteró, M. Mercè Cuartiella, Josep M. Diéguez, Octavi Egea, Llätzer Garcia y Adriana Herrero, y la novata «Teatre» (2009), de Onada Edicions de Benicarló, que ha dado a conocer tres piezas de autores jóvenes: Marc Artigau, Rosa M. Isart y Albert Pijuán.

Algunas de las colecciones que hemos mencionado han caído en la tentación de publicar los textos de obras que estaban en cartel –posiblemente siguiendo un criterio mercantil de dudosos resultados– o han asumido el compromiso de editar los títulos ganadores de premios teatrales (en algún caso, este es su único eje de interés), un tema que reclamaría todo un monográfico de *Estudis Escènics* dispuesto a sacarle punta crítica. Desgraciadamente, el resultado más constatable de esta, llamémosla así, política editorial ha sido la devaluación de los catálogos de las colecciones, hasta el punto de diluir los criterios de calidad que antes filtraban los textos. Como argumentaba Núria Santamaria, se publican muchos textos –y también se representan bastantes– que están en una fase aún embrionaria, que no alcanzan el nivel mínimo exigible y que, en vez de estar guiados por designios estéticos, responden a menudo a formulismos, a modas o a calenturones.<sup>7</sup> Por otra parte, en los últimos años, algunas de las colecciones mencionadas, que han tenido el acierto de dar a conocer a dramaturgos inéditos o con poca visibilidad, han frenado de manera notoria el ritmo de publicación, o bien han desaparecido –o están a punto de hacerlo– del todo. Así las cosas, la incógnita sobre la evolución de las colecciones teatrales consiste, en definitiva, en saber si la devaluación de la calidad, si el desplazamiento periférico –¡ojalá fuese descentralización!–, si la reducción que hemos indicado son terminales, crónicas o coyunturales.

Con toda probabilidad, y sin desmerecer los catálogos de las colecciones mencionadas, el proyecto editorial más interesante de esta década es «En Cartell», de RE&MA12 (2002-2010), ideado y confeccionado por Albert Mestres. Con un formato muy sencillo y económico, se propuso brindar a los autores y a los teatros una plataforma de edición y difusión que les permitiera hacer llegar a sus espectadores los textos que estrenaban. Durante esta primera década del siglo, «En Cartell» –junto con su derivación «Off Cartell»– ha posibilitado que se publicaran en letra impresa las piezas representadas en las salas alternativas, especialmente en la Sala Beckett de Barcelona, tanto las de la dramaturgia catalana (Andreu Carandell, Jordi Casanovas, Enric Casasses, Lluïsa Cunillé, Ricard Gázquez, Ramon Gomis, Carles Mallol, Jaume Melendres, Albert Mestres, Pau Miró, Manuel Molins, Enric Nolla, Jordi Prat, Gemma Rodríguez, Marc Rosich, Pere Solés, Victòria Szpunberg, Jordi Teixidor) como las de la extranjera (Edward Bond, Martin Crimp, Conor McPherson, Ferenc Molnár, Lars Norén, Fausto Paravidino, Roland Schimmelpfening, John Synge). Pese al hueco que llenaba, la colección tuvo que echar el cierre después de veinticinco números y cincuenta textos estampados en seis años. Según Mestres, el fin de la iniciativa se debió a las siguientes motivaciones: «En primer lugar, la floja respuesta de las salas de teatro a las que, sobre todo, se dirigía la colección, si exceptuamos el apoyo continuado y la fe en el proyecto que brindó el Obrador de la Sala Beckett. [...] Las dificultades para encontrar apoyos, el escaso interés de los que más interesados deberían estar y la sensación de nadar a contracorriente nos han hecho comprender que, si bien la escritura teatral vive probablemente un momento de oro en Cataluña, aún no está suficientemente madura ni suficientemente considerada para que eso se manifieste de forma clara».<sup>8</sup>

Pese a todo, hay que subrayar el buen criterio –algo que también se va perdiendo–

que ha llevado a los teatros de titularidad pública o que tienen un importante respaldo público a editar colecciones más o menos *ad hoc*: el Teatre Nacional de Catalunya publica dos, «TNC» (1998) y «T-6» (2002), editadas hasta hace poco por Proa (la segunda, actualmente, por Arola); los Teatres de la Generalitat Valenciana también tienen dos: la «Max Aub» (1992), dedicada al premio homónimo, y «Textos en Escena» (2001), que recoge las obras de producción propia (en ambas, la presencia del castellano es abrumadora); el Teatre Lliure incluye en sus programas artísticos los textos de la escenificación desde los años ochenta; el Teatre Principal de Mallorca coedita con El Gall Editor la «Col·lecció Fundació Teatre Principal de Palma» (2004), y el Teatre del Mar –otro encomiable proyecto mallorquín– recoge en la colección homónima (2004) las piezas de sus montajes, y lo mismo ha hecho hasta ahora el Centre d'Arts Escèniques de Reus con «Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus» (2005).<sup>9</sup> Sin ser propiamente un teatro, el Institut d'Estudis Ilerdencs ha iniciado la publicación de los textos dramáticos de «Les Talúries» (2009), procedentes del premio del mismo nombre que concede anualmente.

Gracias a estas colecciones teatrales, además de las traducciones de textos al catalán y de las reediciones o adaptaciones de clásicos, tenemos a nuestra disposición la edición de las piezas de diversos dramaturgos contemporáneos, tanto de trayectoria más o menos dilatada –como Carles Alberola, Àngels Aymar, Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé, Josep M. Diéguez, Octavi Egea, Beth Escudé, Albert Mestres, Manuel Molins, Josep Pere Peiró, Rodolf Sirera, Gerard Vázquez y Manuel Veiga– como pertenecientes a las últimas hornadas –Joan Carles Bellviure, Guillem Clua, Vicent Ferrer, Pere Fullana, Biel Jordà, Josep M. Miró, Pau Miró, David Plana, Pere Riera, March Rosich, Victòria Szpunberg y Miquel Àngel Vidal, por mencionar algunos–. A trancas y barrancas,



unos y otros han conseguido editar sus obras y se ha creado una dinámica favorable (aunque discreta) al intercambio de propuestas y al diálogo con los profesionales, los lectores y la crítica teatrales. Sin embargo, con el pretexto de la crisis económica, buena parte de los teatros públicos, empezando por el TNC, han renunciado a contar con un buen servicio de publicaciones propio y últimamente han limitado la edición de textos hasta extremos insignificantes y alarmantes. Ni que decir tiene que, preocupados por los índices de asistencia y por la inminente rentabilidad política de sus teatros, en la órbita de los intereses de los gestores no entran la investigación, el ensayismo y la preservación de la memoria escénica, que están en las antípodas del inmanentismo y el oportunismo con que actúan.

En todo caso, tal como ha estudiado exhaustivamente Enric Gallén, las colecciones teatrales de carácter institucional y las de las casas editoras privadas han incorporado numerosas traducciones al catalán de algunos de los dramaturgos más reputados, y muchas de ellas se han estrenado en los escenarios catalanes; entre esos autores figuran Howard Barker, Thomas Bernhard, David Hare, Elfriede Jelinek, David Mamet, Martin McDonagh, Harold Pinter, Tom Stoppard y Michel Vinaver, por destacar también algunos nombres.<sup>10</sup> Hasta tal punto es así que, según la optimista versión de Gallén, «el teatro catalán se ha ido consolidando gradualmente, y hoy, en momentos de globalización, está bastante al día tanto en lo que respecta a la presencia de la dramaturgia clásica universal como, sobre todo y especialmente, a la más contemporánea de todo el mundo».<sup>11</sup>

Por otra parte, desde el punto de vista institucional, y sin que se trate propiamente de un proyecto de edición, sino de difusión internacional del teatro catalán contemporáneo con funciones de suplencia cultural, el Institut Ramon Llull y la Sala Beckett/ Obrador Internacional de Dramatúrgia crearon en el año 2009 una base de

datos para recoger información sobre las traducciones de textos dramáticos catalanes a otras lenguas y promover el conocimiento de dichos textos. En su web ([www.catalandrama.cat](http://www.catalandrama.cat)), los internautas de todo el mundo –previa identificación y aceptación de unas condiciones sobre derechos de autor– pueden solicitar los textos que les interesen en formato pdf.<sup>12</sup> Sin abandonar el proceloso océano de la virtualidad, hay algunos dramaturgos, sobre todo los más jóvenes, que se han decidido a publicar directamente sus textos en la red, la *biblioteca universalis*, animados por las ventajas de la (auto)edición digital, la difusión inmediata y planetaria y la accesibilidad y el dinamismo del medio.

Tampoco hay que despreciar el esfuerzo que en estos últimos años se ha realizado en el terreno de la investigación teatral y que ha permitido dar a conocer la obra completa de autores como Pere Capellà (*Obres completes*, dos volúmenes, a cargo de Maria Magdalena Alomar Vendrell, publicados por la editorial Moll en los años 2004 y 2006) o Juli Vallmitjana (*Teatre*, dos volúmenes, a cargo de Francesc Foguet y Albert Mestres, publicados por Edicions de 1984 en el año 2006). Y tampoco hay que olvidar los proyectos de edición, aún en curso, de algunos (¡faltan tantos!) clásicos teatrales: Salvador Espriu, por el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu y Edicions 62, que ha añadido a la serie *Fedra. Una altra Fedra, si us plau* (*Otra Fedra, si gustáis*, 2002), a cargo de Miquel Edo; Josep Maria de Sagarra, por Edicions Tres i Quatre, en una edición a cargo de Narcís Garolera, con la colaboración de Miquel M. Gibert, que ha publicado los cuatro primeros volúmenes entre los años 2006 y 2009; Vicenç Albertí, por el Institut Menorquí d'Estudis, que ha revisitado sus traducciones de *El barber de Sevilla* (a cargo de Josep Ramon Cerdà, 2009), *El barón* (a cargo de Pilar Carrasco, 2009) y *La viuda astuta* (a cargo de Margarida Cursach, 2010); Santiago Rusiñol, en este caso en una versión digital que aún se en-

cuentra en estadio muy incipiente del proceso, bajo la dirección general de Vinyet Panyella y con el patrocinio del Institut d'Estudis Catalans. En este sentido, hay que subrayar la notable presencia de dramaturgos en la Biblioteca Catalana de Arola Editors (2001-2007, de momento interrumpida), que ha publicado, bajo la dirección de Magí Sunyer, a Víctor Balaguer (*Tragèdies*, a cargo de Pere Farrés), Joan Puig i Ferrer (*Teatre complet*, a cargo de Guillem-Jordi Graells), Josep Robrenyo (*Teatre català*, a cargo de Albert Mestres) y Josep Pin i Soler (*Teatre*, a cargo de Enric Gallén). Además, hay que tener en cuenta la cuota de literatura dramática catalana (Joan Ramis, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Joan Puig i Ferrer, Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Josep M. Benet i Jornet, Jordi Teixidor, Rodolf Sirera) en colecciones dirigidas a la enseñanza secundaria, como «Les Eines» (1999), de Proa, o «Educació 62» (2005), de Edicions 62, entre otras más efímeras; pese a esto, es lamentable que la animación a la lectura de teatro –con las posibilidades pedagógicas que tiene– sea un potencial tan desatendido en todos los ámbitos de la enseñanza, en los que la literatura dramática sigue siendo, tanto en los planes de estudio como en los libros de texto y las lecturas prescriptivas, la cenicienta incomprendida y pasajera de los géneros literarios.<sup>13</sup>

### La fragilidad de los estudios y los ensayos

Una de las debilidades más flagrantes que arrastra el sistema teatral catalán reside en sus dificultades para determinar cuál es «el pasado presente» (George Steiner) que le es propio.<sup>14</sup> Dicho de otra forma, para decidir cómo debe valorar el patrimonio escénico del pasado para hacerlo presente sin complejos ni prejuicios, aunque también sin pereza, incuria o ignorancia. Una ojeada a los estudios de historia teatral publicados en los últimos diez años evidencia la pro-

gresiva «transferencia de conocimiento» del mundo universitario al conjunto de la sociedad, por decirlo con términos grandilocuentes, ya que buena parte de esos libros son producto de voluminosas tesis doctorales de la antigua escuela: Carles Batlle (*Adrià Gual, 1891-1902: per un teatre simbolista*, 2001), Francesc Foguet (*Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*, 2001), Maria Magdalena Alomar (*El teatre a Palma entre 1955 i 1970*, 2005), Judit Fontcuberta (*Molière a Catalunya*, 2005), Fàtima Agut (*Memòria i pràctica teatral a Castelló de la Plana, 1940-1970*, 2007), Jordi Lladó (*Ramon Vinyes. Un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, 2007), Josep-Joaquim Esteve (*La música al teatre de Palma, 1800-1817. L'efecte de la reforma il·lustrada*, 2008) y Enric Ciurans (*El Teatre Viu, una resistència cultural*, 2009).<sup>15</sup>

En esta década han aparecido numerosos estudios o ediciones, derivados también de la investigación universitaria, que cubren diversos aspectos del teatro de todas las épocas, desde investigaciones sobre las manifestaciones medievales hasta monografías y ediciones divulgativas o críticas del teatro de los siglos XVIII y XIX que permiten un mejor conocimiento y una relectura de la tradición teatral (Francesc Fontanella, Josep Bernat i Baldoví, Narcís Oller, Josep Yxart), pasando por aproximaciones a autores concretos –como Mercè Rodoreda, Josep Palau i Fabre o Joan Brossa–, a escenógrafos o artistas relacionados con el teatro –Antoni Clavé o los artistas plásticos de la EADAG– y, de forma aún más excepcional, a algún aspecto del mundo de la danza. Otros investigadores también han comenzado a realizar exploraciones en un campo de análisis aún muy yermo: el de los estudios sobre locales históricos (Goya, Líric, Malic, Molino, València Cinema), los espacios teatrales en activo (Escalante Centre Teatral, Horta Teatre, Sala Beckett, Teatre del Mar, TNC) y las escuelas o aulas de teatro (Lleida, Silla, Vic). En fin, algunos trabajos, a los que aún les queda mucho

camino por recorrer, se han centrado en la trayectoria de determinadas compañías teatrales o en algún aspecto relativo a ellas: Els Joglars, La Fura dels Baus, Moma, Albena, Iguana o Xarxa.<sup>16</sup>

Entre las obras de referencia dedicadas a la historia teatral, es de justicia mencionar el *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (dos volúmenes, 2003 y 2006), dirigido por Joan Mas i Vives, una pieza imprescindible para la bibliografía escénica, y también los dos volúmenes de *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques*, subtitulados, respectivamente, *El segle XIX* (2003) y *Del Modernisme a la Guerra Civil* (2011), a cargo de Ramon Bacardit y Miquel M. Gibert, el primero, y Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén y Miquel M. Gibert, el segundo. En cuanto a los proyectos individuales, se han de tener en cuenta las grandes síntesis *Història del teatre a Catalunya* (2006), de Josep Maria Sala Valldaura, e *Història del teatre català* (2007), de Francesc Massip, que abarca desde los orígenes hasta 1800 y que tendrá continuidad en un segundo volumen. Pese a que las condiciones no son ni mucho menos óptimas, la investigación teatral ha incrementado sus activos gracias a la iniciativa de los investigadores universitarios que han realizado nuevas incursiones en el análisis de las artes escénicas y en la historia del teatro, especialmente de la época contemporánea, en el teatro infantil y juvenil –uno de los campos más desatendidos– y en lo que afecta a la recepción y la traducción teatrales.<sup>17</sup> En el ámbito de la divulgación dirigida a un público no especialista encontramos las aportaciones de Enric Ciurans (*Adrià Gual*, 2001), Yoya Pigrau (*Els Santpere*, 2002), Antoni Nadal (*El teatre mallorquí del segle XX*, 2002; *El teatre mallorquí del segle XIX*, 2007, y *Anecdotari teatral mallorquí, 1880-1936*, 2010), Francesc Foguet (*Margarida Xirgu, una vocació indomable*, 2002; *El gran Borràs: retrat d'un actor*, escrito con Isabel Graña, 2007, y *Margarida Xirgu: cartografia d'un mite*, 2010), Fran-

cesca Bartrina (*Dones de teatre*, 2010) y Ramon X. Rosselló (*El teatre català del segle XX*, 2011).

En el estricto ámbito del teatro contemporáneo, hay que dejar constancia de los primeros balances de conjunto de la situación de la literatura y las artes escénicas: *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* (2000), de Maria-Josep Ragué-Arias; *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)* (2000), con edición de Ramon X. Rosselló; *Les arts escèniques a Catalunya* (2001), coordinado por Jordi Jané, y *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques dels Països Catalans* (2006), coordinado por Francesc Foguet y Pep Martorell (incluido en la colección de ensayo «Argumenta»). También hay que reseñar las aportaciones misceláneas –además de la mencionada sobre Manuel Molins– dedicadas a dramaturgos en activo: *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text* (2001), edición a cargo de Enric Gallén y Miquel M. Gibert; *Autour de l'oeuvre de J. M. Benet i Jornet. «La chambre de l'enfant». Quatre études et un entretien* (2007), edición a cargo de Montserrat Prudon, y *Teatre català contemporani. Monogràfic entorn de l'obra de Jordi Galceran* (2008), edición digital a cargo de Maria Llombart. En la esfera internacional, hay que subrayar los estudios –más focalizados en la dramaturgia– de Sharon Feldman (*In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*, 2009) y David George (*Sergi Belbel and Catalan Theatre: text, performance and identity*, 2010), así como los monográficos sobre el teatro catalán contemporáneo en publicaciones como *Contemporary Theatre Review* (núm. 3, 2007) y *Catalan Review* (vol. 23, 2009), ambas prestigiosas en su terreno, y también la recién nacida *Pygmalion* (núm. 1, 2010), editada por el Instituto del Teatro de Madrid.

En el género de la autobiografía, muy a propósito para la reconstrucción o la tergiversación más o menos deliberadas de la memoria escénica o del pasado personal,

pero imprescindible para tener el testimonio de los protagonistas de los hechos, registramos, como mínimo, las de las siguientes personalidades (de mayor a menor edad): Esteve Polls (*Cinc minuts abans que caigui el teló: memòries de tota una vida dedicada al teatre*, 2009); Josep M. Muñoz Pujol (*El cant de les sirenes: petita crònica del teatre independent a Catalunya, 1955-1990*, 2009); Montserrat Julió (*Vida endins*, 2003); Núria Espert (*De aire y de fuego: memorias*, escrita con Marcos Ordóñez, 2002); Gonzalo Pérez de Olaguer (*Els anys difícils del teatre català: memòria crítica*, 2008); Josep Maria Loperena (*Memoria de los otros: crònica cruel de los 50 años de paz*, 2004); Josep M. Benet i Jornet (*Material d'enderroc*, 2010); Albert Boadella (*Memòries d'un bufó*, 2001), y Ventura Pons (*Els meus i els altres*, 2011).

Si la relación con el pasado sigue siendo una asignatura sin convocatoria de examen de conciencia, otra que tal es el ensayismo teórico sobre las artes escénicas. Sólo que esta es más exigua: los estudios de autoría indígenas sobre teoría teatral se reducen prácticamente –si exceptuamos títulos de divulgación como *El món del teatre* (2002), de Joan Castells et al., y *La literatura dramàtica* (2009), de Francesc Foguet y Núria Santamaria– a los editados por el Institut del Teatre en la colección «Escrips Teòrics» de Jaume Melendres (*La direcció dels actors. Diccionari mínim*, 2000, y *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, 2006) y Raimon Àvila (*Moure i commoure: consciència corporal per a actors, músics i ballarins*, 2011) y a otras contribuciones más excéntricas (*El teatre del teatre: una visita, entre crítica i enamorada, al món de l'escenari*, 2000, de Santiago Sans, o *Gra a Gra* 2010. *Viure i veure l'acte performatiu*, 2010, coordinado por Anna Caixach).<sup>18</sup> Mención aparte merece *Una mirada al teatre modern i contemporani* (2010, de Ricard Salvat, con edición a cargo de Enric Ciurans y Eulàlia Salvat y con una introducción de Jordi Coca, obra magna que recoge en dos volúmenes (1. *El*

*teatre és una arma?* y 2. *El teatre és una ètica*) tres libros del autor –*Historia del teatre modern* (1981), *El teatre contemporani* 1. *El teatre és una arma? De Piscator a Espriu* (1966) y *El teatre contemporani* 2. *El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht* (1966)– más el texto inédito de los años ochenta que lleva por título *Els teatres allunyats*.

No se puede obviar que el panorama de la edición teatral tendría mucha mejor cara si el Institut del Teatre de Barcelona, que en los años ochenta y noventa del siglo XX lideraba claramente la publicación de libros sobre teatro, no hubiese permitido el desmantelamiento de su gabinete de ediciones y, en vez de reducir las publicaciones a un nivel testimonial, hubiese persistido en la política de: a) editar tanto los grandes clásicos como los textos de autores de aquí y de fuera («Biblioteca Teatral», reanudada en 1982-[2001]; «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic», 1994-[2002], y «Clàssics», 1995-[2005]) o los trabajos de final de carrera de los estudiantes de dramaturgia (la efímera «Nous Dramaturs», 2004-[2007]); b) ofrecer estudios solventes («Monografies de Teatre», 1975-[2003]; «Estudis», 1987-[1997]), reproducciones facsimilares («Facsimils del Fons Documental», 1984-[1988]) y, naturalmente, obras de referencia, de síntesis y manuales dirigidos a los estudiantes («Materials Pedagògics», 1986-[2010]); c) facilitar las teorías dramáticas más esenciales e introducir las más novedosas investigaciones teórico-prácticas de las artes escénicas («Escrips Teòrics», 1991-[2011]), y, por último, d) homenajear a eminentes personalidades del gremio («Premis d'Honor», 1998-[2003]).<sup>19</sup> Como apuntaba Jordi Coca con conocimiento de causa: «todo eso se ha acabado, no se hace, y, por tanto, el retroceso en este campo respecto a nuestro entorno más inmediato (el mundo del castellano, Italia y Francia) es cada vez más abrumador».<sup>20</sup>

Lo cierto es que, a diferencia del esplendor de la década precedente, buena parte de las colecciones editadas por el Institut

del Teatre, si no están temporalmente clausuradas, se encuentran en pleno siglo XXI en un muy lamentable y alarmante estado de congelación o de latencia: en diez años, el Institut ha editado muy pocos títulos, y a trompicones. Entre las novedades destacamos –además de los ya citados «Escrits Teòrics»– las traducciones de textos (Aristófanes, Molière, Brecht) en sus colecciones de clásicos, los volúmenes de homenaje a Augusto Boal, Feliu Formosa y Emma Maleras («Premis d’Honor») y el libro *Grotowski: del teatre a l’art com a vehicle* (2009), de Pere Sais, publicado en «Materials Pedagògics». En un momento en que el casi centenario Institut del Teatre aspira a convertirse en un centro de educación superior con todas las de la ley, es importante que se implique de forma más activa en las líneas de investigación en los campos de las artes teatrales en las que tiene más potencia, en recíproca colaboración, como es natural, con los grupos investigadores de las universidades de los Países Catalanes.<sup>21</sup>

Otra vertiente del ensayismo, si lo entendemos en un sentido amplio, la encontramos en las publicaciones periódicas especializadas en teatro que no caen en la inmediatez de las páginas de los diarios o de los medios virtuales y que, de hecho, son un buen termómetro de los indicadores de calidad sobre el nivel de reflexión y de pensamiento en la materia. Desde el ensayismo más o menos académico hasta las publicaciones de divulgación sobre la cartelera y las de carácter netamente gremial, los grados intermedios se han cubierto, de aquella manera, con revistas de diverso signo. Demos sus nombres. Entre las primeras, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral* (1994-2010), bajo la batuta de Ricard Salvat (hoy paralizada *sine die*), y *Estudis Escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre* (publicación reanudada en el 2008), dirigida primero por Joan Casas y actualmente por Àlex Broch.<sup>22</sup> Entre las publicaciones de divulgación sobre la cartelera, la digital *Teatralnet* (1997) y la extinta *Teatre BCN* (1999-

2010), conducida por Carme Tierz. Entre los órganos de carácter profesional, la histórica *Entreacte* (1988), de la Associació d’Actors i Directors Professionals de Catalunya, y *Eq’iliquà* (2003), de la Associació d’Actors i Actrius Professionals Valencians. Entre ambos extremos se situarían las revistas (*Pausa*). *Quadern de Teatre Contemporani* (2005), una publicación vinculada al Obrador de la Sala Beckett y dirigida inicialmente por Carles Batlle, y *Hamlet. Revista de les Arts Escèniques* (2009), una vistosa propuesta dirigida por Alfred Arola y editada por Arola Editors.<sup>23</sup>

Hagamos un balance rápido, al menos de las publicaciones adscritas al polo de la reflexión teórica y dando por descontada su valiosa aportación al respecto: *Assaig de Teatre* y *Estudis Escènics*, con escaso filtrado de los contenidos, como revistas especializadas han alcanzado un nivel de calidad más bien desigual (ni una ni otra se ajustan a los criterios académicos de «impacto», tan perversos, de las envanecidas agencias de calificación); *Pausa* tampoco ha sabido ser escrupulosa a la hora de establecer el listón de exigencia y ha perdido el empuje inicial; *Hamlet*, muy irregular, aunque supera a la precedente *Escena* (1989-2004), a menudo permite que el diseño devore al contenido. Esta relativa plétora de publicaciones con grados de profundidad y de profesionalidad muy diversos ha tendido a desaparecer del mapa (*Teatre BCN* fue sustituida, a la baja, por *Time Out Teatre*) o a llevar una vida agónica, sino de hibernación (*Assaig de Teatre* o, más estacionales, *Pausa* y *Estudis Escènics*).

Otra fuente de información, mucho más circunstancial y en ocasiones incluso diti-rámica, es la que ofrecen las publicaciones de los propios teatros. *La Revista del TNC* (2011; antes *Quadern*, 1999-2010), de difusión exclusivamente digital, es un mero boletín de promoción de los espectáculos. El *DDT. Documents de Dansa i Teatre* (2003), editado por el Teatre Lliure, se autodefine con el concepto iconoclasta y pueril de «tebeo-insecticida» y recoge de forma

ecléctica artículos, conversaciones y documentos teóricos de consumo restringido, siempre relacionados con los montajes que se programan en esta institución pública. Más ambición tiene *Reflexions Entorn de la Dansa* (2006), editada por el Mercat de les Flors y coordinada por Joaquim Nogueiro y Bàrbara Raubert, una de las pocas publicaciones consagradas al arte del movimiento.<sup>24</sup>

Criterios mucho más serios tiene una de las iniciativas más singulares de la investigación teatral en los Países Catalanes, digna de ser asumida como un proyecto de carácter nacional: el *Anuari Teatral de les Illes Balears* (2005), publicado por la cátedra Joan Ramis i Ramis de la Universitat de les Illes Balears y las Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Se trata de un volumen de considerable extensión, coordinado por Francesc Perelló, que hace un balance exhaustivo de los estrenos de las compañías y los productores de las islas, recoge entrevistas a profesionales del sector y artículos de crítica teatral, recopila todas las noticias teatrales del año, sistematiza el total de funciones que se han hecho en el conjunto de las Baleares, recupera textos inéditos, indexa las obras y los estudios publicados, radiografía la cartelera teatral y confecciona gráficos y tablas comparativas de toda la información reunida (con datos tan valiosos como el número de espacios, de espectadores, de funciones, etcétera).

Entre las revistas culturales de ámbito general hay dos que han hecho una apuesta muy clara por mantener la presencia de la crítica y la reflexión teatrales: *Serra d'Or*, con una sección coordinada por Jordi Coca que, entre otras, ha dedicado monografías al nuevo teatro catalán (2000), a Manuel de Pedrolo (2005) y al balance de la primera década del siglo XXI en los Países Catalanes (2010), y *L'Avenç*, que publica una sección de crítica teatral de gran rigor, firmada por Núria Santamaria. No deja de ser testimonial, aunque muy necesario, el espacio que algunas revistas de cultura general (*Revista de Catalunya*, *Lluc*, *Benzina*) o

especializadas en lengua y literatura (*Els Marges*, *Caplletra*, *Llengua & Literatura*, *Caràcters* o *Lletres Valencianes*) dedican al teatro y en el que, a lo sumo –y muchas gracias–, publican reseñas, estudios o dossiers sobre algún aspecto determinado o algún dramaturgo de renombre (como los que dedicó *Lluc* a la política teatral de las Baleares, en el 2007, o a Alexandre Ballester, en el 2008, y *Caràcters* a Josep M. Benet i Jornet, en el 2010).

Si este panorama resulta más bien poco estimulante, todavía lo es menos cuando contemplamos la condición cada vez más residual de la crítica teatral *de veras* en la prensa diaria. No sólo se ha limitado, en términos generales, la periodicidad de las críticas, sino que, sobre todo, se han reducido las cabeceras y se ha acortado el espacio –como ya constataba Gabriel Sansano–<sup>25</sup> hasta límites imposibles para los esforzados críticos en activo.<sup>26</sup> Los diarios generalistas, *ABC*, *Ara*, *Avui*, *El Mundo*, *El País*, *El Periódico*, *El Punt*, *La Vanguardia*, etc., se interesan por el sensacionalismo y el *glamour*, cuanto más frívolo mejor, a la vez que reservan cada vez menos caracteres a la crítica de espectáculos –la de libros se halla en una situación aún más marginal, limitada a algunas reseñas esporádicas en *Presència*, *Cultura del Avui* o *Quadern(s) de El País*–. Ni que decir tiene que, si exceptuamos el caso de *Escenaris* (2000), de la red de televisiones locales, no deja de ser todo un síntoma de pérdida de espacio mediático la desaparición de programas televisivos como *Escena* (2002-2003), de TV3, o *Èxit* (2007-2008), de BTV, y otros específicamente dedicados al teatro en emisoras de radio (en la COM, por ejemplo).<sup>27</sup> En resumidas cuentas, la presencia del teatro en las programaciones televisivas es anecdótica: ni se habla de la actualidad escénica ni se retransmiten obras teatrales grabadas *in situ*. Como se lamentaba Sergi Schaaff, «el teatro como expresión artística y cultural, y también como espectáculo, es inexistente en la televisión».<sup>28</sup> En los medios de gran difusión –en la prensa escrita aún

resisten algo— las artes escénicas son prácticamente invisibles. Exceptuando algunas experiencias de teatro virtual —que tampoco parecen haber tenido mucho éxito— y exceptuando también la función que ejercen como medio de difusión de compañías, grupos y dramaturgos, si se mira bien, los nuevos formatos audiovisuales han expulsado a las artes escénicas de su terreno deslumbrante, por mucho que a algunos profesionales los fascinen hasta extremos hiperbólicos.

### **No es oro todo lo que reluce, o menos es menos**

El repliegue cada vez más acentuado de las colecciones que editan textos teatrales, el desinterés editorial por los estudios y los ensayos sobre las artes escénicas, la escasez de revistas especializadas, tanto de carácter académico como divulgativo, la progresiva relegación de la crítica a la marginalidad y la desidia de los equipos artísticos de los teatros públicos y privados respecto a sus servicios de publicaciones son factores que implican una paradójica regresión en unos momentos en los que numerosas voces pierden el oremus y aseguran que el teatro catalán jamás había vivido una época tan dorada. La mejora sustancial del ecosistema teatral ha generado más de un espejismo que la perspectiva y la evolución de los próximos años probablemente aclararán con mayor nitidez. Si al final descubrimos que sólo se trataba de un espejismo de oasis, no habrá duda de que la edición teatral se encuentra ahora en sus márgenes y que, como estimuladora de reflexión, de conocimiento y de crítica, no deja de ser incómoda para aquellos constructores de los discursos hegemónicos que edifican relatos jactanciosos e interesados.

En la primera década del siglo XXI, el hecho es que las dinámicas mercantiles del mundo libre no han compensado el déficit estructural del género, sino que lo han llevado al extremo de un reducción persisten-

te y muy preocupante. El balance de los efectivos resulta manifiestamente insuficiente, precario y desolador, porque se corre el peligro de que la edición teatral tienda a ser residual y que, en consecuencia, las artes escénicas pierdan la materia de los sueños, la vibración de las ideas, los valores humanos creativos, críticos y liberadores que, como diría Ernesto Sabato, nos pueden salvar de «este terremoto que amenaza la condición humana».<sup>29</sup> La situación puede empeorar todavía más con la cacareada crisis económica y con los devastadores vientos de signo neoliberal y neocon que agitan las políticas culturales del conjunto del territorio. Los espacios para la reflexión y la crítica son cada vez más minoritarios y especializados y tienen muy poca o ninguna incidencia pública. Con frecuencia, las artes escénicas sólo tienen acceso a los medios de gran difusión si responden al reclamo sensacionalista, a los «acontecimientos espectaculares» —en el sentido debordiano—, a la funcionalidad comercial o al maquillaje culturalista. En los márgenes del espejismo de oasis, la edición teatral en catalán alcanza mínimos históricos y sólo resiste en una periferia estructuralmente muy débil que puede ser barrida por una ínfima réplica local del terremoto global que denunciaba Sabato.

*Bellaterra, verano de 2011*

### **Notas**

1. Véase, en este sentido, Manuel MOLINS (2006): «Resistència i riurecràcia (per Galileu i Sísif)», en Francesc FOGUET y Pep MARTORELL (coord.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, El Cep i la Nansa, Vilanova i la Geltrú, pp. 47-73. [Además de a Manuel Molins, agradecemos a Antoni Nadal, Biel Sansano y Núria Santamaria las minuciosas observaciones que han hecho a la primera versión de este artículo.]

2. Edicions 62 —cada vez más mercantilizada— parece que mantiene por inercia «El Galliner», mientras que, desde 2007, ha dejado en estado

agónico la «Óssa Major Teatre» (1998), después de publicar en ella textos de Carles Batlle, Jordi Coca, Jordi Galceran, Joan Guasp, Jordi Sala, Jordi Teixidor y, entre otros, Gerard Vázquez. Tres i Quatre, por su parte, bastante tiene con sobrevivir, asediada como está por las políticas filogenocidas del Partido Popular valenciano. Por otra parte, es muy desagradable tener que levantar acta de la defunción, en 1999, de la benemérita «Catalunya Teatral», de la editorial Millà, y también, en el 2008, de «Teatre-Entreacte», editada por la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, dos colecciones singulares que ocupaban un espacio ahora vacío. Para una aproximación panorámica a las décadas anteriores, véase Francesc FOGUET (1998): «Notícia sobre les colleccions teatrals catalanes de 1988 ençà: entre la continuïtat i la diversificació», *Faig Arts*, núm. 38 (noviembre), pp. 73-83.

3. Francesc MASSIP (2004): «La crisi de l'edició teatral», *Avui*, 18 de octubre, p. 4.

4. Bromera tiene también una colección específica de teatro infantil, llamada «Teatre Micalet» (1995), que en la última década ha publicado a autores como Pep Albanell, Juli Disla y Manuel Molins, por citar sólo los más destacados.

5. Si bien Pagès Editors mantiene congelada «Teatre de Repertori», sigue publicando las piezas de Joan-Andreu Vallvé en la colección «Teatre de Titelles». En Valencia, por otra parte, Tàndem ha editado también, en la colección multigenérica «La Bicicleta Negra», los textos de los ganadores (Joan Carles Simó, Joan Giral, Joan Guasp y Octavi Egea) del premio de teatro juvenil Vila de Paterna.

6. Véase Antoni NADAL (2001): «Les edicions teatrals d'autors balears en el segle XX», *Lluc*, núm. 821-822 (marzo-junio), pp. 7-10, y Gabriel SANSANO (2008): «Esponerosa literatura dramàtica balear», *Caràcters*, núm. 43 (abril), p. 45. En un trabajo inédito sobre la edición teatral en las islas Baleares durante los años 2001-2010, el mismo Nadal nos informa de que el panorama es aún más brillante, pese a que no ha tenido la correspondencia de una visibilidad más obvia en los medios de comunicación. Nadal cuantifica el notable incremento de las ediciones de autores contemporáneos (que han pasado de una media anual de 5,5 en la década de los noventa a la de 9,6 en el primer decenio del siglo XXI) y, además de las colecciones mencionadas, anota la aparición de otras con difusión más limitada,

entre las cuales vale la pena reseñar «La Pinyeta» (2005, El Gall Editor), dedicada al teatro infantil (Guillem d'Efak, Joan Guasp, Bernat Joan, Pere Morey); «L'Argentera, Teatre» (2007, Edicions Can Sifre), que ha editado textos de Joan Gomila, Joan Guasp, Albert Herranz, Miquel Mestre, Mario Riera y Marià Villangómez; «Paraula de Dramaturg» (2009, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears), que ha dado voz a Alexandre Ballester, Pepita Escandell, Vicent Ferrer, Joan Guasp, Jaume Miró, Josep Pere Peiró y Aina Tur; «Teatre» (2010, Leonard Muntaner), que ha iniciado su trayectoria con *Adults normals*, de Jaume Miró, y «Teatre» (2011, Documenta Balear), que ha publicado dos piezas de teatro infantil y juvenil de Toni Olivé y Aina Dols. Otras dos iniciativas, que son síntoma del buen estado de las artes escénicas en las islas (al menos hasta ahora), fueron las antologías *Material acústic antiailant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears* (2008), coordinada por Josep Ramon Cerdà, y *XX Aniversari. Encontre de teatre en català a l'ensenyament secundari* (2009).

7. Véase Núria SANTAMARIA (2007): «Molts són prou o són massa?», *Pausa*, núm. 27, julio, pp. 19-24.

8. Albert MESTRES (2009): «Nota», en Pau MIRÓ, *Búfals. Lleons. Girafes*, RE&MA 12, Barcelona, p. 5. Confiamos en que la recién nacida Associació Cultural Editorial Tria –otra excelente iniciativa– tenga mejor suerte y pueda consolidar su proyecto, especialmente la colección «Tria de Teatre» (2009), que se autobautizó con dos textos de Josep Luís Roig Sala.

9. Hay que lamentar, en cambio, que la Fundació Romea per a les Arts Escèniques no concediese tregua alguna a la efímera «Columna Romea» (2002).

10. Véase Enric GALLÉN (2009): «Traduir teatre en el mercat del nou mil·lenni», en Montserrat BACARDÍ y Pilar GODAYOL (coord.), *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*, El Cep i la Nansa, Vilanova i la Geltrú, pp. 121-142.

11. *Ibidem*, p. 132.

12. *Visat*, la revista digital de literatura y traducción del Pen Català, también ha dedicado diversas páginas a dramaturgos catalanes de todos los tiempos, con el propósito de difundir las traducciones de sus textos a otras lenguas (véase [www.visat.cat](http://www.visat.cat)). Por su parte, las Éditions de l'Amandier de París han publicado, en la colección «Théâtre Étranger», las traducciones al



francés de textos de Àngels Aymar, Carles Batlle, Josep M. Benet i Jornet, Joan Brossa, Joan Casas, Jordi Pere Cerdà, Narcís Comadira, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Salvador Espriu, Albert Mestres, Manuel Molins, David Plana y Rodolf Sirera. Más esporádicamente, la Fundación Autor de la SGAE ha incorporado, en la colección «Teatroautor», algunas traducciones al castellano de piezas de Carles Alberola, Carles Batlle, Sergi Belbel, Jordi Galceran, Paco Mir y Manuel Veiga, entre otros.

13. En estado aún incipiente se encuentra el Repertori de Teatre Català (RTC, 2010), coordinado por Francesc Foguet y Albert Mestres y promovido por la Institució de les Lletres Catalanes, el Institut del Teatre de Barcelona, el Teatre Nacional de Catalunya y el Teatre Principal de Palma; el proyecto pretende ofrecer, sobre todo a las compañías y a los directores teatrales, un conjunto de textos –de todos los tiempos– susceptibles de ser revisitados de manera periódica por su valor representativo. El objetivo fundamental del RTC es constituir un repertorio articulado de obras que facilite el acceso a una serie de textos para la representación, por una parte, y, por otra, para la divulgación de un corpus dramático entre un público tan amplio como sea posible: profesionales del teatro, estudiantes de artes escénicas, lectores de literatura dramática, aficionados, etcétera. El proyecto del RTC prevé que los textos del corpus se puedan consultar y obtener, de forma gratuita, en una página web de acceso libre.

14. George STEINER (2011): *Los logócratas*, Siruela, Barcelona, p. 42.

15. Actualmente, buena parte de las tesis de artes escénicas –o de cualquier otra materia– que se presentan en las universidades públicas catalanas se pueden consultar íntegramente en forma digital en la base de datos Tesis Doctorales en Red (www.tdx.cat).

16. 1) Estudios sobre el teatro medieval: *Del teatro del Misteri al misteri del teatro* (2001), de Luis Quirante Santacruz; *La Mort com a personatge, l'assumpció com a tema* (2002), edición de Josep Lluís Sirera, y *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó* (2010), de Francesc Massip. 2) Estudios y ediciones sobre el teatro catalán de los siglos XVIII y XIX: *Memòries teatrals* (2001), de Narcís Oller, edición a cargo de Enric Gallén; *Teatre foguerer* (2002), estudio y edición de Jaume Lloret; *Versions teatrals* (2004), de Antoni Febrer i Cardona, edición a cargo de Joan Mas

i Vives y Maria Isabel Ripoll Perelló; *Entremesos en mallorquí* (2005), edición a cargo de Ramon Díaz; *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps* (2006), editado por Pep Valsalobre y Gabriel Sansano; *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps* (2007), a cargo de Josep M. Domingo y Rosa Cabré; *Teatre burlesc català del segle XVIII* (2007), edición crítica de Josep Maria Sala Valldaura; *Fontanella: estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)* [2009], edición de Gabriel Sansano y Pep Valsalobre; *Josep Bernat i Baldoví: la tradició popular i burlesca* (2009), de Joaquim Martí Mestre; *Un cabàs de rialles: entremesos i col·loquis dramàtics valencians del segle XVIII* (2009), edición y prólogo de Gabriel Sansano, y *Examen d'un mestre sabater. Teatre català inèdit del segle XVIII* (2010), edición de Anna Maria Villalonga. 3) Monografías sobre dramaturgos: *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda* (2002), de Francesc Massip y Montserrat Palau; *Teatre de Don Joan* (2003), de Josep Palau i Fabre, con una introducción de Jordi Coca; *El Saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta* (2009), de Jordi Marrugat, y *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula* (2010), de John London. 4) Monografías sobre escenógrafos o artistas: *Antoni Clavé i el teatre* (2000), de Anna Riera i Asensio, y *Els artistes plàstics de l'EADAG* (2003), coordinado por Antoni Bueso. 5) Monografías sobre danza: *Pensar la danza* (2007) y *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939* (2010), ambas de Delfí Colomé. 6) Estudios sobre teatros y proyectos artísticos o institucionales: *València Cinema Studio SA. 25 anys de resistència cultural* (2001), de Enrique Herreras; *Deu anys del Teatre del Mar, 1993-2003* (2003), coordinado por Joan Mas i Vives; *El Teatre Líric de l'Eixample, 1881-1900* (2006), de Montserrat Guardiet; *Teatre Nacional de Catalunya, 1996-2006* (2006); *30 anys de l'Horta. 30 anys de teatre valencià* (2006), de Enrique Herreras; *Malic, l'aventura dels titelles* (2007), de Toni Rumbau; *Teatre Goya, 1916-2008* (2008), de Enric Gallén; *El Molino, un segle d'història* (2009), de Lluís Permanyer; *Sala Beckett: 20 anys* (2009), de Eduard Molner; *Abrir en oscuro: materiales para una historia gráfica de la escena valenciana* (2010) y *ECT. 25 anys Escalante Centre Teatral* (2010), ambos de Enrique Herreras. 7) Monografías sobre escuelas o aulas de teatro: *10 anys de teatre a la Universitat de Vic* (2004), de Josep Colomer y otros;

*Aula* [de Teatre de Lleida]: *vint-i-cinc anys* (2007) y *Un viatge de llarg recorregut. L'Escola Municipal de Teatre de Silla en imatges. 25 anys, 1985-2010* (2010), de Jesús Escorihuela. 8) Estudios sobre compañías: *Els Joglars: espais* (2002), de Joan Abellan; *Moma Teatre, 1982-2002: vint anys de coherència* (2003), con edición de Josep Lluís Sirera; *La Fura dels Baus, 1979-2004* (2004), coordinado por Àlex Ollé; *Albena Teatre, 10 anys amb el somriure d'un bes* (2004), edición de Roberto García; *20 anys Iguana Teatre* (2006), de Jordi Banal, Pere Fullana y Carles Molinet; *El torn de La Torna* (2006), coordinado por Mont Carvajal y Rosa Díaz; *Xarxa Teatre: 25 años sin fronteras* (2008), de Remei Miralles y Josep Lluís Sirera, y *Els Joglars 77: del escenari al trullo* (2008), editado por Rosa Díaz y Mont Carvajal.

17. 1) Actas de los diversos encuentros de rango académico sobre teatro contemporáneo: *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat* (2005), editadas por el Institut del Teatre de Barcelona; *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?* (2006), *La revolució teatral dels setanta* (2009) y *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?* (2011), las tres correspondientes a las jornadas de debate sobre el repertorio teatral catalán (Universitat Autònoma de Barcelona), edición a cargo de Francesc Foguet y Núria Santamaria, con la incorporación de Jaume Aulet en la primera y de Mercè Saumell en la última, y *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins* (2008), a cargo de Francesc Foguet y Gabriel Sansano, un título fusteriano para las actas del I Simposi internacional d'arts escèniques (Universitat d'Alacant). 2) Actas de las tres ediciones del simposio sobre el teatro infantil y juvenil (Universitat Autònoma de Barcelona): *Dramaturgia al País de les Meravelles?* (2007), *Teatre i educació. Quan les carabasses es tornen carrosses...* (2009) y *Si l'emperador va nu!* (2011), editadas por Francesc Foguet y Núria Santamaria, con la incorporación de Jordi Auseller en la última. 3) Estudios sobre recepción y traducción: *Molière en català. Les reflexions dels traductors* (2007), de Judit Fontcuberta, y *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans* (2007), de Dídac Pujol.

(Omitimos las aportaciones a obras misceláneas o monográficas en publicaciones no exclusivamente teatrales.)

18. Aunque tienen una ambición más modes-

ta, se deberían incluir aquí las lecciones inaugurales del máster oficial interuniversitario de estudios teatrales publicadas en la colección «Documenta Teatral», coordinada por Francesc Foguet y Núria Santamaria, que ha publicado las intervenciones de Jaume Mascaró (*Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*, 2009), el mismo Melendres (*Sobre els ismes, els itsmes i el tren elèctric d'Èmpoli*, 2009) y Rodolf Sirera (*Tot travessant el desert. L'autor com a adaptador. Quatre casos*, 2011).

19. Indicamos entre corchetes el año en que se publicó el último título de cada colección, un dato muy elocuente para valorar la magnitud de la pérdida. Un caso aparte es la edición de las piezas de los Juglars en dos volúmenes (2002 y 2007), que firma impudicamente Albert Boadella, en una polémica usurpación del concepto de autoría.

20. Jordi COCA (2009): «Teories del teatre», *Avui*, 23 de marzo, p. 37.

21. El bisoño Proyecto de Recerca sobre les Arts Escèniques Catalanes (PRAEC, 2011), impulsado por el mismo Coca, parece estar en la línea de resituar el papel del Institut del Teatre en el ámbito de la investigación.

22. Como revista académica, dejamos constancia también de *Stichomythia. Revista de Teatre Contemporáneo* (2002) de la Universitat de València, dirigida por Josep Lluís Sirera, que, aunque tiene como referencia el teatro español, incluye asimismo artículos sobre el ámbito teatral de los Países Catalanes.

23. Algunas de estas revistas –*Entreacte, Assaig de Teatre, (Pausa)*– han incluido en sus páginas numerosos textos teatrales, y lo mismo ha hecho, traducidos al castellano, la revista *Primer Acto*.

24. El Mercat de les Flors coedita también «CdT» (Cos de Lletra), una colección «de danza y pensamiento».

25. Gabriel SANSANO (2006): «Entre la crònica i la crítica. Notes per a un estudi sobre la crítica teatral (1975-2000)», en FOGUET y MARTORELL (COORD.), *L'escena del futur*, pp. 185-205.

26. Véase, para una primera panorámica del final del siglo, Carles BATLLE (2000): «La crítica teatral a Catalunya a los envistes del 2000», *Serra d'Or*, núm. 481 (enero), pp. 51-56. Entre otros críticos de teatro, danza y circo en activo durante el 2011 y más o menos competentes en la materia, mencionemos –por orden alfabético– los siguientes nombres: Joaquim Armengol

(*Avui/El Punt*), Begoña Barrera (*El País*), Marcel Barrera (*Avui*), Joan-Anton Benach (*La Vanguardia, El Temps*), Jordi Bordes (*El Punt/Avui*), Dani Chicano (*El Punt*), Nel Diago (*Cartelera Turia*), Sergi Doria (*ABC*), Imma Fernández (*El Periódico*), Santiago Fondevila (*Ara, Time Out*), Emili Gené (*Última Hora*), Enrique Herreras (*Levante*), Jordi Jané (*Hamlet*), César López Rosell (*El Periódico*), Marcos Ordóñez (*Babelia de El País*), Iolanda G. Madariaga (*El Mundo*), Francesc Massip (*Avui*), Toni Mata i Riu (*Regió 7*), Javier Matesanz (*Diari de Balears*), Eduard Molner (*Culturas de La Vanguardia*), Antonio José Navarro (*Guía del Ocio de Barcelona*), Joaquim Noguero (*La Vanguardia*), Juan Carlos Olivares (*Ara, Time Out*), Bàrbara Raubert (*Avui*), Maria-Josep Ragué (*El Mundo, Artex*), Francesc M. Rotger (*Diario de Mallorca*), Núria Santamaría (*L'Avenç*) y Carmen del Val (*El País*). Entre los críticos de literatura dramática que se dedican a ella con cierta regularidad, mencionemos los nombres de Carles Cabrera (*Lluc*), Francesc Calafat (*Quadern de El País* en Valencia), Francesc Foguet (*Quadern de El País* en Barcelona), Enric Gallén (*Presència*), Biel Sansano (*Caràcters*) y Miquel Àngel Vidal (*Lluc*).

27. Descartamos un sucedáneo de crítica teatral –muy prodigado en la radio–: el del comentario recomendación, naturalmente gracioso y desenfadado, que ocasiona más daño que servicio a la difusión de las artes escénicas.

28. Sergi SHAAFF (2010): «El teatro a la televisión», *Hamlet*, núm. 3 (15 de abril), p. 73. Nos adherimos a la solicitud de Shaaff respecto a la necesidad de que la televisión –en especial la pública– acerque a los espectadores a la escena catalana.

29. Ernesto SABATO (2011): *La resistencia*, Barcelona: Seix Barral, p. 13.

## La institucionalización escénica en Cataluña, la historia de nunca acabar

Guillem-Jordi Graells

Institut del Teatre

Los rasgos fundamentales de esta primera década del nuevo siglo han sido sensiblemente diferentes a aquellos de los periodos anteriores, buscando, quizás, una estabilidad o asentamiento de estructuras que se ha prolongado mucho más allá de lo que era imaginable. Pero ya sabemos que las fechas en cifras redondas nunca responden a la realidad y, por lo tanto, esta «década» en algunos aspectos arranca a finales de los años noventa del siglo anterior y, en estos momentos, quizás todavía no podemos cerrar el presunto periodo que comporta.

En efecto, uno de los debates fundamentales de las dos décadas anteriores había sido la confrontación –tanto conceptual como, sobre todo, de intereses– entre los llamados «teatro público» y «teatro privado». Un debate a menudo viciado de origen por la impropiedad en la definición y el uso de estos términos. Porque resulta que el «teatro público» era a menudo «teatro institucional» pero sin mucha vocación de servicio público, y el «teatro privado» no era propiamente un teatro de empresa mercantil de riesgo sino, como mucho, un «teatro concertado», ampliamente subvencionado en algunos casos, no siempre a través de canales visibles y controlables. Este debate, sin embargo, ha ido perdiendo presencia, y virulencia, a lo largo de la década. Seguramente porque los principales enemigos «institucionales» de alguno de los poderes «privados» con tendencia monopolista han logrado un asentamiento necesario e irreversible a lo largo de la década y, por lo tanto, estos sectores de presión han cambiado la estrategia, ante la inutilidad de sus esfuerzos desestabilizadores.

La pérdida de virulencia del debate no significa que éste no esté pendiente de re-

anudación desde unas bases más sólidas y transparentes. Las cifras dedicadas por las diversas administraciones a los equipamientos institucionales y públicos han continuado siendo, en comparación, excesivos para los sectores privados que, ya definitivamente, deberíamos considerar desde la óptica de la concertación y no bajo el disfraz del riesgo empresarial y el agravio permanente respecto a las instituciones públicas. Está por hacer, y sería muy revelador, un estudio sistemático de las inversiones que realizan la Generalitat, las diputaciones y los ayuntamientos en el ámbito mal denominado «privado». En cualquier caso, las cifras que le ha destinado el Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC), creado precisamente en el año 2000, son muy importantes pero de dificultosa interpretación por su falta de claridad y transparencia. En la reforma legislativa –más que sospechosa en muchos aspectos– generada últimamente con la llamada Ley Ómnibus, cabe esperar que el ente que lo sustituirá, el Institut Català de la Creació i les Empreses Culturals (ICCEC), tenga un funcionamiento más ejemplar y que no limite –como parece que también se pretende– la actuación del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA), responsable desde su constitución, en marzo de 2009 –a partir de la ley aprobada por el Parlamento en mayo de 2008– de velar por la promoción de la creación artística y cultural, incluyendo las artes escénicas. En cualquier caso, habrá que delimitar con mucha más precisión lo que es «creación» y lo que es «empresa» o «industria», conceptos que también han estado sujetos a interpretaciones y prácticas diversas durante la década y que ahora se pretende clarificar a través de una preponderancia del concepto mercantilista y empresarial, atendiendo sólo el valor económico derivado de la creación.

Pero veamos cuales han sido los rasgos fundamentales de la estabilización del mal llamado sector «público». El Teatre Nacional de Catalunya, tras el trastorno inesperado en su nacimiento efectivo –es decir, el

*desistimiento* del contrato establecido con su carismático director-fundador, Josep M. Flotats, pocos días después de los fastos inaugurales, en septiembre de 1997– logra una bastante rápida y sólida consolidación con su sucesor, Domènec Reixach, que entró en funciones en junio de 1998, una vez terminada la primera temporada del nuevo equipamiento. A raíz de su nombramiento, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya había sido «integrado» en el TNC: sin ambages, desapareció, sin que nadie levantara la voz para plantear su continuidad. El trabajo de Reixach no era fácil: tenía que lograr el equilibrio con una «Mesa de coordinación» con la patronal de las empresas (ADETCA), las compañías privadas (CIATRE) y la Asociación de Actores y Directores que se improvisó de prisa y corriendo a raíz del conflicto con Flotats –una instancia que nunca pareció que funcionara como tal, y que se fundió despacio como un bolado, pese a que seguramente nunca ha sido abolida– y la necesidad de reformular las directrices programáticas y de funcionamiento del TNC, a partir de su experiencia en el CDGC, y abriendo paso y juego a muchos de los profesionales escénicos que habían sido sistemáticamente desterrados por Flotats.

En los ocho años de su dirección (1998-2006), Reixach consigue una considerable viabilidad del TNC, luchando con los problemas derivados de las aberraciones arquitectónicas perpetradas por el tándem Bofill-Flotats –nunca resueltos, pese a los mil y un parches que se han ido poniendo en la Sala Gran, la que tiene más déficits técnicos–, desarrollando una programación que equilibrara varias líneas –atención, aunque minoritaria, al patrimonio dramático nacional, espectáculos para un gran público cercanos a formatos «comerciales», estímulo a los nuevos creadores, presencia de teatro internacional, etc.–, y sobre todo apaciguando la hostilidad con generosas coproducciones o subrogaciones al sector privado, especialmente con los cabecillas de ADETCA y CIATRE. Al final de su man-

dato, Reixach pudo entregar al nuevo director, Sergi Belbel, un TNC con una plantilla y un presupuesto generosos y consolidados (la mejor herencia de Flotats), un entorno pacificado, una trayectoria artística bastante solvente y la fidelización de un público conseguida con todo tipo de estrategias, incluyendo los famosos «autocares de CiU» provenientes de todas las comarcas para llenar el excesivo aforo de la maldita Sala Gran. La dirección de Belbel, prevista hasta 2013, y a partir de esta base, será mucho más cómoda y podrá profundizar en las diversas líneas según su sensibilidad e intereses, siempre con el problema de rozar la «comercialidad» para asegurar el balance anual de espectadores. También se ha ido produciendo una perceptible menor dependencia de las exigencias del sector «privado», para hacer una programación más autónoma. Una trayectoria, aun así, que se ha visto afectada al final de la década y hasta ahora –y, previsiblemente, en las próximas temporadas– por los recortes presupuestarios. Un mal, sin embargo, que no afecta sólo al TNC sino a todos los sectores.

El otro equipamiento considerado «público», el Teatre Lliure, experimenta durante la década cambios considerables. De entrada, sin embargo, hay que recordar que esta es la única empresa a la cual se puede aplicar propiamente la denominación de «teatro público» o, si se prefiere, «teatro privado de gestión pública», al menos según el concepto clásico del término, que no debe confundirse ni asimilar, como se hace rudamente, con el de «teatro institucional». En todo caso, el Lliure inicia la década con un enésimo conflicto, de raíces inmediatamente anteriores: Lluís Pasqual, que había sido nombrado por el alcalde Maragall comisionado del proyecto Ciutat del Teatre en mayo de 1997 y posteriormente codirector del Lliure desde septiembre de 1998,<sup>1</sup> presenta el proyecto que se le había encargado en noviembre de 1999, pero, como resultado de las desavenencias constantes con el regidor de cultura, Ferran Mascarell, pre-

senta la dimisión como director del Lliure en julio de 2000, a pesar de que el equipo se mantiene en funciones hasta finales de año. Paradójicamente, pese a la visible hostilidad del regidor, y por sorpresa, el mes de marzo anterior el alcalde Clos había asumido pública e íntegramente el contenido del proyecto, y se nombró gerente para desarrollarlo a Josep Montanyès. Pero, a efectos prácticos, el proyecto no sólo no se ha desarrollado sino que, finalmente, la Ciutat del Teatre apenas ha acabado siendo un letrero que designa una zona concreta de Montjuïc-Poble Sec donde, sin dotarla de ningún sentido especial, se produce la vecindad del Mercat de les Flors, la nueva sede del Institut del Teatre –inaugurada el 30 de octubre de 2000– y la nueva sede del Lliure.

En octubre de 2000 fue nombrado director del Lliure Josep Montanyès, que entró en funciones el 1 de enero siguiente. Montanyès no lo tuvo nada fácil. Las obras de la nueva sede en el Palau de l'Agricultura, iniciadas en febrero de 1996, avanzaban lentamente pero, caso único, sin provocar aumentos significativos en su coste. En paralelo, sin embargo, la concreción del contrato-programa y el presupuesto para el funcionamiento ordinario no se concretaba, de forma que Montanyès acabó dimitiendo en abril de 2001, a medio año de la apertura del nuevo equipamiento, y así desbloqueó las negociaciones. Pese a tener una dotación insuficiente, el Teatre Fabià Puigserver se inauguró el 22 de noviembre siguiente, con el director convencido de que la fuerza de la realidad obligaría a revisar las dotaciones económicas previstas. Pero no lo consiguió y lo pagó con la vida. Las dos administraciones controladas por los socialistas – Montanyès era miembro del partido desde siempre–, Ayuntamiento y Diputación, paradójicamente, le sembraron el camino de obstáculos, quizás porque tenían otros designios sobre quien querían al frente del Lliure. Pero Montanyès, terco y convencido, continuó con la dirección del teatro y del proyecto, y todavía tuvo que asumir otras

funciones en paralelo. Es necesario abrir un paréntesis.

En la misma vecindad, el 30 de octubre de 2000, se había abierto la nueva sede del Institut del Teatre, el proyecto más ambicioso de la dirección de Pau Monterde, contando con el apoyo del presidente de la Diputación, Manuel Royes. El traslado coincidía con una reorganización de las enseñanzas, en una fase muy avanzada en la revisión de los planes de estudios y la adecuación de éstos a las perspectivas de futuro. Aun así, y por razones complejas y que ahora no viene al caso detallar, un sector del profesorado empezó a manifestar su descontento y a generar un clima cada vez más enrarecido, que fue haciéndose inviable hasta el punto de que en julio de 2002 Monterde fue destituido, y Royes pidió a Montanyès que se hiciera cargo interinamente de la dirección del Institut (ya lo había sido entre 1980 y 1988) para organizar un relevo sosegado y eficaz. Simultaneó durante unos meses la triple dedicación, capeando la hostilidad manifiesta y a menudo virulenta de sus compañeros de partido, hasta que su corazón dijo basta el 10 de noviembre siguiente, dejando a todo el mundo consternado y unos cuantos vacíos difíciles de cubrir.

En un primer momento, el patronato de la Fundació Teatre Lliure ofreció la dirección a Lluís Pasqual, que pidió unos meses para elaborar un proyecto al cual debían comprometerse las administraciones. Pero incluso antes de entregarlo, Pasqual renunció con el argumento de que no podía creer en la buena voluntad de los políticos con los que no había podido entenderse dos años antes. Ante esto, la Fundación optó por el relevo generacional de forma radical y propuso como nuevo director a uno de los miembros del equipo formado por Montanyès, el más joven, Àlex Rigola. Pese al riesgo que suponía su todavía escasa experiencia se quiso optar por una renovación a fondo. A lo largo de dos mandatos consecutivos (2003-2011), Rigola, con un equipo de dirección artística que compartía deci-

siones y línea, ha replanteado muchas de las líneas tradicionales del Lliure, cerró la sede de Gràcia por problemas de seguridad –y luchó para reabrir la con todas las garantías, cosa que logró al iniciar su última temporada, el 30 de septiembre de 2010–, buscó nuevos referentes europeos y apostó por la creación contemporánea tanto en los espectáculos de los creadores residentes como, sobre todo, impulsando el ciclo anual Radicals Lliure. Cuando en la primavera de 2010 ratificó que dejaría la dirección al final del segundo mandato, un amplio sector de la Fundación propone nuevamente a Lluís Pasqual como sucesor, éste acepta, las administraciones se muestran ahora encantadas y puede empezar a planificar la temporada 2011-2012 con un nuevo equipo y con la voluntad de recuperar algunos rasgos históricos del Lliure sin hacer, sin embargo, un continuismo estricto de etapas anteriores, más bien marcando la voluntad de desarrollar nuevos planteamientos.

En cuanto a los otros dos equipamientos de la *non nata* Ciutat del Teatre, con la muerte de Montanyès, fue nombrado director provisional del Institut, Jordi Font, que posteriormente se presentó candidato a la elección y ha continuado en el cargo hasta la actualidad. En esta institución el hecho más destacable del final de la década ha sido la adecuación a los criterios de Bolonia respecto a los estudios superiores y el inicio de la impartición de los grados correspondientes. En cuanto al Mercat de les Flors, la inauguración del Lliure de Montjuïc planteaba, una vez más, la necesidad de reformular los objetivos. El proyecto de Pasqual para la Ciutat del Teatre preveía fórmulas de programación conjunta con el Lliure, pero el Mercat mantiene una línea errática tanto bajo la dirección de Joan Maria Gual (1995-2003, al cesar sustituyó a Montanyès en la gerencia del consorcio Ciutat del Teatre, hasta su disolución) como con el regreso de Andreu Morte (2003-2006). Finalmente, se llega a la fórmula de especializarlo como Mercat de les Flors-Centre de les Arts del Moviment, a través

de un consorcio que se constituye en mayo de 2006 entre el Ayuntamiento y la Generalitat, con el apoyo económico del Ministerio de Cultura. Francesc Casadesús será el director de esta nueva etapa, con una voluntad de especialización y de apoyo a la danza en todos sus géneros, hecho que comporta en paralelo una disminución perceptible de la programación de danza en otros equipamientos.

La cuarta pieza, temporal, de la Ciutat del Teatre, el Teatre Grec, ha continuado centrandose las actividades del festival veraniego de Barcelona al que da nombre, bajo las direcciones sucesivas de Borja Sitjà (2000-2006, que la simultaneó con la dirección del Festival de les Arts del Fòrum de les Cultures 2004) y el argentino Ricardo Szwarczer (2007-2011), oscila a lo largo de la década en la habitual dinámica acordeón, con años expansivos y otros de contracción, sin haber logrado nunca una fórmula realmente dinamizadora de la producción local, a media altura entre la simple programación de espectáculos extranjeros existentes y la promoción de acontecimientos efímeros. Las nuevas perspectivas económicas obligarán sin duda al nuevo director, Ramon Simó, a un ejercicio de posibilismo que atienda, además, la gran asignatura pendiente del Grec barcelonés: llenar algo más que una programación veraniega, ser un factor articulador y positivo en el entramado del teatro público y concertado de la ciudad y del país.

Muy al contrario, el festival gerundense Temporada Alta, creado modestamente en 1992, no ha parado de crecer desde 1999, año que consolida su voluntad de ser un festival de otoño a nivel catalán e internacional. Bajo la dirección de Salvador Sunyer, en el 2006 logra el título de Festival de Tardor de Catalunya, cuando ya se había convertido en una pieza fundamental por su política de coproducciones con compañías y creadores catalanes, papel que se ve reforzado el año siguiente al ser el marco donde inicia las actividades El Canal-Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona, pri-

mera pieza radicalmente nueva de una necesaria y siempre aplazada descentralización. Este papel de reequilibrio y dinámica de efectos sensibles se refuerza todavía en el 2009 cuando se crea la Escena Catalana Transfronterera, conjuntamente con el Théâtre de l'Archipel de Perpiñán, un equipamiento con proyecto arquitectónico de Jean Nouvel, dirigido por Domènec Reixach, que debe desarrollarse a partir de la inauguración de este teatro norte-catalán el 10 de octubre de 2011. Todo ello, pues, prefigura un «polo norte» escénico, totalmente autónomo de la capital barcelonesa, que se refuerza además con el establecimiento de varias compañías teatrales y de danza en comarcas gerundenses y algún festival menor especializado, como el PNRM Panorama de Olot desde el 2002.

De hecho, a mitad de la década parecía que, finalmente, se iban a consolidar las primeras piezas—de larga tradición pero de realidad estadiza— de una articulación escénica territorial que, en algún caso, ya se había definido más de treinta años antes. Así, en el 2005 inicia sus actividades el Centre d'Arts Escèniques de Reus (CAER), integrando la programación de los teatros Fortuny y Bartrina, a los cuales se añaden en el 2008 los festivales Cos y Trapezi. Dirigido por Ferran Madico (2005-2009) y César Compte (desde el 2009) inicia también una política de coproducciones, cuyo alcance ha quedado limitado en las últimas temporadas. En diciembre del propio 2005 se firmaba el convenio creando el Centre d'Arts Escèniques de Terrassa (CAET) y se nombraba director a Oriol Broggi. Era la entidad continuadora del Centre Dramàtic del Vallès, que había ido languideciendo, pero la realidad inmediata no fue nada halagüeña: Broggi dimitía después de un año y tras unos meses de bloqueo, en febrero de 2007 era nombrado director Pep Pla, que iniciaba una etapa de consolidación, con la incorporación del ciclo TNT (Terrassa Noves Tendències), y que ha logrado un hito con la reapertura del teatro Principal de Terrassa el 24 de marzo de 2011. El balan-

ce de la «descentralización», sin embargo, continúa siendo muy pobre: sólo hay que repasar, por ejemplo, los *Documentos de estudio sobre la ordenación del teatro en Cataluña*, publicados por el Institut del Teatre en 1977, para comprobar que en el tercio de siglo transcurrido apenas se han logrado la mitad de las previsiones que se hacían. No se ha hecho nada serio en Lleida o en Mataró y plazas potencialmente preparadas como Vic –con el embrión que suponía el Centre Dramàtic d’Osona– o Granollers han sido abandonadas al esfuerzo municipal o privado.

Esta carencia queda mínimamente compensada con la existencia de algunos festivales que, por un breve periodo de tiempo, comportan actividad y protagonismo descentralizados. No es necesario subrayar el papel fundamental en el arranque anual de la temporada que desempeña la Fira de Teatre al Carrer, en Tàrrrega, desde hace treinta años, y para formatos de espectáculo que van más allá de su especialización nominal. Además, se ha consolidado la Mostra, feria de teatro infantil y juvenil de Igualada, iniciada en 1990 por el movimiento Rialles y auspiciada desde 1995 por la fundación Xarxa de l’Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, que desde el 2006 absorbe la que se celebraba en Cerdanyola del Vallès y que se ha convertido en el mercado básico de este sector. También, en Manresa, desde 1998, se organiza la Mediterrània. Fira d’Espectacles d’Arrel Tradicional, abierta a todo tipo de formatos de teatro, música y danza, tanto los ya existentes como los de nueva creación. Por otro lado, la cantidad de festivales, más o menos especializados, que han proliferado en todo el territorio es muy notable, a pesar de que la mayoría son de alcance bastante limitado y basados en la programación intensiva. Este balance positivo queda contrarrestado con la desaparición a lo largo de la década de festivales de tanta tradición e impacto como el de Sitges o el de Teatre Visual i de Titelles –apenas suplido por el TOT-Festival de Titelles i Teatre d’Objectes, en el Pueblo Es-

pañol–, además de la no consolidación de iniciativas como el NEO (Noves Escenes Obertes) –a pesar de que será retomado el próximo año, en el Lliure, en sustitución del ciclo Radicals.

En cuanto al conjunto del territorio y a temas ligados a la descentralización de la producción y la exhibición, no podemos olvidar la existencia, quizás más nominal que realmente efectiva, de la Red de Teatros Públicos de Cataluña, un consorcio con sede en el ayuntamiento de Reus, integrado dentro del Sistema Público de Equipamientos Escénicos y Musicales de Cataluña, creado por el gobierno el 24 de marzo de 2009, y que celebró un primer foro de teatros y auditorios en diciembre de 2010 en Reus. Hasta ahora, sin embargo, no se han notado demasiado los efectos de esta nueva estructuración, en la cual continúan destacando determinadas piezas muy activas, algunas con capacidad de coproducción con compañías profesionales o centros públicos, como por ejemplo el Atrium, de Viladecans; el Teatre Auditori, de Sant Cugat del Vallès; el Kursaal, de Manresa; Zorrilla, de Badalona y un considerable etcétera. Una red, sin embargo, que todavía da la impresión de estar poco articulada y engrasada, además de depender excesivamente en su programación de la oferta de algunos grandes grupos empresariales «privados». Aun así, hay que subrayar que se ha suavizado a lo largo de la década la dependencia absoluta que llegó a tener respecto a la cartera de espectáculos de Focus, por poner el caso más evidente, que se había hecho cargo directamente, y en buena lógica *pro domo sua*, de las responsabilidades programadoras de un buen número de teatros municipales. Esto ha favorecido la diversificación en la oferta, matizada últimamente por las rebajas que afectan a las finanzas municipales, que están rarificando la presencia de teatro en muchas programaciones y comportan, en muchos casos, el recurso a compañías de forofos o semiprofesionales locales para rellenar fechas.

Este rápido repaso al sector institucional



o público de las artes escénicas de Cataluña quedaría cojo sin una mención, al menos, al Gran Teatre del Liceu, protagonista de un cambio de titularidad bastante significativo como consecuencia del incendio que sufrió el 31 de enero de 1994. Con una celeridad y unos medios económicos inusuales y sintomáticos, el teatro se reinauguraba el 7 de octubre de 1999 y lo hacía bajo una mayor dependencia del consorcio de las administraciones públicas, en el cual la sociedad de propietarios había pasado a ejercer un papel más bien simbólico. Siempre bajo la dirección artística de Joan Matabosch, los cambios más significativos, a compás de las variaciones políticas, se producen durante la década en la dirección general: Josep Caminal (1993-2005), Rosa Cullerell (2005-2008) y Joan-Francesc Marco (desde el 2008), éste tras haber pasado de manera fulgurante, desde la presidencia de la comisión de Cultura de la Diputación, por los cargos de consejero delegado del Teatre Nacional de Catalunya y la dirección del proyecto Ciutat de la Música, de Sabadell. Y es que quizás hay que hacer un repaso, ni que sea sumario, a la farándola frenética de cargos políticos y técnicos que afectan al sector de las artes escénicas durante esta década para tener un panorama exacto o, como mínimo, un *dramatis personae* político que explica muchas cosas, en positivo y en negativo.

En la Generalitat de Cataluña, la década se iniciaba con Jordi Vilajoana como consejero y Vicenç Llorca como director general de Promoción Cultural, mientras en el Ayuntamiento de Barcelona Ferran Mascarell era el regidor de cultura y Jordi Martí el director del ICUB. Las elecciones a la Generalitat del 2003 produjeron un cambio de gobierno, el primer tripartito, con Caterina Mieras como consejera socialista, Gemma Sendra como secretaria general y Assumpta Bailac como directora general. Pese a la catastrófica gestión de la primera, no fue sustituida hasta abril de 2006, cuando el tripartito se convirtió en bipartito, y Ferran Mascarell fue nombrado para el cargo,

a pesar de que resultó efímero, puesto que en las elecciones de aquel mismo año un nuevo tripartito daba el cargo al republicano Joan Manuel Treserras, mientras el secretario general era Lluís Noguera. En el área de cultura municipal, y después de un breve periodo con Carles Martí de regidor, quien se consolidaba en el cargo como delegado del alcalde era Jordi Martí, con Marta Clari dirigiendo el ICUB. Finalmente, las elecciones que acaban con el segundo tripartito, y con el regreso de CiU al gobierno, proporcionan la sorpresa de reencontrar a Ferran Mascarell en la consejería, con Xavier Solà en la secretaría general. Y después de las elecciones municipales de mayo de 2011, tanto el Ayuntamiento como la Diputación pasan también a ser gobernados por CiU, con Jaume Ciurana de regidor. Todo este baile de nombres todavía podría verse aumentado con los otros directores generales, coordinadores y cargos diversos que dan una idea de una cierta inestabilidad en las directrices que, aun así, ha afectado relativamente a las instituciones y actividades escénicas. Quizás sea por lo de que los políticos y los tecnócratas pasan y los artistas y creadores continúan haciendo su trabajo...

En conclusión, durante la primera década de este siglo parece que se han consolidado algunos elementos de la institucionalización, en lo referente a los grandes equipamientos, su especialización y funciones, pero en cambio se ha avanzado relativamente poco en el otro gran punto: la descentralización y el asentamiento de una red de funcionamiento efectivo más allá de la pura distribución. El primer aspecto ha hecho superar el debate estéril e interesado entre los sectores, supuestamente, «público» y «privado», para ir configurando un sistema de dependencia de las ayudas institucionales en la que, en un grado u otro, una amplísima parte de la actividad escénica es «concertada» con las diversas administraciones, a partir de unas reglas de juego que son manifiestamente mejorables en su dotación, tramitación y transparencia.

Por primera vez ha surgido un núcleo potente no barcelonés de producción y programación, el complejo Canal-Temporada Alta y, muy pronto, la Escena Catalana Transfronterera, a la vez que más modestamente se consolidan el CAEREus y CAETerrassa. Y finalmente, en plena conmoción por la existencia por primera vez en la historia de la coalición nacionalista en la mayoría de administraciones del país queda abierta la posibilidad de una sistematización en el ámbito institucional que no fue posible en circunstancias parecidas bajo el tripartito y que ahora topa con las complicaciones derivadas de la crisis económica, y quizás algún problema añadido, atribuible a la idiosincrasia de algunos *animales políticos*.

## Notas

1. El otro codirector era yo mismo. Espero que esto no me inhabilite para hacer esta exposición. Más bien al contrario, quizá soy un testimonio bien situado para hacerla. Eso sí, el lector debe tenerlo en cuenta.



## Apuntes en torno a la arquitectura teatral en Cataluña: 2000-2010

Antoni Ramon, Guillem Aloy e Iván Alcázar

Observatorio de Teatros en Riesgo

A falta de una búsqueda más profunda, y sin duda necesaria, este artículo quiere ofrecer algunos datos y valoraciones en torno a los espacios teatrales de los últimos años; pero, sobre todo, quiere dar pautas de cómo aproximarse a ello. El análisis que proponemos no se limita a la crítica de cómo la arquitectura resuelve los requerimientos técnicos, funcionales y formales, sino que amplía el campo de visión al ámbito del te-

rritorio y la ciudad, trata la implantación de los lugares teatrales y se concentra en los espacios escénicos y la relación que estos generan entre la obra teatral y los espectadores.

## 1977-2000

Antes de llegar al año 2000, y en lo referente al teatro en Cataluña, hay que tener en cuenta dos etapas importantes, aunque fueron de corta duración. La primera, que abarcaría la década de los ochenta, significó un progresivo despliegue de nuevas salas y la rehabilitación de salas históricas. Durante la segunda, ya en los años noventa, se llevaron a cabo las grandes operaciones institucionales del Teatre Nacional de Catalunya, de la reconstrucción y modernización del Gran Teatre del Liceu y de las nuevas sedes del Institut del Teatre y el Teatre Lliure en Montjuïc.

En 1977, la reinstauración de la Generalitat de Cataluña había establecido unas condiciones nuevas en cuanto a la política de construcción y reforma de los teatros, puesto que los entendía como un equipamiento público que toda población de dimensión mediana debería tener. Más o menos en paralelo con la política del Ministerio de Obras Públicas,<sup>1</sup> la Generalitat, con el apoyo del Institut del Teatre, emprendió un inventario de teatros de Cataluña que acabó siendo un primer paso para redactar el Plan Territorial de Teatros.<sup>2</sup> Siguiendo este planteamiento, y en función de las necesidades y prioridades, algunos ayuntamientos fueron tomando la iniciativa de reformar las salas existentes o de construir nuevos teatros municipales. En la mayoría de los casos se trataba de obras relativamente modestas que, aun así, contribuyeron a reestructurar el mapa teatral de Cataluña; un mapa que se caracterizaba por la presencia del poso de los teatros de ateneos y entidades de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX.<sup>3</sup>

En aquel conjunto de realizaciones, los

proyectos quedaron muy a menudo exclusivamente en manos de arquitectos sin ninguna experiencia en resolver problemas técnicos específicos del mundo teatral. Los encargos acostumbraban a no tener un proyecto artístico claro y más bien tenían su origen en la voluntad de las corporaciones municipales de hacer un teatro, más que de hacer teatro, y de fomentar el urbanismo más que la cultura. Habría que elaborar todavía sobre ello un estudio más concreto y detallado que permitiera distinguir los errores y los aciertos, y sería, seguramente, una buena herramienta para reconducir políticas futuras.

Fue en aquellos mismos años cuando en Barcelona se llevaron a cabo las obras del Teatro Poliorama –el Teatro Catalán de la Comedia (1985)– y del Teatro Romea –el Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña (1990)–. A este último le siguió el proyecto escenotécnico de los consultores Ibáñez/Bantjes, un ejemplo de integración en la sala de las nuevas necesidades tecnológicas de la escena, mucho mejor que el que se había hecho en el Teatro Poliorama, que Flotats consideraba de estética de parking municipal. También se llevó a cabo la construcción de los teatros del Institut del Teatre en la calle Sant Pere més Baix (1986), según el proyecto de Víctor Argentí, Dani Freixes y Vicente Miranda. Dani Freixes diseñó allí ciertamente unas salas que tenían encanto, pero que no ofrecían a los estudiantes ningún escenario con una caja escénica. Aquellos años serían también los del Teatre Lliure, el primer ejemplo en nuestro país de una sala transformable. La compañía del Lliure, bajo la dirección de Fabià Puigserver, reformó la sala de la Cooperativa La Lleialtat del barrio de Gràcia (1976) con medios simples y eficaces y creó un espacio que mentalizaba y predisponía al hecho teatral. Y después del Lliure hubo todavía otros grupos que encontraron su espacio en el territorio de Gràcia. Se trataba de salas de entidades tradicionales, como en el caso del Teatreneu en la cooperativa de Teixidors a Mà (1988), o de locales de

alquiler donde se abrieron salas de pequeño formato, como la Sala Beckett (1989) o el Artenbrut, inaugurado en 1993.

El otro acontecimiento trascendente de aquella década fue el «descubrimiento», en 1983, por parte de Jean-Guy Lecat –el explorador del Centre International de Création Théâtrale, la compañía de Peter Brook–, de los Talleres Municipales de Montjuïc, cuando buscaba en Barcelona el lugar en el que poner en escena la *Tragédie de Carmen*. El lugar, bautizado posteriormente como Mercat de les Flors –cuando en realidad nunca había alojado este mercado–, no solamente se convirtió en una sala transformable, en sintonía con lo que, desde finales de los sesenta y sobre todo a lo largo de los setenta, habían proclamado las nuevas vanguardias teatrales, sino que, además, incorporó definitivamente la huella teatral en el recinto del antiguo Palacio de Agricultura de la Exposición Universal de 1929.

En los años noventa, y seguramente como una expresión más de la ideología que promovió el proyecto olímpico, se inició una nueva etapa con la puesta en marcha de «las grandes operaciones institucionales»: El Teatre Nacional de Catalunya (1988-1996); la reconstrucción y modernización del Gran Teatre del Liceu (1988, 1994-1999) y, en Montjuïc, la *non nata* formalmente Ciudad del Teatro (1997), donde al espacio escénico del Mercat de les Flors se añadieron las nuevas sedes del Institut del Teatre (1997-2000), y del Teatre Lliure (1990-2001).<sup>4</sup> El proceso del Teatre Lliure –del espacio humilde pero lleno de vida y arte del local de Gràcia a la grandilocuente arquitectura de Montjuïc– es sintomático de los cambios mentales y productivos que en poco tiempo habían tenido lugar en la sociedad en general y en el mundo del espectáculo en concreto. De todas maneras, el «nuevo Lliure», proyectado por los arquitectos Manolo Núñez Ianowski y Francesc Guàrdia a partir de la idea original de Fabià Puigserver, es todavía hoy, y gracias al trabajo de los consultores escénicos STOLLE (José Luís

Tamayo y Tano Astiaso) de Madrid, una de las salas más modernas de Europa en cuanto a la tecnología e ingenio de modificación del suelo de la sala, puesto que permite cualquier disposición e inclinación de la grada y tiene la mejor caja escénica de la ciudad, después de la del Liceu y la de la Sala Grande del TNC.

### 2000-2010: Los teatros

Con un cuadro panorámico bastante definido en la ciudad de Barcelona, el grueso de las operaciones institucionales se trasladó al conjunto del territorio catalán para abrir, rehabilitar o modernizar los principales equipamientos teatrales de ciudades medianas, como el Teatro Principal de Sabadell, el Teatro Principal de Terrassa, el Kursaal de Manresa, el Atlàntida de Vic, el Teatro Municipal de Roses, el Teatro Municipal de Girona, el Teatro y Palacio de Congresos La Llotja de Lleida, entre otros; de este modo se potenciaba la posibilidad de tener una red real de espacios teatrales en toda Cataluña.

Más allá de las diferencias en cuanto al alcance funcional, la dimensión y la tecnología de los proyectos, estos teatros tienen en común la voluntad de ganar significación en los tejidos urbanos donde se implantan. Es el caso del Teatro y Centro de Artes Escénicas de Osona, La Atlàntida de Vic (2010), de nueva construcción, obra del arquitecto Josep Llinàs. Se trata de un edificio de gran ambición en el programa funcional, que busca redefinir el entorno en el que se ubica y con un marcado carácter formal gracias a la cubierta continua e irregular que unifica todo el programa. La Llotja de Lleida (2010), del estudio de arquitectura holandés Mecanoo, conjuntamente con Laab arquitectura de Barcelona, pretende modernizar la ciudad con la presencia de una arquitectura icónica que combina dos programas tan diferentes como son un teatro y un palacio de congresos. O el Teatro del Archipel de Jean Nouvel en Perpiñán,

inaugurado el mes de octubre de 2011 y que, gracias al programa europeo Interreg –escena catalana transfronteriza–, debería hacer posible un nuevo centro artístico que convirtiera Salt y Perpiñán en capitales escénicas de la eurrregión del sur de Europa.

Pero además de la construcción de salas nuevas, estos años han estado marcados por la rehabilitación de algunos equipamientos existentes. Muchas ciudades medianas de Cataluña han visto modernizados sus teatros más importantes. Estas reformas, sin embargo, a pesar de querer resucitar las salas teatrales, y aunque hayan restaurado los elementos cuidadosamente, en algunos casos han conducido a la mera «museización» de los teatros. Demasiado a menudo, lo que ha pesado más ha sido la reconstrucción historicista del lugar –restauración de barandillas y recuperación de luminarias originales–, y no el hecho propiamente escénico. Hay pocas salas rehabilitadas, por no decir ninguna, que no hayan respetado la relación espectador-espectáculo frontal, a la italiana, y ciertamente se echan de menos nuevos planteamientos que permitan rehabilitar como es debido estos espacios.

Un caso aparte representa la larga gestación y obra del Teatro Municipal de Girona (2006), donde el trabajo fundamental del equipo de consultores escénicos Dino Ibáñez & Asociados ha consistido en ampliar el escenario y modernizar su maquinaria, con el resultado de la combinación de una caja escénica ideada según los últimos adelantos tecnológicos y una sala adosada sometida a una rehabilitación histórica. Este mismo equipo ha realizado una gran cantidad de proyectos en los que el trabajo del arquitecto se ha puesto al servicio del hecho teatral, como la Sala Pequeña del TNC, el Auditorio de Viladecans, el Teatro Zorrilla de Badalona, los teatros municipales de Roses y Calldetenes o el Teatro la Amistat de Mollerussa, entre otros.

La reconversión de las fábricas de Coma Cros en Salt ha marcado una nueva línea de trabajo. Este antiguo edificio industrial ha sido transformado en un espacio de artes

escénicas, y recientemente ha sido seleccionado en la 12ª Cuadrienal de Praga de escenografía y arquitectura teatrales, dentro del pabellón nacional, como uno de los espacios teatrales más significativos de los últimos cuatro años. Aquí se plantearon espacios diáfanos y transformables, aprovechando y recuperando la memoria del lugar, pero se les dio un nuevo uso buscando facilitar al máximo la actividad a la cual están destinados. Esta nueva fase de trabajo en espacios teatrales viene marcada por el hecho de que los equipos profesionales han ido ganando experiencia y, sobre todo, por el reconocimiento de la figura del *consultor escénico*.

En los últimos años, en Cataluña, y de una manera más acentuada en Barcelona, al margen de valoraciones más o menos críticas en cuanto al riesgo artístico de las obras representadas y de las políticas de ayuda a las propuestas de vanguardia, lo cierto es que ha habido un notable incremento de la presencia del teatro en la vida pública urbana. Si casi hasta los años noventa el «teatro mortal» —empleamos el término acuñado por Peter Brook en *El espacio vacío*, 1968—, un teatro comparable al del West End de Londres o del de Broadway de Nueva York, no existía, hoy en día se puede afirmar que, con altibajos, ya lo tenemos (¡en el barrio hay de todo!).<sup>5</sup>

El punto de inflexión ya se había producido alrededor del año 1990. Fue entonces cuando el Ayuntamiento de Barcelona emprendió la redacción de un plan especial de protección y mejora de los teatros y cines de la ciudad que, a pesar de la aprobación municipal, la Generalitat paralizó —a saber por qué; quizás porque alguna empresa importante del sector cinematográfico no quería ser «protegida». El plan nació en una situación de crisis, de desaparición de salas históricas como el Teatro Barcelona y los cines Cataluña, Vergara y Fémina, y de riesgo evidente de desaparición de otros, como el Tívoli, que en aquel momento estuvo a punto de convertirse en un edificio de oficinas.

Ciertamente, el ciclo se invirtió, y el cambio de tendencia, con la implantación en el sector del espectáculo de grupos como, por ejemplo, Focus, Anexa, 3xtr3s, Strong y SGAE supuso, ya en los últimos años, un volumen de inversión nada despreciable en las salas existentes. La reforma del Teatro Goya en el antiguo Centro Cultural Aragonesés, llevada a cabo por Focus, es uno de los casos más recientes, al cual deberíamos sumar El Molino y el Arteria en la avenida del Paral·lel. Pero también ha habido iniciativas de carácter más independiente que han recuperado antiguos espacios de la ciudad, como el Antiguo Teatro, o han abierto nuevos, como el Teatro Akadèmia, el FlyHard y el Atrium, con una voluntad común de construirse una identidad propia.

La política de los últimos años también parece haberse decantado hacia la reconversión del Paral·lel en centro del espectáculo barcelonés y la potenciación de las llamadas *fábricas de creación*, que deberían hacer posible que volvieran a revivir antiguos edificios industriales de la ciudad de Barcelona para convertirlos en centros de producción artística.

En otro sentido, el mundo contemporáneo nos hace creer —e incluso puede ser que sea verdad— en el envejecimiento prematuro de las tecnologías escénicas. A veces, los cambios del programa artístico marcan nuevas necesidades, como en el caso de la adecuación del Mercat de les Flors de Barcelona a Centro de Danza y las Artes del Movimiento, lo cual ha comportado la modernización del equipamiento escénico y la creación de una nueva sala, la Sala Pina Bausch.

### Los otros espacios

El panorama de los últimos años quedaría incompleto si no nos fijáramos en «los otros espacios». Tal y como ha pasado con la música en directo, con iniciativas como el grupo 4t 1a, o el festival Girona Pirata de «música en las azoteas», el «teatro doméstico»,

o teatro representado en domicilios particulares, desde hace algunos años se ha visto reavivado también en nuestro ámbito territorial.

Así, en el ciclo «La estrategia doméstica», dirigido por Sergi Fàustino y Quim Pujol, que tuvo una primera edición en octubre de 2010 en Barcelona, se montó una red efímera y paralela de espacios escénicos en los propios hogares de los artistas. Tal y como pasaba en otros actos similares, como, por ejemplo, el festival LivingRoom (Madrid-Berlín), hubo una serie de «presentaciones artísticas en entornos caseros» que, de paso, suponía una triple exhibición: se mostraba una pieza, se creaba un ambiente permeable donde «el público» tenía cara y voz y finalmente se mostraba la casa, el taller, el lugar íntimo del artista, donde a menudo la escena tenía prólogo y epílogo: copa de vino, tertulia, fiesta... La reflexión crítica sobre el «sistema cultural», que motivaba el ciclo, también estaba presente con mesas redondas diarias, y algunos nombres habituales del circuito *underground*, emergente o vanguardista de la ciudad hacían de anfitriones de algunos de los actos.

Con otro formato, los componentes de Teatro Portátil –el director Ferran Utzet, el actor Jon del Vas y el escenógrafo Martí Baltà– representan desde el 2008 el monólogo *Novecento*, de Alessandro Baricco. Lo hacen a petición de un espectador-anfitrión, que se convierte en coproductor de la obra. Tal y como explica Utzet, los de la compañía llegan cuatro horas antes para preparar el montaje, un escenario mínimo que representa la esquina de una habitación. Llevan a cabo la representación, después toman una cerveza mientras charlan con los espectadores, y en una hora desmontan el escenario y las luces. En otras ocasiones, cuando la actuación ha sido en un teatro –Cal Bolet de Vilafranca del Penedès, o en la sala Beckett de Barcelona–, se ha evitado siempre la disposición convencional y se ha montado con escenario, pero con el público dispuesto sobre él o en el vestíbulo del teatro.

Desde finales de la década de los noventa, los diferentes espectáculos de Roger Bernat se han caracterizado por una propuesta radical de desmaterialización del hecho teatral y de crítica a las convenciones dramáticas. Coherentemente, con frecuencia han tenido lugar en espacios poco convencionales: casas particulares, naves industriales, plazas públicas, sótanos de bares, etc.

Entre los años 2002 y 2003, Roger Bernat montó una «*cartografía teatral paralela*» con el ciclo Bona Gent, seis piezas escénicas (con producción del Mercat de les Flors) en seis espacios del casco antiguo y de Gràcia, en Barcelona. En cada espectáculo participaban tres personas: un actor, Juan Navarro, colaborador habitual de Bernat; un personaje invitado, que variaba en cada pieza, y el mismo director-dramaturgo, que aparecía en escena. Fueron seis piezas escénicas preparadas en pocos días y con pocos medios, donde el diálogo, la reflexión sobre disciplinas y situaciones ligadas a los diferentes invitados y los actos *performáticos* adquirían todo el protagonismo. Los espacios del ciclo fueron el Atelier, la sala Conservas, La Poderosa, El Antiguo Teatro, el Almacen y La Caldera. Entre los invitados figuraron, entre otros, el cineasta Joaquim Jordà, el mago Nicolás Acevedo y el escenógrafo Iago Pericot.

Los espacios situados en el barrio Chino (o Raval), que en aquel momento vivía una etapa de transformaciones urbanas, permitían descubrir una ciudad «diferente», la de los «espacios reciclados», que habían sido lavaderos públicos, tiendas de víveres, casas-fábricas, industrias, cocheras y almacenes de zapatillas. La situación urbana excéntrica y/o marginal de los espacios en aquel momento parecía naturalmente ligada al ideario del ciclo y de sus creadores, que conscientemente practicaban un alejamiento de las tradiciones y las convenciones. Pero esta distancia estética e ideológica no se corresponde con una distancia física, puesto que muchos de estos espacios parecen arrimarse a las espaldas, o a la sombra,

de los polos comerciales y de las instituciones de la cultura oficial: el Conservas está al lado del Liceu, el Almacen es vecino del Macba, el Antiguo se encuentra a pocos pasos del Palau de la Música, La Poderosa está detrás del eje teatral del Paralelo, etc.

En los años setenta, algunos grupos de teatro catalanes (La Fura dels Baus, Comediants y otros) se organizaron de manera comunitaria fuera de la ciudad. Entonces, aquellas organizaciones comunales y de trabajo se reunían con un objetivo estético y creativo común que las llevaría con el tiempo a la profesionalización y al funcionamiento empresarial en carreras muy prolíficas. El grueso de los «*espacios escénicos liberados*» –u *okupas*: en edificios ocupados– en la década de los noventa y a principios del siglo XXI se sitúa, en gran medida también, en espacios autogestionados y de trabajo creativo colectivo. Pero, a diferencia de aquellos de los setenta, estos se crean con el propósito de *cortocircuitar* las dinámicas urbanas y funcionan con objetivos muy diferentes: ofrecer plataformas abiertas de intercambio social y cultural y buscar la transversalidad del arte.

Si en el cine Princesa de la Via Laietana, okupado y desalojado en 1996, hubo una programación musical significativa, en Las Naves de Gràcia (1994-2003) las actividades fueron muy eclécticas. Otros espacios se especializaron en disciplinas concretas, como el circo en el caso de La Makabra (2002-2006), que seguía el ejemplo de un espacio emblemático reivindicado y ganado por la presión vecinal a finales de los setenta, el Ateneu Popular de Nou Barris. Más recientemente, el Artkatraz de Poble Nou (2009-2011), un excepcional ejemplo arquitectónico de nave de grandes dimensiones con bóvedas de hormigón, ha sido, hasta su desalojo el verano pasado, otro macroespacio escénico que ofrecía, además de un gran huerto y un jardín, once espacios de talleres abiertos y una programación de cabarets pluridisciplinarios (en dos años se hicieron más de doscientos). Entre los espacios del Poble Nou, La Nave Espacial, todavía en ac-

tivo, merecería un comentario aparte por su situación y actividad porque se dedica al arte reciclado e, irónicamente, está justo detrás del futuro Museo del Diseño, en la plaza de las Glòries.

Las actividades y las orientaciones de los espacios son múltiples: encontramos espacios de corte ateneísta (La Rimaya, primero en la calle de Casanovas y después en la ronda de Sant Pau, donde se hacen talleres de Teatro del Oprimido); plataformas de multiculturalidad (el Barrilònia, en la Rambla del Raval), y centros de activismo político cercanos a las tesis situacionistas y procultura libre: Miles de Viviendas en la Barceloneta, o el edificio en la calle Magdalenes 2, que promovían iniciativas de manifestaciones reivindicativas y performativas, como, por ejemplo, Reclaim the streets, Mayday, V de vivienda, YoMango, Dinero Gratis, etc.

Aparte de los muchos ejemplos de espacios escénicos en inmuebles «liberados», habría que tener en cuenta también las manifestaciones puntuales que se han ido sucediendo en espacios liberados de forma más efímera e intensiva. Por ejemplo, los casos de los «maratones de espectáculos reivindicativos» por una cultura libre, por un espacio liberado, del 2006 en la Sala Bahía, una antigua discoteca de Sants, o también en el teatro Arnau del Paral·lel, que se encontraba –y continúa así, pese a que que ya es de propiedad municipal (concedámosle un poco de tiempo al Ayuntamiento)– en desuso desde finales de los años noventa. También en la acampada de los «indignados», en la plaza Catalunya, funcionó un grupo de teatro y la gente de Artkatraz hizo alguna actuación, pocos días antes de que los policías antidisturbios llevaran a cabo una *performance* de gran difusión mediática.

En la última década, en Barcelona han sido *conquistados* para el teatro varios espacios. La Nave Ivanow, en una antigua fábrica de pinturas en la Sagrera, empezó a funcionar hacia 1997 y en los últimos años se ha consolidado como «fábrica de crea-

ción», con una notable actividad escénica. Allí se encuentra la sede de la FEI, Factoría Escénica Internacional, un centro de creación que dirige Carme Portaceli. En el otro extremo de la ciudad, en la montaña de Montjuïc, el grupo Teatro de los Sentidos se instaló, a mediados de la década, en el antiguo edificio del Polvorín. Y en el barrio del Raval, en un espacio del conjunto arquitectónico del Hospital de la Santa Cruz, del siglo xv, LaPerla29 ha consolidado un espacio teatral donde exhibe sus producciones: en el 2004 inició la actividad escénica en el edificio con *El misántropo*, representado en el primer piso, en un ala de lectura de la Biblioteca de Cataluña, y en el 2005 representó *Antígona* en un espacio del ala de levante, en la planta baja, el lugar donde originalmente se ubicaban algunos servicios del Hospital. No deja de ser curioso que el Hospital, entre 1579 y 1835, fuera la institución que ostentaba el privilegio de marcar a los comediantes el lugar para sus representaciones. Tal y como ha explicado el director de la compañía, Oriol Broggi, el espacio había formado parte de la Escuela de Artes y Oficios, y la Biblioteca invirtió algo de capital en él para limpiarlo, derribar los tabiques y dotarlo de instalaciones de luz. LaPerla29 dispuso además unos mínimos elementos escénicos, como la arena que cubre el pavimento y los camerinos. Actualmente, la compañía teatral está en tratos con la Consejería de Cultura y con la Biblioteca de Catalunya para tratar de establecerse en este espacio durante un mayor plazo de tiempo.

A este espacio gótico, reutilizado como espacio escénico contemporáneo, se ha tratado de sacarle todo el partido posible porque, según Broggi, el lugar ofrece unas características muy originales que lo alejan claramente de los espacios teatrales o las salas de actos actuales: se trata de un espacio configurado por la pátina del tiempo, por su profundidad y por los materiales nobles y trabajados de las paredes y arcos. Todo ello, sumado a su céntrica situación urbana, al magnífico patio arbolado que

ejerce de vestíbulo al aire libre (el antiguo huerto de plantas medicinales) y a una oferta de montajes de alta calidad artística con un sello propio y distintivo –*Hamlet, La presa, Luces de Bohemia*–, entre otros, ha hecho que el antiguo hospital se llenara de éxitos teatrales.

### El mapa teatral de la Cataluña contemporánea

Sobre todo, si nos centramos en Barcelona, este mapa se podría entender constituido por capas, y los criterios para diferenciarlas serían múltiples y variados. En él, como si se trataran de estratos geológicos formados por materiales diversos, destacarían varias formaciones que, según el análisis que hiciéramos, podrían fusionarse. Una de ellas la constituirían los grandes teatros de titularidad pública: el Liceu, el Nacional y el conjunto de espacios de la Ciudad del Teatro en Montjuïc (habría que mencionar también aquí el grupo de los teatros municipales diseminados por el territorio). Este tramado no es uniforme y habría que estudiarlo al detalle, buscando los agujeros que quedan por llenar y las disfuncionalidades todavía pendientes de resolver, tanto en el equipamiento escénico como en la programación. Otra formación sería la de las salas de espectáculo, digamos, comercial y la de entidades de todo el territorio de Cataluña, modestas, pero de un inmenso potencial tal y como se ha demostrado ampliamente en la historia reciente del teatro catalán,<sup>6</sup> o los espacios «otros» que hemos ido mencionando en este artículo. Todo este conjunto formado por diferentes estratos constituiría un mapa geológico que muestra la presencia viva, a estas alturas, de la memoria histórica del lugar que ocupaba el teatro en las diversas localidades, y en el caso de Barcelona se descubre todavía particularmente en las Ramblas y en el Paral·lel.

Este mapa también se podría contemplar como si fuera un cielo estrellado donde veríamos algunas luces parpadeando, luces



que quieren llamar nuestra atención, como, entre otras, la del Teatro Arnau, ahora ya propiedad del Ayuntamiento de Barcelona. Una estrella que según como reviva, puede afianzar en el Paralel un proceso de revitalización que necesita arquitecturas y actividades que interpreten en el siglo XXI el importante rol social que tuvo el lugar desde finales del siglo XIX hasta 1939. Y, especialmente, la del Teatro Principal de Barcelona. ¡Y del cielo hablábamos!, clama a Dios que el primer teatro del país, el que durante siglos monopolizó la actividad teatral, se mantenga cerrado, y a nadie le pasa inadvertido que una sala en desuso es un espacio en riesgo. En un cielo así, ya se han desvanecido unas cuantas estrellas, los teatros desaparecidos, y algunos no por causas naturales, siendo el último el Teatro-circo de Cataluña, el Apolo de Vilanova i la Geltrú, por ejemplo, que se incendió en el mes de diciembre de 2004.<sup>7</sup>

## Notas

1. Sobre esto véase: AA.DD.: *Arquitectura teatral en España*. Catálogo de la exposición del MOPU, diciembre 1984-enero 1985, Madrid: MOPU, 1984, y AA.DD.: *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*. Catálogo de la exposición del MOPT, noviembre 1992-enero 1993, Madrid: MOPT, 1992. Dos publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, la primera, y del Ministerio de Obras Públicas y Transportes, la segunda, que marcan el inicio y el final de un plan de rehabilitación de teatros por parte del Ministerio.

2. A cargo de Josep Gràcia, *Teatres de Catalunya*, Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1986, 2 vols.

3. En cuanto a la importancia de los teatros de los ateneos, el Observatorio de Teatros en Riesgo está realizando una investigación que se puede consultar (unos primeros resultados) en: [www.theatresatrisk.org](http://www.theatresatrisk.org). Véase también Antoni Ramon: «Els teatres dels ateneus, renovació i sociabilitat», *Barcelona Metròpolis*, núm. 82, primavera 2011, p. 88.

4. Las fechas que figuran entre paréntesis reflejan el inicio del proyecto y la inauguración del

edificio. En el caso del Liceu, 1994 es la fecha del incendio, que resituó el proyecto en curso.

5. En el original, «Al barri hi ha de tot». Se trata de una frase publicitaria para fomentar el comercio del barrio de Sant Antoni de Barcelona. (Nota de la trad.)

6. Véase: Antoni Ramon: «Salvem les violetes», *ADE Teatre*, núm. 123, diciembre 2008, pp. 90-96.

7. El incendio del Teatro-circo Apolo fue el origen de la creación del Observatorio de Teatros en Riesgo. Véase: Antoni Ramon: «L'Observatori de Teatres en Risc i el Teatre-circ Apolo de Vilanova i la Geltrú», (*Pausa.*) *Qua-tern de teatre contemporani*, núm. 28, diciembre 2007, pp. 120-131.



## Escuelas y pedagogías teatrales en la Cataluña de inicios del siglo XXI

Xavier Padullés

Institut del Teatre

Cataluña siempre (o casi siempre) ha sentido pasión por el teatro. Esto no solamente se ve y se percibe por sus tradiciones (Els Pastorets, la Passió, etc.), sino también por el número de escuelas privadas de teatro o por la actual efervescencia de salas escénicas en la cartelera de Barcelona. Encontramos desde macroproyectos todavía inacabados, como el del Paralel, hasta otros artísticamente más reivindicables aunque injustamente silenciados por la crítica como, por ejemplo, las salas de pequeño formato (las *off*), que tanto recuerdan a ciertas operaciones del teatro de sala y alcoba de los barceloneses años cincuenta. Este último tipo de representación fue un precedente del estallido posterior del teatro independiente, insertado en un periodo en que el país ansiaba liberarse del dogal dictatorial, momento en el que el teatro batallaba por su libertad artística y, de forma indirecta, lo hacía por toda la colectividad.

Aunque los dogales actuales son, por suerte, diferentes, siguen presentes nuevas opresiones y resistencias en un siglo xxi en el que lo que se impone es el libre mercado mal entendido que ahoga el mundo de la creación artística. Como siempre, a nivel de política cultural nos esforzamos para que la escena catalana tenga un porvenir más potente (por ejemplo un sistema de vasos comunicantes, casi inexistente a estas alturas, entre los diversos circuitos teatrales, desde los oficiales y alternativos hasta los *off*, etc.). Esperar de nuestras jerarquías que hagan menos política y que den más libertad a los agentes culturales quizás es esperar demasiado, pero es muy urgente demudar la mítica cultural del país, actualmente monopolizada en exceso por el fútbol –una marca que vende, pero que demuestra que quedan bien lejos aquellos tiempos en los que Cataluña se definía por sus artistas universales. Debemos recuperar de nuevo aquel modo de hacer si no queremos caer en un pensamiento único neoliberal y, sobre todo, porque un país que no escucha a sus creadores es un país autista y, a la larga, muerto.

A pesar de todo, en lo referente a la creación, Cataluña hierva. Podría producirse un nuevo resurgimiento teatral, puesto que nunca la escena catalana había tenido una formación educativa tan diversa y rigurosa como la actual. Es muy sabido que durante estas últimas décadas el listón interpretativo del país ha ido subiendo gracias al Institut del Teatre, pero también al esfuerzo de las aulas municipales, las diferentes entidades teatrales universitarias<sup>1</sup> y las escuelas privadas de teatro. Todo ello hace que el mapa educativo catalán (y especialmente barcelonés por una cuestión de centralismo más que de centralidad) sea de una gran riqueza y variedad. La formación está al alcance de la ciudadanía: desde la más reglada (Institut del Teatre), hasta la más amateur, pasando por la de centros especializados que ofrecen enseñanzas escénicas específicas. La importancia de todo este patrimonio pedagógico –entrevisto desde hace pocos años por la administración au-

tonómica– consiste, no sólo en el hecho de que un futuro actor ahora pueda elegir varias guías curriculares, sino también en la posibilidad de educar espectadores nuevos y más exigentes, estimulando así la comunicación humana en estos tiempos de contactos excesivamente virtuales.

### Breve recordatorio

Antes de entrar en la oferta formativa del siglo xxi, haremos un breve recorrido histórico por la enseñanza académica del país. Aproximadamente, lo podríamos dividir en tres periodos: los orígenes, los años de teatro independiente, y los años actuales, ya vividos en democracia.

Cataluña entró en la modernidad teatral con Adrià Gual, no sólo en lo referente a la dirección escénica, sino sobre todo (y quizás esta es su mayor herencia) por la creación de la primera academia teatral moderna catalana (y española), la Escola Catalana d'Art Dramàtic, que con los años se convirtió en la Escola Superior d'Art Dramàtic, adscrita a la Universitat Autònoma de Barcelona y con tres especialidades de titulación universitaria: interpretación, escenografía y dirección escénica/dramaturgia. El hecho de poder disponer de un centro de estas características es un triunfo indudable de cara a la normalización educativa y la mejora en la calidad escénica del país.

El arranque del teatro independiente fue fruto de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona que, a pesar de no tener voluntad de crear una escuela interpretativa, sí que marcó algunas tendencias estéticas puesto que se hicieron diferentes cursillos y seminarios. El primer gran intento de tener un centro con vocación oficial y con voluntad nacional, en un momento en el que el Institut del Teatre quedaba del todo obsoleto y dependía de estamentos oficiales afines al régimen dictatorial, fue la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). La importancia de esta escuela –con voluntad de continuidad

histórica— consiste en el hecho de que por primera vez en Cataluña, en un programa de dos cursos, se impartieron las grandes tendencias (estéticas y metodológicas) de los grandes maestros europeos del momento: Constantin Stanislavski y Bertolt Brecht, e incidieron especialmente en el trabajo sobre la improvisación y la dicción (tan importante, esta última, para la dignificación de la lengua catalana). Por lo tanto, la pedagogía teatral contemporánea catalana partió de la EADAG. A pesar de las carencias que indudablemente tenía no debemos quitarle méritos porque influyó de manera considerable en otros modelos de escuelas que empezaron a surgir en aquel momento, si bien la única que ha pervivido es El Timbal (fundada en 1969).

La eclosión para redescubrir la modernidad, secuestrada por una gris y oscura dictadura, llegó finalmente de la mano de Hermann Bonnín en el Institut del Teatre. Bonnín supo plasmar las realidades escénicas del teatro independiente e internacional que se introdujeron entonces en las enseñanzas teatrales. El actual codirector del Espai Escènic Joan Brossa supo rodearse de grandes creadores y pedagogos teatrales y descentralizó los estudios incorporando en el circuito los centros territoriales de Terrassa y Vic.

### **Geografía actual de las academias teatrales catalanas**

Salvo la escuela El Timbal, como ya hemos dicho, las escuelas teatrales existentes surgieron durante la democracia, y sus fundadores o bien eran antiguos alumnos del Institut del Teatre o bien se habían formado en el extranjero. La mayoría de estas academias teatrales, pues, se fundaron durante los años ochenta y noventa, momento en el que había una demanda real.

En este resumen mencionaremos únicamente los centros más destacados, tanto desde el punto de vista docente, como en cuanto a horas lectivas —la media se sitúa

alrededor de 1.100 horas de docencia repartidas, como mínimo, en dos cursos.<sup>2</sup> Dejando aparte la ESAD, podemos analizar las escuelas de teatro de dos maneras: según su gestión, o a partir del sistema metodológico que utilizan.

Según la gestión, nos encontraríamos con los centros públicos (como las aulas de teatro municipales), o privados. Estos últimos están ubicados sobre todo en Barcelona.

Es más interesante, de todos modos, analizar las diversas escuelas según el perfil pedagógico. Es aquí donde observamos la riqueza docente del país. En ellas se ofrecen propuestas muy variadas que podríamos definir según dos grandes parámetros: las que van del texto al gesto, y las que parten del gesto para llegar al texto.

### **Del gesto al texto**

Dentro de este grupo, en Cataluña destacan dos centros: Estudis Berty Tovías: Escuela Internacional de Teatro; y Moveo: Centro de formación y creación en teatro de gesto y mimo corporal dramático de Étienne Decroux.

Berty Tovías es internacionalmente reconocido como estudioso del movimiento y de la pedagogía de Jacques Lecoq, quien en 1997 le animó a fundar la escuela barcelonesa. De esta escuela han surgido también actores de texto, algunos internacionalmente reconocidos, puesto que el método Lecoq es muy dúctil y permite adaptarlo con facilidad.

Moveo se creó en el año 2004 y el equipo docente era casi todo extranjero. Sociológicamente es un producto de la atracción cosmopolita que ejerce Barcelona desde los Juegos Olímpicos. Bajo la dirección de Stéphane Lévy, la academia llena un vacío que faltaba en nuestra oferta del siglo XXI: la del mimo corporal del maestro Decroux. La escuela tiene una compañía propia, Moveo Teatro, que realiza varios espectáculos, giras internacionales y que ha obtenido varios premios.

Tanto Berty Tovías como Stéphane Lévy –ambos profesores en el Institut del Teatre– son pedagogos con una trayectoria sólida que contribuyen sin duda a mejorar la formación artística catalana.

Moveo plantea dos cursos de diplomatura de 750 horas cada uno, además de un tercer curso de especialización. Las asignaturas troncales son: técnica (a partir del método Decroux), repertorio (mimo clásico y moderno), improvisación y composición, además de voz en relación con el actor físico. En el caso del centro de Berty Tovías, son tres cursos (de 600 horas cada uno), organizados a partir de un programa similar al de la École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq de París. En el primer curso («primer viaje») se imparte la máscara neutra, larvaria y expresiva; en el segundo curso («segundo viaje») los motores teatrales se ponen al servicio de la creación artística (del clown al melodrama), y el tercer curso se centra en la exploración creativa y la profesionalización de los alumnos. De estos dos centros destaca el alto grado de internacionalización, con alumnos de procedencias muy diversas. Son escuelas que dotan de prestigio pedagógico a Barcelona, además del Institut del Teatre que tiene profesores especializados en la práctica de Jerzy Grotowski o la biomecánica de Vsévolod E. Meyerhold, por nombrar sólo unos ejemplos.

Pero seríamos injustos si no mencionáramos la academia privada de teatro decana en Cataluña y en todo el Estado español: El Timbal. Este centro fue fundado en 1969 por Anton Font, uno de los introductores más importantes de la técnica del mimo en Cataluña, además de ser miembro fundador de Els Joglars y creador del Festival Internacional de Mim. Ya desde el inicio de la escuela dio a conocer nuevas e innovadoras formas expresivas. El Timbal y el Institut del Teatre fueron a lo largo de los años setenta y ochenta los dos núcleos más destacados en cuanto a la enseñanza de teatro corporal, con maestros compartidos como Andrej Leparsky. Actualmente, Anton Font

se ha jubilado y la escuela se ha reconvertido en cooperativa –bajo la dirección de Mireia Font– y se incide más en el texto que en el gesto a partir del método CODA, creado por Ricard Boluda y Fausto Carrillo. Se imparten dos cursos que suman más de 1.400 horas lectivas. Es una de las escuelas que más ha hecho actualmente para potenciar el teatro infantil y juvenil; en ella se imparten cursillos para niños a partir de los cinco años.

### Del texto al gesto: el teatro psicológico

El panorama nacional presenta tres tipologías: la naturalista/psicológica, la de formación ecléctica y la musical. De la psicológica destacan dos: La Casona, formación e investigación teatral de Barcelona, y la Escola Nancy Tuñón i Joan Oliver, formación del actor.

La Casona se creó en 1980 y la dirige desde el inicio el pedagogo y creador teatral argentino Fernando Griffell. Los criterios pedagógicos se centran en el método de las acciones físicas de Constantin Stanislavski. La Casona es pionera en la práctica de este método en Cataluña e incluso en el Estado español. Hay pocos centros en la Península en los que se pueda estudiar con rigor este método que aquí se desarrolla en 2.300 horas lectivas divididas en dieciséis asignaturas, y donde se ofrece la posibilidad de hacer un posgrado de profundización. Disponen de compañía residente propia, la Via Moria.

La Escola de Teatre Nancy Tuñón i Jordi Oliver fue fundada por la actriz argentina Nancy Tuñón en 1976. Su método de estudio se basa en las aportaciones del sistema Stanislavski y también del método Strassberg y de sus continuadores. Ya son ocho los ex alumnos de la escuela que han recibido premios Goya, sin contar los premios Max de teatro.

El teatro psicológico entró en Cataluña gracias a argentinos exiliados –como Fernando Griffell o Nancy Tuñón– pero no

podemos olvidarnos de Boris Rotenstein, llegado desde San Petersburgo. La posibilidad de disfrutar de escuelas así en el país es un privilegio y deberían tener más incidencia en nuestro panorama teatral dadas las destacables aportaciones metodológicas que han efectuado a lo largo de las décadas y, debe decirse, no siempre del todo aprovechadas por nuestros directores y productores de teatro.

### **Del texto al gesto: el eclecticismo y la acción comarcal<sup>3</sup>**

Entre los centros de formación ecléctica, la institución más veterana en Barcelona es el Col·legi del Teatre, que abrió sus puertas en 1983. Jordi Mesalles fue uno de sus fundadores y Gisela Krenn es su actual directora. El centro se define por un programa docente próximo a los postulados eclécticos del Institut del Teatre puesto que muchos de los fundadores surgieron de aquella casa.

Entre las escuelas recientes, la que más fama ha tenido, gracias a un plan de marketing muy bien elaborado, es Eòlia: Escola Superior d'Art Dramàtic, fundada en el año 2000 en Barcelona y asociada a las compañías Tricycle y Dagoll Dagom. Se pueden cursar varias especialidades como por ejemplo texto, musical, doblaje o canto, y ofrecen también la especialidad de dramaturgia y de dirección escénica (única en el campo privado). Una de sus aspiraciones es convertirse en una facultad de artes escénicas.

En este eclecticismo formativo deberíamos ubicar las aulas de teatro municipales, que suponen una respuesta de calidad a favor de la descentralización de la escena catalana. Las más veteranas son la de Mataró y la de Lleida, con más de veinticinco años de historia. Por ellas han pasado miles de alumnos: niños y jóvenes con ganas de profesionalizarse o, cuando menos, de acumular experiencias diferentes participando en la escena. Un buen ejemplo es el Aula Municipal de Teatre de Lleida, por la que cada

curso pasan más de 700 alumnos de varios niveles. También en Girona el centro de formación El Galliner presenta un programa de cuatro años divididos en dos ciclos: el primero llega hasta el tercer curso y el cuarto corresponde al ciclo de profesionalización. La importancia de estos espacios –existen todavía otros, como la Escola de Teatre del Centre de Lectura de Reus– radica en el hecho de que han sido los grandes dinamizadores escénicos de sus ciudades (y provincias) respectivas, lo cual ayuda a retroalimentar la escena barcelonesa, algo que demasiado a menudo e injustamente se olvida.

### **Del texto al gesto: escuelas de musical**

Si para este artículo hubiéramos hecho un análisis más historicista nos daríamos cuenta de que muchas de las academias mencionadas se pudieron consolidar porque ofrecieron una respuesta, al menos en un primer momento, a una demanda existente. Las escuelas de teatro musical surgieron a raíz del *boom* de los espectáculos musicales que se produjo en los años noventa. *Mar i Cel* (temporada 1988-1989) fue el punto de inflexión, y de paso Àngels Gonyalons se convirtió en un fenómeno mediático y en un icono de este género. Fruto de todo ello, Ricard Reguant y Àngels Gonyalons fundaron en 1994 Memory: Escola de Teatre i Musical. Posteriormente aparecieron otros centros, como por ejemplo la escuela Coco Comin o Youkali, que tiene un programa integrado inspirado en escuelas de teatro musical del Reino Unido, Canadá y Estados Unidos. Hay que mencionar también Aules, una escuela creada por una de las figuras más notables de la escena musical, Daniel Anglès, *alma mater* de la compañía El musical més petit. Por otro lado, el Institut del Teatre también incorporó rápidamente la especialidad de interpretación musical.

## ACET - Asociación Catalana de Escuelas de Teatro

Las escuelas son diversas y los modelos variados, pero todas ellas comparten algo en común: la interpretación es la columna vertebral de su programa docente. Los planes de estudios profesionales de la casi totalidad de colegios que hemos mencionado se basan en dos años de formación y algunos ofrecen un tercero de especialización; oscilan entre las 1.200 y las 2.300 horas lectivas. En general imparten formación por las mañanas, y por las tardes se hacen talleres para todas las edades.

No hay que ser reduccionistas, algunas de las academias mencionadas, especialmente aquellas que adoptan metodologías específicas, son una opción válida y diferente dado que el Institut del Teatre no puede abarcarlo todo.

Es importante señalar la tarea efectuada por la ACET (Asociación Catalana de Escuelas de Teatro).<sup>4</sup> Esta entidad aglutina algunas de las escuelas –privadas y municipales– más importantes del país y, por sus características, es única a nivel europeo, o al menos nosotros no tenemos noticia de ninguna similar. Uno de sus objetivos es velar por la calidad docente dado el grado de intrusismo que hay en este oficio; además, quiere tratar de conseguir el reconocimiento de un ciclo formativo por parte del Departamento de Educación de la Generalitat, un aspecto que ha topado con ciertas resistencias desde varios frentes: del mismo modo que existe la Escuela Masana y sigue habiendo la Facultad de Bellas Artes, debería entenderse que, cuantas más posibilidades de regularización profesional existan –como pasa con la danza–, mejores resultados obtendremos como espectadores, docentes y creadores, siempre que se vele por la calidad formativa del sujeto más importante, que en este caso es el alumno.

## Otras opciones educativas

A lo largo del artículo se ha podido observar el predominio, en cuanto a formación, de la especialidad interpretativa. Pero en Barcelona encontramos otras ofertas: algunas inciden sobre la dramaturgia y otras buscan en el teatro una finalidad más social que artística, como es el caso del Forn de teatre pa'thòthom, una escuela pionera en la implantación en Cataluña de la metodología del teatro del oprimido de Augusto Boal. Su ubicación en el barrio del Raval no es casual, ya que trata de hacer reflexionar y actuar a la sociedad desde los territorios donde están aquellas personas más susceptibles de sufrir injusticias sociales debido a su precariedad laboral. En el Forn se ofrecen cursos y seminarios y se hacen funciones en centros cívicos y prisiones. Este tipo de teatro de intervención social, en auge en Barcelona, tiene actualmente unos horizontes muy amplios: la sociedad necesita un teatro comprometido que ayude a mejorar las relaciones interpersonales ya sean multiculturales y/o interculturales. El seminario que impartió Augusto Boal en el Institut del Teatre, en 1997, supuso en nuestro país el despertar de esta metodología nacida en Brasil y ha causado gran impacto en la Barcelona mestiza del siglo XXI. La ESAD debería continuar perseverando, a pesar de la crisis, como amplificador de varias tendencias escénicas mundiales para ayudar a impulsar nuevas sinergias en nuestra escena.

En otra tesitura, encontramos la formación en dramaturgia a cargo de la Sala Beckett. En ella se imparten seminarios bajo la dirección, en un primer momento, de José Sanchis Sinisterra, pero actualmente coordinada por Toni Casares. El Obrador Internacional de Dramatúrgia, más que consolidado a estas alturas, busca con sus cursos, talleres, montajes o la prestigiosa revista *Pausa*, dar a conocer nuevas realidades y posibilidades escénicas. Lamentamos que sea el único obrador –con esta ambición– existente en Cataluña, donde faltan otras plataformas de tendencias divergentes para

diversificar la dramaturgia catalana y pluralizarla algo más.

### El papel del Institut del Teatre i Dansa

Así como Barcelona es la capital de Cataluña, el Institut del Teatre es la capital de la educación escénica y un referente, desde que se fundó, a nivel estatal. Uno de sus elementos fundamentales consiste en la gran cantidad de escuelas que integra, algunas con titulación universitaria: la Escuela Superior de Arte Dramático y el Conservatorio Superior de Danza, la Escuela de Enseñanza Secundaria y Artística/Conservatorio Profesional de Danza (EESA/CPD) que ofrece los estudios integrados de grado medio de danza y de secundaria o la Escuela Superior de Técnicas de las Artes del Espectáculo (ESTAE), con estudios de FP Superior (en el Centro de Terrassa) de iluminación, sonido y maquinaria escénica.

Una fecha histórica: la Escuela Superior de Arte Dramático ve reconocida la validez académica oficial de sus estudios gracias a un convenio firmado con el Departamento de Enseñanza de la Generalitat de Cataluña el 25 de julio de 1995. La Escuela otorga títulos superiores equivalentes a una licenciatura universitaria, con las especialidades de dirección y dramaturgia (opción de dirección o dramaturgia); de escenografía y de interpretación (opción texto, gesto, títeres y objetos o teatro musical). En estos momentos, debido al Plan de Bolonia, algunas de estas opciones están reordenándose pero, en cualquier caso, el Institut del Teatre ha dotado con más cartas de nobleza al mundo pedagógico catalán gracias al hecho de poder otorgar licenciaturas en artes escénicas.

Un valor añadido: en el Institut del Teatre se ofrecen una serie de disciplinas que en otro lugar serían imposibles dado su elevado coste. Se trata de especialidades minoritarias (en relación con los estudios de interpretación) como dirección o escenografía, incorpora también la Escuela Superior de

Técnicas de las Artes del Espectáculo (ESTAE), y varios posgrados, másters o programas de doctorado. Además de las diferentes asignaturas, seminarios, terceros ciclos y grupos de investigación de teoría e historia del teatro –aspecto indispensable si queremos establecer un marco de reflexión y de memoria histórica para la escena–, lo refuerzan los diversos servicios del MAE (Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas) con publicaciones propias y el importante archivo y biblioteca de las artes escénicas.

Centralidad: por sus aulas, a lo largo de casi cien años, han pasado algunas de las figuras más insignes de nuestra escena (y del extranjero) en parte gracias a su eclecticismo. En el Institut del Teatre han tenido cabida todas (o muchas) tendencias. Esta ha sido su riqueza pero también, según sus críticos, su talón de Aquiles, puesto que no se ha podido conseguir ningún discurso metodológico más firme, a diferencia de los mejores conservatorios teatrales europeos. Probablemente es un tema de difícil solución porque esta institución ha sido y es un reflejo de la diversidad estética de la escena catalana, una escena que no ha conseguido nunca trabar una tradición escénica, pese a su categoría artística. Resumiendo, centralidad desde el eclecticismo.

Descentralización: es uno de los grandes debates desde hace años, y más ahora con los recortes económicos. Pero los Centros Territoriales de Terrassa y Vic realizan una tarea importante en cuanto a teatro y educación. Desde aquí, debemos subrayar cómo el Centro de Terrassa, en estos últimos años, se ha convertido en un referente internacional del teatro gestual, de títeres y de objetos. Sería una lástima que por razones económicas o bien de táctica política perdiéramos unos réditos artísticos muy consolidados y necesarios para impulsar un teatro catalán posvanguardista/ performático que hace unas cuantas décadas nos dotó de gran proyección universal.

Futuro. En la actualidad el Institut del

Teatre debe afrontar varios retos: el plan de Bolonia y sus incertidumbres; la reforma del plan de estudios que ello implica y la reubicación de sus subsedes. Centralidad teatral, descentralización creativa, menos burocracia y más participación de los estudiantes son algunos de los asuntos que se están dirimiendo entre los alumnos, los administrativos, los profesores, los gerentes y la clase política. Esperamos que todo ello redunde en beneficio del teatro y de las artes en general.

### Conclusión

Como se suele decir popularmente, el teatro catalán siempre agoniza, pero aun así, nunca acaba de morirse ni morirá nunca porque las crisis constantes hacen que esté vivo, bien vivo. Sólo basta con observar la vitalidad, cantidad y calidad de las diversas escuelas de las que disponemos, incluida la oficial.

La valoración final que podríamos hacer de la situación que nos ocupa es la siguiente:

1. Nunca habíamos tenido tantas academias con renombre internacional como en la actualidad.
2. Barcelona es un punto de referencia estatal a nivel de escuelas privadas y oficiales.
3. Estos centros otorgan prestigio a Barcelona y Cataluña y generan un turismo educativo.
4. Disponemos de calidad y, sobre todo, de variedad docente.
5. El puente entre estos diversos centros son sus profesores, además de los estudiantes que pueden pasar por dos o tres academias diferentes a lo largo de los años (sin contar el Institut del Teatre).
6. Hay vida teatral –de estudios– más allá de Barcelona; las aulas municipales son generadoras de nuevos teatros para Cataluña.

Puntos problemáticos:

1. Gremialismo en casi todas partes y falta de una mayor apertura interacadémica.
2. Carencia de mesas de diálogo.
3. Precariedad laboral endémica.
4. Actitud temerosa –más allá de muestras y festivales– por parte de productores y programadores de salas de teatro para dar a conocer las nuevas propuestas que surgen de los espacios mencionados en este artículo, pese a la necesidad de la renovación escénica catalana.

En definitiva, hace décadas el franquismo nos impuso una pedagogía retrógrada. Gracias al teatro independiente levantamos la cabeza con orgullo y en estos momentos, algo impensable hace tan sólo cuarenta años, estamos bien situados y consolidados internacionalmente. Se hizo y se ha hecho un gran esfuerzo (gracias a la pasión de unos pioneros, maestros y docentes), pero el futuro es fácilmente mudable y por eso debemos replantearnos constantemente nuestra razón de ser:

- ¿Qué futuro deseamos para el teatro catalán y sus escuelas?
- ¿Qué elementos debemos mejorar de la docencia teatral y de sus centros?
- En el panorama educativo catalán, ¿qué papel de crisol debe tener el Institut del Teatre y cómo debe consolidarlo?

### Bibliografía

- COCA, Jordi (1978) *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de Teatre Nacional Català (1955-1963)*, Institut del Teatre/Edicions 62, Barcelona.
- FÀBREGAS, Xavier (1976): *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*, Edicions 62, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, Barcelona.
- GUAL, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre*, Editorial AEDOS, Barcelona.



PADULLÉS, Xavier (2006): *Estudi escoles de teatre de Barcelona. Sobre la necessitat de reconeixement i regularització de l'ensenyament privat*, Entitat Autònoma de Difusió Cultural de la Generalitat de Catalunya/ACET/El Timbal, Barcelona.

www.escolesteatre.org

www.institutdelteatre.org

## Notas

1. Las universidades catalanas, y tras muchos años de lucha, disponen de aulas de teatro en las que se imparten talleres, seminarios y conferencias. Además, producen espectáculos teatrales, con circuitos propios como la Mostra de teatre universitari dels Països Catalans. A lo largo de las décadas diversos profesionales han surgido de las aulas universitarias a pesar de que, como es natural, a menudo no dispongan de escuelas de teatro porque éste no es su principal cometido.

2. No analizaremos aquellos centros que son más estudios que escuelas dado que hay profesores que imparten formación a alumnos de forma completamente (o casi) personalizada.

3. Tomamos el concepto sociopolítico del libro de Xavier Fàbregas (1976).

4. En la ACET, Asociación Catalana de Escuelas de Teatro, con fecha de julio de 2011, encontramos las siguientes escuelas: El Timbal, Col·legi del Teatre, La Casona, Estudis Bertó Toviás, Youkali, Moveo, Memory, Nancy Tuñón i Jordi Oliver, Aula de Teatre de Lleida, El Galliner y Escola de Teatre del Centre de Lectura de Reus.

## Periferias, periplos, peligros. La nueva danza catalana y las poéticas del errar

Roberto Fratini

Institut del Teatre

Uno de los acontecimientos culturalmente más señalados de la Cataluña de los años noventa fue la oficialidad y la territorialidad de aquella vanguardia *de la danza* cuyo crecimiento –en cuanto a consenso, visibilidad y repercusión internacional– se había originado de manera indeleble durante el decenio anterior. Al excepcional florecimiento de esta propuesta poética que se extendió a lo largo de los años ochenta, le siguió la afortunada situación de un reconocimiento tardío, de todas las instituciones, de un frente amplio de actividad y de investigación que, si hasta entonces se había mantenido en posiciones anónimas y, por decirlo de alguna manera, al margen de la cultura del ballet oficial, ahora cumplía el proverbial anacronismo de las llamadas «políticas culturales» y se beneficiaba de una consolidación *après coup*, cuya celeridad era directamente proporcional al beneficio político que obtenían de ello sus promotores en el seno de las administraciones. Una vez nacida la danza contemporánea catalana como institución cultural, apareció también el rentable espejismo de una alianza incondicional entre administración y creación contemporánea que por un cierto tiempo constituyó la excelencia de las políticas culturales catalanas si lo comparábamos con aquello que podía suceder (o, lo que era más frecuente, no suceder) en otras partes del sur de Europa y del propio Estado español. En este sentido, la vocación europeísta de las instituciones catalanas las hizo sensibles a la atención creciente que en otros mercados culturales merecían las creaciones artísticas de Margarit, Gelabert, Malpelo, Danat y Lanònima. Y promoverlas en el propio país fue, por decirlo de alguna manera, una obsesión fija de la Bar-

celona postolímpica. Pero aun así, estoy convencido de que tanta concordia, más allá del modesto *welfare* que comportó, por inercia y en cuanto a toda la actividad de danza en estas latitudes, ya contenía embrionariamente muchos de los elementos de los lapsus culturales y de unas determinadas tendencias que acontecerían en el decenio posterior (y me estoy refiriendo a estos diez o doce últimos años de creaciones), que propiciaron una revulsión sistemática de los valores poéticos y de las estrategias operativas afianzadas durante los años noventa. El estado actual de la danza catalana está marcado por la propensión hacia la *desterritorialidad* de la poética, por la progresiva desaparición de los formatos, y por un cierto tipo de negación institucional, por un aumento de desconfianza en el sistema (por no decir de clara deserción); todos estos son fenómenos que configuran la «disidencia» de la danza actual no tanto como revolución consciente, sino como arraigo sintomático de patologías, antinomias y anamorfosis que la creación catalana ya incubaba desde el tiempo en el que disfrutaba de una salud excelente.

### Poéticas huérfanas

Por supuesto, me alejo de los lamentos un poco nostálgicos de quienes al grito de «*mala tempora currunt*» piensan el presente sólo en términos de decadencia y disolución. Prefiero interpretar el malestar de la creación reciente no tanto como lacras de senectud (los últimos disparates de una contemporaneidad que agoniza), sino como «enfermedades del crecimiento»: es posible que la innegable contracción y confusión de las poéticas actuales (el hecho de que, por ejemplo, la presencia de la creación catalana en los escenarios internacionales haya perdido aquella función de «tracción» que todavía poseía en los años noventa) sea la parte viva de una crisis que sacude la praxis de la danza mundial a todos los niveles; que el estado de crisis de la danza catalana, in-

cluso su extinción, frente a una cierta vitalidad que se aprecia recientemente en otros rincones de la Península, sea el primer síntoma de un acuerdo real con lo que está sucediendo fuera del propio territorio, en el «teatro conflictivo» de la danza europea y americana; que la pretendida pobreza, e incluso la parcial invisibilidad de la creación catalana reciente sea el síntoma del hermanamiento poético con corrientes y vibraciones que se mueven en la investigación con una transversalidad inaudita y que invalidan casi en todas partes la vieja idea de una «manera nacional» de entender la danza contemporánea. En este sentido, la conciencia del aislamiento y, paradójicamente, el factor que con más fuerza define el rol y el lugar específico de los nuevos creadores catalanes en el actual «archipiélago» de las vanguardias, se entreteje con muchas resonancias distantes, discontinuidades programáticas y filiaciones heterodoxas.

Insisto en la heterodoxia de las filiaciones, porque, de hecho, las «familias» de la danza global cada vez se desvinculan más de los modelos verticales y genealógicos. Si para la vanguardia histórica el problema de la relación con escuelas, padres y maestros se configuró normalmente en términos de herencia poética, o incluso de parricidio simbólico, las vanguardias actuales, sobre todo en Cataluña, parecen más bien planificadas en términos, un poco melancólicos y desorientados, de orfandad: *Rimasto Orfano*, el título de un trabajo de Emio Greco del año 2002, es, en este sentido, el epígrafe más elocuente del nuevo milenio. Tanto para los huérfanos de la tradición narrativa occidental, como para todos aquellos que se han lanzado a la creación en los últimos diez años, el repudio vital de los referentes asignados no ha estado privado de una cierta sensación de pérdida (pérdida de garantías institucionales, pérdida de atribuciones locales, pérdida de la fe en los grandes sistemas técnicos y poéticos), y de la consiguiente necesidad de construir nuevas filiaciones insospechadas, de plasmar la bús-

queda como una vacilación, un error efectivo: la vanguardia está desorientada, agotada –o condenada– a vivir de expedientes (tanto económicos como poéticos), reticente a echar raíces (en un lugar o en un protocolo operativo) demasiado sólidas, y en general, bastante pobres. Al mismo tiempo, en Cataluña más que en cualquier otro lugar, se contrasta en cada momento el mito de una felicidad (la de las subvenciones congruentes y del reconocimiento institucional) irremediablemente perdida; y, *en passant*, alimenta posiciones muy ambivalentes en comparación con la generación de aquellos que, antes que ellos, fabricaron una poética con la cual ya no se reconocen, y obtuvieron privilegios que a esta vanguardia parece que se le nieguen. El hecho mismo de que una parte considerable de los nuevos coreógrafos haya desertado de las formas de la «danza danzada» que en Cataluña eran resultado, en los años noventa, de un feliz sincretismo de los modelos técnicos americanos y europeos (de Merce Cunningham a Trisha Brown y a Anne Teresa de Keersmaeker) cediendo todavía en no pocas ocasiones a la sugestión de la Non Danse de matriz francesa, no indica un repudio objetivo de la danza, sino una cierta perplejidad y reticencia a la hora de penetrar en la obiedad lujosa, la prodigiosidad del signo bailado en una época oscura, de subsistencia, resistencia y ponderación: la No Danza, en Cataluña, se asemeja a una versión dinámica de la cautela. Y es justamente porque se trata de cautela, y de la conciencia de estar moviéndose en un terreno poéticamente accidentado, con pobreza de medios e incertidumbre en los resultados, en un estado de peligro general del lenguaje, que la fenomenología de la nueva danza, alejada del formalismo técnico de los años noventa, se aleja asimismo de la poética del Tanztheater catalán que se había consolidado, también en los años noventa, con el trabajo de Danat Dansa, Malpelo, Senza Tempo, Iliacan, Zotal, Búbulus y otros grupos: aunque no hay duda del parentesco lejano que hay entre la Non Danse y el Tanztheater, en las creacio-

nes actuales apenas aparece ninguna emoción franca, el componente neurótico, la teatralidad generosa ni la focalización temática que caracterizaron este sector de la creación bajo los auspicios de los modelos alemanes. Asistimos a una deflación general del acercamiento psicológico: incluso Alta Realidad de Jordi Cortés, la compañía que, entre las que se fundaron después del año 2000 y que eran especialmente afines a una cierta modalidad de teatro danza, rechaza de hecho una versión extrema de teatro físico que bebe, genéticamente, más de fuentes anglosajonas que centroeuropeas.

La tendencia general de la nueva danza es más radicalmente conceptual, o radicalmente orgánica, que emotiva; en ella domina ciertamente un escepticismo generalizado que es el correlativo exacto, la versión «huérfana», de aquel acto holístico de fe en la danza, en los símbolos y en la verdad de las emociones que había fomentado, veinte años antes, la eclosión extraordinaria de la danza catalana: con una comprensible desconfianza en los protocolos escénicos, en los formatos espectaculares y en cualquier tipo de emotividad directa, por muy espontánea o ficticia que fuera, los creadores recientes parecen en cambio expresar la idea de que si los «conceptos» son la única riqueza del indigente, la única emoción que queda es la actitud de duda, entre medida, irónica y melancólica, en contra del concepto y de su «insuficiencia» programática (puesto que es evidente, dada la situación, que el *eurismo* conceptual no garantiza ni la supervivencia del artista, ni la distribución de la obra que, por otro lado, cada vez se asemeja menos a un *opus* en sentido estricto). Sería un error, por lo tanto, interpretar el minimalismo de las propuestas formales, o su claro pauperismo, como simple reflejo, para decirlo como Sloterdijk, de aquella «razón cínica» que ha invadido de igual manera el conjunto de la sociedad y de la creación, sin mencionar la modalidad del cinismo histórico, que era una síntesis entre desprendimiento y pobreza programática combinados con la búsqueda de una

especie de honestidad residual, más que una actitud de indiferencia moral combinada con la deshonestidad que se deriva de ella. Si en este sentido hay alguna diferencia importante entre los esfuerzos de la vanguardia surgidos en Cataluña durante los últimos años y el tipo de vanguardia que desde los años noventa se ha ido estableciendo en Francia, en los Países Bajos y en Alemania, se encuentra justamente en el hecho de que, mientras la *Non Danse* europea se ha visto atravesada por fuertes corrientes de cinismo y de derrotismo (que, por otro lado, han asegurado en general gratificaciones importantes a las instituciones de los mencionados países), la *No Danza* catalana (entendida en un sentido bastante amplio de deconstrucción general de todo aquello que se entiende como danza en estas latitudes) viene más bien marcada por un estado de duda heurística que casi siempre acaba por disolver el programa conceptual en varias formas de repliegue paradójico hacia la intimidad, la relación, la autobiografía, la familiaridad; marcada, por decirlo de alguna manera, por un tipo de debilidad congénita del programa que la coloca ante todo como si esto fuera un valor poético por él mismo: si *Mi madre y yo* (2004) de Sònia Gómez fue, por muchos aspectos, el manifiesto de una cierta manera de entender la creación conceptual en este lado de los Pirineos, era porque el desparpajo con el cual deconstruía las expectativas del público en materia de danza y espectáculo, la reconducía, por decirlo de alguna manera, hacia el prestigio sometido de la historia íntima en lo que pudiera tener de más elemental. Por eso, el hecho de añadir al lenguaje un elemento extraño, que es el factor cínico por excelencia de las operaciones conceptuales, y de hacer estas operaciones en las antípodas de las tendencias *larmoyants* que suelen firmar el carácter autobiográfico de muchas formas del *Tanztheater*, confería a la presencia de la madre de Gómez el poder singular de desarmar el cinismo con el mismo medio con el que parecía armarlo. De reconducir el motivo de la deconstrucción al registro

de una historia personal que no se dejaba absorber por ningún programa general. Justamente atendida esta singularidad, esta revocación autobiográfica de la pureza conceptual, se entiende que el procedimiento de Gómez «hiciera escuela», tanto en el seno de la nueva danza (estoy pensando en los trabajos de Pere Faura, de Patricia Caballero, del colectivo *Las Santas*), como en otros sectores de la experimentación europea comprometidos en los últimos años con un absoluto «*narrativist turnpoint*» (un cambio narrativo) de las poéticas conceptuales; cada vez más orientadas, para entendernos, a reformular la detención del movimiento (el «agotamiento» de la danza analizado por Lepecki) en modalidad performativa «impura» y monologante donde la danza tiende a asentarse para buscar en el relato autobiográfico la razón visceral, el refugio efectivo, y afectivo, de su latir (pienso en los trabajos de Olga Mesa, Germana Civera, Ezster Salomón, Rita Quaglia y otras).

### La danza catalana entre mapa de la crisis y crisis del mapa

Pero volvamos a la cuestión de la territorialidad. Es lícito preguntarse por qué razones parece tan imperiosa, actualmente, la necesidad de responder con tanta virulencia a las conquistas del fin del milenio. Estas conquistas en cuestión fueron dictadas por la voluntad de configurar una «identidad» de la vanguardia, para cartografiar su presencia, para definir su área de influencia, para aislar su especificidad. El objetivo era, en cierto sentido, «retratar» la danza catalana de aquel momento (en todos los aspectos: ponerle una fisionomía, representarla, cristalizarla y, en cierta medida, darle una forma, «retenerla»). El resultado de esta cartografía del tesoro, que toda una comunidad activa de creadores de vanguardia podía constituir en cuanto a prestigio cultural, resultó ser el pequeño sistema que conocemos de centros, de residencia fija y subven-

ciones periódicas, cuya tónica inamovible repetía la que habían mantenido las políticas triunfales pro danza de la Francia mitterandiana de unos años atrás, y que había constituido, aunque con alguna diferencia de base, el modelo del procedimiento catalán: subsistencia a cambio de productividad anual. De este modo, el imperativo de reconocer/premiar/estabilizar la masa crítica de la danza experimental comportaba la paradoja de exigir que fuera «constructiva» y permanente como aquellas parábolas poéticas cuyo mandamiento franco había sido siempre «deconstruir» los modelos de la danza oficial y activar el panorama de la creación. Orgullo de la administración, las ciudadelas de la nueva danza, como sedes físicas y nichos económicos en que se concedía y se exigía a la vanguardia del momento desarrollar con comodidad su idea de modernidad, no tardaron en derivar en un sistema encubiertamente feudal de prebendas y garantías. A la larga, me da la impresión, este fenómeno de asimilación por la vía institucional reveló marcados elementos de toxicidad hacia el propio organismo que debía vitalizar. El proceso descrito se produjo, en estas latitudes, con relativa celeridad y no, como se hubiera podido creer, debido a la extensión bastante reducida del área de intervención (aquí se invalidaba aquella lógica de la descentralización a toda costa que en Francia había dado lugar a una titánica red de financiaciones, lugares y medios), sino por el interés específico, en el caso catalán, por configurar el sistema de la nueva danza según unos principios drásticos, y de alguna manera simbólicos, de localidad y titularidad. Así, mientras las políticas de Jacques Lang, aplicadas ante la contemporánea Nouvelle Danse, la preservaron, al menos nominalmente, de cualquier peligro de feudalismo aparente al instituir los centros nacionales como entidades públicas, desvinculados de privilegios, siempre pendientes de revisión según este o aquel coreógrafo titular (modelo que tardó veinte años en desarrollar sus desviaciones de clientelismo), las insti-

tuciones catalanas en cambio obedecieron el instinto imperioso de dar nombres, apellidos, títulos y direcciones a un «campeón» de la galaxia vanguardista de los años ochenta que se convirtió, *ipso facto*, en el gran «divo» de la creación local. Este gesto administrativo no hizo más que comenzar una discriminación entre artistas consolidados y emergentes, discriminación que en pocos años resultó una grieta insalvable entre compañías «estables» y compañías «rescatables», según un modelo que exentaba a título preventivo a las instituciones culturales de la obligación de revisar periódicamente su idea de contemporaneidad. Las escalofrantes desproporciones todavía vigentes en materia de financiación pública hacia las compañías («americanas» en lo que tiene de malévolo la abolición de una «clase media» de la creación), agravadas posteriormente, según parece, por la crisis económica, indican todavía lo fuerte que era entonces, y como es patente todavía, la reticencia a aceptar que, si existiera un «territorio» de la danza catalana, no habría que objetivarlo en un sistema fijo de privilegios y en una intrincada cartografía de límites, demarcaciones y protectorados. El medio más infalible para apropiarse de la vanguardia fue, institucionalmente hablando, configurar una pequeña parte de ella como un enjambre de pequeñas propiedades, y reservar para el proletario poético un cierto número de alojamientos, para decirlo de alguna manera, de protección oficial. Los mapas siempre mantienen un relación exquisita con el poder. En el caso de la danza contemporánea, considerada la asfixia del mercado que mueve y que la mueve, este poder es ciertamente un poder de vida o muerte que el sistema de financiación oficial, cuando disuade a las compañías para buscar otro reconocimiento y otra subsistencia que no sea el reconocimiento ni la subsistencia provenientes de los entes públicos, no hace nada más que confirmar. La lógica del poder se traduce, vasallamente, en una arborescencia distributiva de poderes: aceptablemente generosos para unos

pocos afortunados; ínfimos y hasta el límite de la subsistencia para otros, y esto en parte independientemente, hay que admitirlo, de los méritos artísticos reales.

Una vez establecido quiénes eran los «excelentes» y quiénes los «emergentes», la longevidad artística de los unos y de los otros dependía en gran medida de su disponibilidad para ocupar un lugar asignado en la cartografía oficial, por muy representativo o marginal que fuera, y de aceptar que aquel lugar fuera lo menos errático posible. Aquellos que, por las razones que fuera, se resistieron al modelo, desaparecieron con una celeridad inquietante (Dana Dansa es, en este sentido, un caso de manual). A otros, que han defendido un estilo de trabajo poéticamente extraño a las lógicas de compañía, o que han sostenido un ritmo de creación demasiado distendido para poder entrar en los cómputos de la administración, no les ha sido nunca reconocida, en términos de financiación, su excelencia artística (es el caso por ejemplo de Damián Muñoz y Virginia García, o de creadores solitarios como por ejemplo Jordi Puigdefàbregas). Algunos de los coreógrafos más vitales de la segunda mitad de los años noventa (época que marcó la última oleada de «sedentarismo» de un cierto peso) adoptaron como reflejo este mandamiento de la localización y crearon una sede colectiva en La Caldera (1995), donde la vocación de porosidad operativa (heredera de un modelo vital que en los años ochenta se situaba en la Fàbrica) se mezclaba siempre, por parte de las compañías «coinquilinas», con justificaciones de una permanencia en el sentido más clásico. Hay que creer que con el tiempo este modelo «territorial» fue haciéndose rígido: no sólo aumentó de manera preocupante la indigencia de las compañías pequeñas, sino también la de las grandes compañías de los años noventa, en el intento, creo, de ofrecer una catarsis al descontento creciente de la creación de base, las subvenciones castigan actualmente aquellas compañías que en su momento no quisieron (o perdieron) el beneficio de una

clara ubicación geográfica e institucional, o que en cierta medida fueron reticentes a la hora de asumir un marco poético claramente nacional: es el caso flagrante de Lanònima Imperial. Y es el caso de Mudances, cuya cautela creativa, en los últimos años, ya justifica sus primeras penalizaciones. Viceversa, continúan disfrutando de plena visibilidad y de todos los medios para subsistir, justamente, las compañías asociadas a un centro o teatro y, si puede ser, publicitariamente entendidas como compañías-símbolo de la danza contemporánea catalana. En ningún momento se ha impuesto ningún análisis comparativo de la pluralidad de las fuentes de financiación aparte de los fondos públicos que reciben ciertas compañías. Y en ningún momento ha prevalecido la idea de que la tarea de las políticas culturales pudiera ser justamente proteger a los artistas con menos acceso a los patrocinadores privados y controlar la concesión de ayudas públicas destinadas a aquellos que ya disfrutaban de muchos medios económicos y de programaciones suculentas. Que las compañías más «ricas» sean, además, las más financiadas no es una tautología o no debería serlo. Y durante años la alternativa de este modelo se ha limitado a la iniciativa *iluminada* de unas pocas compañías bastante privilegiadas de poderse permitir el lujo: es admirable, en este sentido, el esfuerzo hecho por Maria Muñoz y Pep Ramis o de Lipi Hernández y Alexis Eupierre por transformar, respectivamente, Celrà y La Caldera en verdaderas encrucijadas de propuestas poéticas y de experiencias formativas. En cuanto a «movilización y revisión de los flujos poéticos», el esfuerzo institucional ha sido infinitamente más limitado. Recientemente ha crecido de manera bastante exponencial la perplejidad de la base para convencer a las instituciones de la oportunidad de ofrecer, al menos nominalmente, un instrumento de «meritocratización» (si se acepta el neologismo) de los medios de subsistencia. Pero en cuanto al modelo anglosajón del Arts Council, el actual Consell Nacional de la

Cultura i de les Arts (el espectral CoNCA) parece tener, dada la realidad y evolución de las subvenciones actuales, una función refinadamente mítica: constituyen, para decirlo como Blumenberg, un «embellecimiento de las causas».

Pero para ser justos, también hay que decir que el modelo instituido en los años noventa durante un tiempo mantuvo una coherencia seductora: una parte de la crítica extranjera (pienso en J. M. Adolphe o en G. Mayen) se complació en los atributos de la vanguardia catalana con la prerrogativa de una «geopoética» que revelaba, como trazo específico, el hecho de que esta vanguardia aunara los códigos de la contemporaneidad con las nociones de tierra y de identidad; la idea, no exenta de una buena dosis de paternalismo, de que pudiera haber una especie de «formalismo mediterráneo»: alimentada por modelos norteamericanos, belgas y, en menor medida, alemanes, pretendía que esta vanguardia fuera también *genuinamente* catalana en cuanto a temas y movimientos. Pero ya no tanto para ratificar su genuinidad, en el extranjero había mucha gente que la reconocía como modelo. Durante un tiempo, muchas de las creaciones que se hicieron (y, en algunos casos, con éxitos poéticos excepcionales) acentuaron con entusiasmo esta vocación de identidad, la celebración, en los lugares más increíblemente abstractos, del territorio y de sus poéticas. Incluso este año *La muntanya al teu voltant* de Cesc Gelabert ha demostrado, con el asentimiento del Grec, que un cierto tipo de «variaciones contemporáneas sobre temas nacionales», especialmente si vienen sazonadas con una cuota aceptable de danza danzada según los estilos consagrados durante la época dorada de la danza catalana, todavía hermana a todo el mundo, y hace aumentar la representatividad institucional de quien la confecciona. Es también significativo que, en su momento, *Larandland* (2004) de Margarit buscara, con toda otra densidad problemática, modular el tema de la territorialidad en términos ciertamente abstractos, que alimenta-

ban una reflexión sobre el sentido cinético de la metrópoli moderna que, en el mismo contexto temporal, desembocaría hacia la teoría (Augé, Delgado) y de nuevo, hacia la praxis de la danza con los trabajos de Constantza Macras y Frédéric Flamand; y es emblemático que la visión de Mudances cayera en una especie de vacío receptivo. Desde entonces pareció que Margarit se alejaba cada vez más del contexto poético de la territorialidad colectiva para acercarse ahora a una especie de medida topografía de la domesticidad (*Solo por placer*, 2006), se convertía en la sede protegida de toda intimidad y de cualquier abstracción residual. Su caso todavía ahora me parece representativo de una «dislocación», de un cierto nomadismo y privatización de los territorios poéticos, destinada a marcar como destino común la praxis de los nuevos creadores. «Desterritorialidad» es una de las palabras clave del pensamiento de Deleuze, fetiche filosófico de buena parte de la Non Danse. Este mismo principio, sin embargo, no ha comportado, en el contexto de la praxis catalana, la abolición de la localidad, pero sí una singular «autopropulsión», «automoción» o «como-moción» del estatismo implícito en la propia noción de «territorio»: toda la poética de Margarit, en los últimos años, ha estado marcada por esta dialéctica entre una idea, por decirlo de alguna manera, euclidiana de «campo», y un fuerte imperativo de dispersión, de deshebrar, literalmente, los espacios de la danza en «líneas de fuga» (otra expresión deleuziana) cada vez más complejas, más flexibles, ingeniosas, espiraliformes (desde *Origami* hasta *flexelf*); es como si del espacio geométrico de la danza se escaparan, para poblar el exterior o para complicarlos y multiplicarlos hacia el interior, innumerables hilos y trazados que en Margarit acaban casi invariablemente por funcionar como auténticos «hilos discursivos»: digresiones emotivas, o narrativas, o teóricas que de alguna manera relativizan la claridad y la abstracción del espacio, para recortar la conjetura infinita de otros espacios, lugares

y «nidos» de intimidad. Incluso la poética de Malpelo ha cedido en los últimos años a la tentación de «abrir» los territorios de una manera cada vez más peligrosa, los límites del espectáculo, y hacerlo repensando el tema del viaje, del errar y de la búsqueda según categorías místicas (*Atlas*, 2005), o repensando la idea de la tragedia a partir de categorías cada vez más instintivas e intuitivas; por eso en *Testimoni de llops* (2006) y en *He visto caballos* (2008), la idea de un espectáculo «abierto», que se puede difractar en mil historias diferentes, en mil conjeturas temáticas posibles, y con todas las suturas a la vista, recogía justamente la noción de un espacio siempre menos *traçable*, atravesado, talmente un territorio de cacería, por la irreducible, selvática pluralidad de todas las «pistas» posibles.

La sensación, pues, es que esta crisis de la territorialidad, que la nueva praxis persigue como mera modalidad creativa, o como condición política, ya estaba presente en una parte de las poéticas maduras de las mismas compañías que, en su tiempo, ya habían articulado el *epos* de la apariencia, de la identidad, del «arraigo» simbólico. Diría, casi parafraseando un célebre título de Cunningham, *Root of an unfocus* (raíz de un desenfoque), que la tendencia general del último decenio ha sido un desenfoque creciente del prestigio de las fuentes, una fluctuación creciente, de manera intermitente, sobre el motivo de la filiación.

### Exilios, retornos, lejanías

También por eso, conciliar la fidelidad a una vocación abiertamente autóctona con la necesidad instintiva de una cierta movilidad, la danza catalana de los últimos años ha modulado ambos, pertenencia y *erratismo*, según el tópico del «regreso»: protagonistas de la danza catalana reciente son, en proporción notable, artistas, cuya aventura formativa, su propio *Bildungsroman* como coreógrafos, se ha constituido, en la mayoría de casos, en el seno de otras poéticas y

otras escuelas: Salva Sanchis, Roberto Oliván, Sònia Gómez, Pere Faure, Rosa López, Iker Gómez son sólo algunos de los nombres que, formados en P.A.R.T.S o en el extraordinario vivero de poéticas de los Países Bajos, han vuelto para constituir aquí nuevos modelos *críticos* de permanencia. Y aunque este modelo de «inmigración autóctona» no sea ninguna novedad en Cataluña, también es verdad que mientras los protagonistas de la oleada precedente de «retornados», la misma que en los años ochenta hizo deflagrar el fenómeno de la vanguardia, habían aportado del extranjero principalmente un conjunto de técnicas y de habilidades corporales, los nuevos coreógrafos parecen poseer un gran bagaje de poéticas todas ellas marcadas de una cierta «excentricidad» en relación con los modos y formatos de danza contemporánea establecidos en los años noventa: ya sea el formalismo analítico de Sanchis; el acercamiento a las artes circenses de Oliván; la aproximación de Rosa López a las formas de la instalación coreográfica y del minimalismo, o la despreocupada versión de conceptualismo de Pere Faure. Todos estos lenguajes se refieren a una idea de danza en la que la antigua supremacía de la escritura coreográfica «sólida» queda sustituida por una poética que se centra más bien en la gestión y premeditación del «contexto» de la acción danzada (esto es, de sus condiciones de percepción y recepción, de su entorno espacial, de sus interfaces tecnológicas o de las reglas y condiciones que permiten que el movimiento se «haga solo», según la lógica de aquellos «dispositivos coreográficos» que durante este tiempo han caracterizado las vanguardias francófonas y portuguesas); en resumen, para decirlo de otro modo, el antiguo prestigio de la inspiración o del método ha cedido paso al espíritu de sistema. La danza, por decirlo así, cada vez es menos un territorio habitable y cada vez es más un «lugar» (sino un tópico) transitable, uno entre otros muchos «lugares», temas y formas que se pueden tocar en el ámbito de un mismo programa poético. De



este modo, incluso en el trabajo de Marcos Morau, uno de los más interesantes entre los nuevos coreógrafos, y seguramente el más fiel a los protocolos tradicionales de la escritura coreográfica, la poética está concebida como un tránsito renovado en cada nueva creación, por el «entorno» o el «clima» de la forma danzada que también son proyecciones fantasmagóricas de lugares «lejanos» (Maryland, Finlandia, Suecia, Rusia), casi siempre «fríos», porque justamente es dentro de la frialdad un poco inhospitalaria de estas comarcas que el coreógrafo valenciano prefiere objetivar su idea de abstracción siempre «infestada» (con la complicidad del dramaturgo Pablo Gisbert) de espectros, trazas, fragmentos de mundos extranjeros. Esta autopropulsión simbólica y ocupación íntima de la geografía contrasta, en la praxis coreográfica catalana, con una autopropulsión análoga y privatización de la historia que, en los últimos quince años, se ha declarado igualmente como tendencia europea (de Boivin, pasando por Bel a Le Roy): reescribir la historia de la danza a partir de una singularidad irreducible, ajena a cualquier tipo de triunfalismo. Es como si, en nuestro país, la única manera de eludir o ignorar las expectativas de una gran historia, todavía demasiado reciente en cuanto a modelos y procedimientos, fuera justamente arrogarse el lujo ilegítimo de interpelar geografías absolutamente «otras», y de mirar hacia poéticas remotas: en la última bella performance de Patricia Caballero, *Aquí gloria, y después paz* (2011), la historia y la geografía creaban una espiral que, desde la danza también espiraliforme de Loïe Fuller (no podríamos imaginarnos fuentes más remotas hablando de modernidad) bajaba en soliloquio hacia el territorio íntimo de la historia personal, sin pasar en ningún momento por el *hic et nunc* de la danza catalana, por su historia excelente, ni por sus lugares escogidos. El viaje, el errar poético de los nuevos creadores, ya no atraviesa los lugares que uno espera: los rodea, los circunda, los elude. Es, segura-

mente, la única manera de ratificar su territorialidad.

Pero la crisis de la territorialidad que hemos mencionado se expresa en muchos niveles: tiende a renunciar a gramáticas cerradas, a los formatos espectaculares, a las estructuras adyacentes, a la geografía determinada de las salas, incluso, en cierta medida, al principio de la titularidad y del corporativismo profesional. Incremento de las experiencias preliminares, de los mestizajes e hibridaciones; incremento de las obras abiertas; potenciación de las alianzas poéticas entre «huérfanos» de sistemas geográficamente alejados. La plataforma Sweet and Tender, que nació ya hace algunos años para facilitar conexiones, intercambios y ayuda mutua entre jóvenes artistas independientes de toda Europa, se inspira justamente en esta idea de hermanamiento basado en motivos de afinidad poética y existencial sin tener en cuenta ningún tipo de pertenencia territorial o institucional.

Y todavía más, durante estos diez años no han nacido, significativamente, nuevas compañías en el sentido clásico. Ante una práctica cada vez más molecular y cada vez más incierta en cuanto a la visibilidad y distribución, la joven creación catalana, haciéndose eco de una tendencia transnacional, parece decidida a acabar con los límites del producto espectacular (es el caso de muchos proyectos abiertos y realizaciones erráticas que constituyen un volumen considerable de la actividad de la danza actual), con todas las estructuras de contención que hasta ahora se habían objetivado en el concepto de compañía. Además, la impresión es que la parte más viva de esta nueva poética descansa, por decirlo de alguna manera, en estrategias elusivas, de «circunloquios» e inversiones de los formatos espectaculares y de las expectativas poéticas en las cuales el uso impropio de los canales mediáticos y de los medios informativos sirve para justificar un engaño del sistema a través del propio sistema. Me da la impresión de que en esta táctica de inversión (que consiste en «no entrar en deta-

lles», cayendo en una apretada red de canales mediáticos), de *disavowal* (decepcionar las expectativas inherentes al producto espectacular), de temporalización (disolver la lógica del espectáculo en un «trabajo de paciencia», que puede durar días, semanas y meses, dejando constancia de ello gracias a los medios tecnológicos), hay algo radicalmente femenino; me parece que, en general, toda la danza catalana reciente está marcada por un cierto recorrido de los lenguajes sobre esta «sinuosidad» del procedimiento de la *femina ex machina* (título de un espectáculo de Simona Levi del año 2000), que, entre otras cosas, toca los fundamentos de la centralidad del problema de la identidad femenina y de su deconstrucción en el trabajo de danza y performativo del último decenio, en todos los niveles: Las Santas, Simona Quartucci, Sònia Gómez, Angeliki Lamprianidou, Las Hijas Föllén, Olga López.

En este sentido, también el estilo de la mediación cultural que hay detrás, y las lógicas de las programaciones, se han transformado sensiblemente: los HUB de las creaciones recientes (estoy pensando en revisiones de nuevos creadores como las de La Caldera, de Escena Poblenou o del Festival Mapa, y en entidades de producciones y promociones como por ejemplo La Porta o Àrea Tangent) que tienden a ser más bien intérpretes de la vocación expresamente de tránsito de las últimas poéticas, atentas continuamente a proteger las aperturas y, consiguientemente, la fragilidad del trabajo de danza actual, favoreciendo, en contraposición a los canales de visibilidad de las otras programaciones, una mentalidad rigurosamente de acontecimiento que privilegia el trabajo activo de los nuevos creadores justamente cuando es plásticamente más viva, esto quiere decir, en plena transformación y cuando cristaliza en un producto «finito». Los festivales LP han marcado innegablemente, en este sentido, una tendencia. Justo es decir que esta filosofía en cuanto a programaciones de la nueva danza no ha sido dictada exclusivamente por la vo-

luntad de subvertir las reglas históricas del espectáculo, o de sabotear el mercado: bien es verdad que, aquí como en otros lugares, la respuesta a la asfixia creciente a la cual se abocaba una parte de la danza, con una «oferta» excepcionalmente redundante en relación con la demanda del mercado institucional (que, tratándose de danza contemporánea, era también el único mercado que podía ofrecer una cierta solvencia), fue crear un producto artístico bastante líquido para que pudiera infiltrarse en los intersticios del sistema allá donde fuera posible agrietarlo, y de este modo habitar todos los «vacíos», todos los *terrains vagues* del mapa oficial. Es por eso que, en Cataluña, casi con más dureza que en otros lugares, se hace más evidente la ambivalencia de las nuevas metodologías de creación: se hace difícil decir que sea realmente, como muchos pretenden, un acto de disidencia ante los mercados, o el reflejo de la docilidad de una vanguardia ahogada por el mercado que ha destinado a la creación progresiva los pocos excedentes de la parte sólida, tradicional, cartografiable, de su PIB. Cultivar la marginalidad como valor político y poético comporta siempre el riesgo de subestimar el potencial enorme de inclusión que cualquier sistema tiene para asimilar el margen justamente con la condición de perpetuar su marginalidad: la iniciativa voluntariosa de Radicals Lliure no deja de ser, en este sentido, un buen ejemplo de asimilación controlada y homeopática del potencial de novedad que las poéticas expresan. Esta *part maudite* concedida por oportunismo cultural a las cuatro o cinco danzas del panorama, al canalizarla en un circuito propio en el que no hay riesgo que la liquidez del producto artístico inunde los teatros estables, obviamente siempre es susceptible de ser revocada: la crisis, de hecho, está desencadenando en el seno de la creación líquida y errática la peor sequía de los últimos años. Añadirle la fragilidad de los lenguajes, o promoverla, es siempre más difícil y arriesgado. El daño incalculable provocado por el cierre del Espai (2005) de cara a

la visibilidad de la creación catalana, todavía no lo ha podido reparar la programación de danza de la red de los pequeños teatros de la ciudad, ni tampoco se puede pretender que sea el Mercat de les Flors, por el hecho de ser el único teatro del Estado español consagrado a las artes del movimiento, el encargado de suplir la carencia de distribución de una actividad poética ciudadana excepcionalmente extendida, por la sencilla razón de que también es el único teatro de Barcelona, salvo las incursiones ocasionales del Lliure, del TNC y del Liceu, capaz de programar con cierta regularidad grandes y medianas producciones extranjeras. La paradoja es, en este sentido, que se pretenda que el Mercat tenga un nivel de «municipalidad» de la programación más elevado que otras encomiables entidades catalanas que promueven la danza experimental y la creación independiente sobre bases coherentemente transnacionales e interdisciplinarias.

### Nuevos protocolos performativos

*¿Mala tempora currunt?* No exactamente. Puede ser que la creación cada vez sea más huérfana, débil y solitaria. Pero como el mimetismo es la defensa natural de los organismos débiles y solitarios, las estrategias miméticas han sido el recurso natural de muchas de las praxis afectadas de anomia de los últimos años: una especie de mimetismo es, de hecho, la menudeada licuación del producto espectacular en proceso o proyecto –pienso en el trabajo reciente de la propia Sònia Gómez, de Sofía Asencio, de Silvia Sant Funk, de Carmelo Salazar–; hay fuertes elementos de mimetismo también en el hecho de que, como tendencia general, buena parte, y ciertamente no la menos interesante, de la creación barcelonesa reciente haya sido hecha disimulando, por decirlo de alguna manera, la danza por los «alrededores» de los lenguajes «otros», más por mimetismo que por eclecticismo (véase en este sentido la importancia de la danza

y el movimiento en Roger Bernat, Alex Serrano o Tomàs Aragay); que se haya optado también por renunciar simbólicamente a la titularidad del coreógrafo único, que se haya decantado hacia las lógicas de la creación colectiva, de la sinergia y del reagrupamiento en torno a proyectos poéticos generales: Erre que Erre, Las Santas, Los Corderos. Incluso los nombres de las compañías parecen validar algo parecido a una deconstrucción societaria irónica del principio de nominalidad: Sociedad Doctor Alonso, Agrupación Señor Serrano, General Elèctrica. Es significativo el hecho de que el propio lenguaje de frontera y el nomadismo de las creaciones estén en el centro de algunas de las iniciativas más sintomáticas de los últimos años: estoy pensando en el éxito creciente de festivales basados en el carácter itinerante de la performance o del espectador, y la variabilidad de los trayectos urbanos y extraurbanos señalados por la creación (como los Días de danza barcelonesa, el Festival Mapa de Pontós, los propios ciclos y festival LP), considero, más en general, una amplia tendencia a movilizar el público «fuera de metáfora» que, en Cataluña, constituye uno de los principales puntos de contacto entre creación danzada y lenguaje teatral. Que cada vez sea más sutil, en este aspecto, no es sólo la distinción performativa entre profesionalidad y no profesionalidad, entre performance y realidad, entre productividad e improductividad: cae tendencialmente, de hecho, el diafragma del consumo cultural que consistía en asegurar la especificidad y diferencia del producto artístico encuadrándolo en una noción estable de recepción. Así, si en el ámbito de la danza las fórmulas del teatro de inmersión parecen deflagrar en una performance como por ejemplo *La consagració de la primavera* del director de teatro Roger Bernat, donde los propios espectadores son, como consecuencia del protocolo participativo asignado, quienes «bailan» el espectáculo entero, en el ámbito crítico la estructura típica de la recensión se ha visto suplantada, en estos últimos

años, por la extraordinaria difusión de canales de opinión como el blog Teatron, cuyo sentido real es ciertamente una ósmosis entre gesto artístico y gesto participativo. En muchos aspectos, la tormenta dinámica, la pululación de juicios, pareceres, anécdotas y actos de presencia telemática que diariamente se ofrecen en Teatron constituyen la forma más extrema de todo aquello que se pueda imaginar, posmodernamente, en términos de «danza interdisciplinaria». Es bajo el signo de la interdisciplinaria que se ha consumado la sintomática aventura de la AAE (Asociación Artistas Escénicos) que entre el 2008 y el 2009 reunió un grupo bastante numeroso de artistas relacionados con los sectores más variados de la creación performativa (muchos de ellos procedentes de experiencias radicales en materia de danza) con una reivindicación común que era conseguir una visibilidad diferente para las prácticas escénicas sincréticas y preliminares. El fracaso del experimento, y lo que la llevó al decaimiento, debe buscarse en el hecho de que en ningún momento la reflexión interna llegó a entender dentro de un mismo sistema el «problema» político de la marginalidad económica, y la «calidad» poética de la marginalidad operativa. Justamente la inanidad de la AAE hizo surgir, si no otro, el efecto de transformar el sentido de aquello que había nacido como estrategia política en una convulsión exquisitamente poética: una performance preliminar, provisoria, contradictoria. Igualmente, el actual debate interno sobre la danza experimental, todavía demasiado atrofico, tarda en reconocer que el verdadero nodo problemático de la situación presente es un quiasmo sustancial: el hecho de que una praxis cada vez más orientada a dismantelar los presupuestos del sistema poético precedente continúe imaginándose, melancólicamente, el sistema institucional correspondiente como la mejor de las salidas posible; y tarda en reconocer que su verdadero principio vital radica en otro quiasmo: el hecho de que las poéticas del espectáculo danzado vayan asumiendo con

fuerza creciente las formas de la acción política (premeditación, provocación, planificación a largo plazo, cálculo de riesgos), mientras la acción política propiamente dicha, la lucha por la supervivencia y la continuidad, parece cada vez más condenada, o llamada, a asumir las formas de un gesto poético.



## El décimo aniversario del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

*Agustí Ros*

Ex director del Conservatorio Superior  
de Danza

### 1

Que la danza es la Cenicienta de la cultura es un tópico que no deja de sonar cada vez que se habla de ella. Y aunque sea cierto, también es una enfermedad real y endémica. La cuestión es saber cuál es el remedio. Seguramente, la medicina más adecuada es el recurso económico. Sin embargo, para aplicarla en su justa medida, hay que saber cuál es el diagnóstico y esto no es fácil. Se piden más subvenciones, más presencia en los medios de comunicación o, incluso, más programación.

El proceso de la creación, yo diría que es un ciclo que pasa repetidamente por cuatro fases intrínsecamente ligadas entre sí. Una vez acabada la creación de la coreografía, hay que producirla, para después difundirla, con objeto de exhibirla en las mejores condiciones. Y naturalmente el ciclo vuelve a empezar para, poco a poco, acuñar el propio sello del coreógrafo.

¿Dónde es más necesaria la medicina? ¿En la creación, en la producción, en la difusión o en la exhibición? Cualquiera que sea la acción que hay que subvencionar debería

revertir en favor de este ciclo, puesto que la exhibición ayuda a generar una nueva creación para, a su vez, volver a ser exhibida.

La mayoría de las compañías de danza están sujetas a producir y exhibir sus productos coreográficos cíclicamente. Seguramente la cuestión es que no se corte este regreso constante a la producción o a la exhibición. Pero este círculo a menudo se rompe porque los apoyos necesarios no llegan en el momento adecuado.

Ciertamente la pedagogía de la danza es la que se ve menos perjudicada. Enseñar a bailar necesita menos apoyo productivo. El proceso puede saltarse dos de los pasos del ciclo aludido. No necesita grandes despliegues productivos, ni tampoco exhibirse con asiduidad. Necesita sólo crear, disponer de un espacio adecuado y saber enseñar. La ecuación económica es más rentable y los resultados son más inmediatos.

Aun así, la enseñanza de la danza necesita sus recursos y a menudo sufre la precariedad general.

La escasez de recursos de la danza afecta también la carencia del alimento necesario para inspirar y refrescar las ideas. Un alimento a partir de la reflexión, el pensamiento y la búsqueda. Probablemente no todo el apoyo que necesita la danza para dejar de ser una Cenicienta dependa de una cuestión material, sino de un alimento espiritual que revierta en su visibilidad y en su reconocimiento. Existe por lo tanto otra tarea necesaria y quizás más ardua para luchar por la subvención, y es la de emprender la búsqueda para encontrar el pie que encaje con el zapato de la Cenicienta, es decir, hacer encajar el pensamiento con la acción de la danza.

## 2

Lo cierto es que el destino de la danza es el de desaparecer en el ardor de su práctica. Y por supuesto, el gran peligro para quienes la practican es el de dejarse la piel en ello. Y muy pronto.

Efectivamente, un arte basado sólo en su práctica, en la medida en que no queda ningún rastro, se empobrece. Y en cambio, en la medida en que se multiplican las señales de su actividad, aumentan las iniciativas, proliferan las propuestas, se extiende como una mancha de aceite y, evidentemente, se aumenta su visibilidad.

La danza es una de las artes más efímeras. Parece extraño, pero lo es más que la música que después de sonar, a pesar de que es más ingrátida que la carne del bailarín, pervive en un humilde papel en forma de partitura. La danza se escurre deprisa sin dejar rastro, a la vez que el instrumento del cuerpo se desgasta en su práctica y pierde deprisa la memoria cinética.

El movimiento se disuelve en la mirada de quien la mira y en la musculatura de quien la hace, y no deja ninguna marca escrita, ningún trazo, ni ningún rastro. Tal vez queda un recorte de memoria en el artículo de la crítica o bien en el programa de la representación, y por supuesto, en la imagen estática de la fotografía o bien la dinámica del vídeo o del cine. En cierto modo, la falta de testigos que hagan perdurar la memoria y la reflexión sobre la práctica de la danza, afecta directamente el apoyo ya sea económico o de cualquier otro tipo, como por ejemplo el de los medios de comunicación o el propio fervor del público.

¿Qué queda, de la danza, aparte de un archivo de imágenes? Los que han practicado la danza son engullidos por el inexorable paso del tiempo que se traga el instrumento del cuerpo, como Saturno devora a sus hijos. Cruel destino el de los sacerdotes de la danza, los bailarines, que acaban pronto limados por las mandíbulas de Cronos.

La práctica de la danza se ha transmitido de generación en generación, de una manera natural, por la vía oral. Un sistema que ha hecho traspasar las técnicas del bailar de maestros a alumnos. No obstante, no siempre ha sido así. Ha habido momentos en que las danzas y la manera de danzar, traspasaban fronteras gracias a la letra im-

presa. Todavía hoy se pueden encontrar tratados de maestros de baile del siglo XVI que confiaron su método en los libros. Son eslabones de una cadena histórica que, desgraciadamente como la Bella Durmiente, prolongan su sueño en los estantes de las bibliotecas.

A menudo, la facilidad de aprender a bailar de boca a oreja (es un decir, puesto que habría que hablar de comunicación visual y cinestésica) omite la ardua tarea de grabar la obra en una partitura o en otro soporte. La consecuencia es una amnesia dormida que planea por encima de la práctica de la danza. Falta la memoria del pasado y también la memoria más inmediata. Falta la documentación gráfica, crítica, histórica, reflexiva, pero también partitural que contenga las estructuras de las obras para que otras generaciones las reinterpreten y las mejoren (si se da el caso). Si la música dispone de un texto como el lenguaje de las notas y el arte dramático dispone del texto literario, ¿por qué la danza no dispone de ningún texto propio?

### 3

¿Cómo puede sobrevivir la danza si además de ser la imagen misma de la Cenicienta de tan pobre como es, encarna también la imagen de la Bella Durmiente de tanta amnesia en la que vive? Si la falta de recursos es fatal para la danza, todavía lo es más la falta de memoria.

La danza necesita recursos para la creación y la producción, como también para la reflexión sobre su práctica y el mantenimiento de su memoria. De lo contrario, el modelo que propicia la acción por la acción se lleva a los mejores por el desagüe del tiempo. Y en silencio. No bastará ninguno de los apoyos económicos o subvenciones, si no se preserva la memoria de la danza.

Crear un espacio donde se aúnen la acción, la creación, la reflexión y la memoria, es lo que se propuso el Conservatorio Superior de Danza desde que nació, en 2001, en

el seno del Institut del Teatre. Aunque su objetivo principal no era curar la enfermedad que sufre la danza, como mínimo se postuló por un marco en el que desarrollar e intercambiar experiencias, donde coreógrafos, pedagogos y bailarines pudieran discurrir sobre proyectos, líneas de trabajo, creación, objetivos y, evidentemente, practicar la danza.

En varias reuniones celebradas ya en los noventa, dentro de las dependencias del Ministerio de Educación y Cultura, con personas responsables del sector de la danza, se señalaron las líneas maestras de los futuros estudios superiores. Se otorgaba un lugar a la formación de la danza y se lograba así un hito importante, puesto que se abría una puerta académica a un sector que tradicionalmente había quedado siempre fuera del sistema educativo pero que, en cambio, aportaba grandes beneficios a la sociedad, tanto en la educación artística, en la salud, como en las artes escénicas.

A partir de aquí se inició la fundación del Conservatorio Superior de Danza que fue liderada por quien en aquel momento era el director general del Institut del Teatre, el dr. Pau Monterde, quién encargó el diseño del plan de estudios y la dirección del nuevo centro a la pedagoga y coreógrafa Barbara Kasprowitz, que ya había dirigido la antigua Escuela Superior de Danza del Institut del Teatre. Esta escuela se escindía en dos: el Conservatorio de Grado Medio de Danza, que continuó su labor docente con el profesorado de la antigua escuela, y el Conservatorio Superior de Danza de nueva planta. Uno de los puntos fuertes de los nuevos estudios fue la división en dos etapas: la formación que conducía a la profesionalización del Grado Medio para personas con edades comprendidas entre los doce y los dieciocho años, y la formación posterior de carácter universitario para edades a partir de los dieciocho. De este modo se cumplía lo que ya estaba previsto en la antigua LOGSE.

Rápidamente la nueva directora se rodeó de un primer equipo de profesores de la an-

tigua escuela de danza y de la Escuela Superior de Arte Dramático, para que cada uno de ellos desarrollara el contenido de las diferentes asignaturas del área de conocimiento de la que eran expertos. En este sentido, la experiencia acumulada de ochenta y siete años de existencia de la Escuela de Arte Dramático fue proverbial para empezar a dar los primeros pasos. Áreas relacionadas con la composición, la creación escénica, la didáctica, la dramaturgia, el espacio escénico, la interpretación, la música, la pedagogía, la salud, el repertorio, la técnica de danza, etc., se fueron concretando en forma de contenidos. Este equipo inicial empezó a redactar el primer plan de estudios en las especialidades de Coreografía y Técnicas de interpretación y de Pedagogía de la danza que dieron lugar a la primera generación de personas tituladas, algunas de las cuales entrarían posteriormente a formar parte del equipo docente del centro.

#### 4

El año 2011 representa, pues, el décimo aniversario de la creación del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ésta es una efeméride de un proceso que, si bien ha tenido momentos difíciles a lo largo de la década, ha conseguido consolidarse poco a poco. La vida de estos diez años no ha sido, ciertamente, fácil. Algún día habrá que hacer una valoración de la aceptación del proyecto por parte del sector de la danza y de su nivel de participación. En cierto modo, el nacimiento del Conservatorio se consideró un proyecto fallido y, en consecuencia, fue tratado con frialdad y distanciamiento por parte del mismo sector.

Se intentó que los profesionales de la danza se acercaran a la nueva realidad y se la apropiaran. Pero tal como se vio más tarde, la realidad profesional de la danza estaba muy lejos de los objetivos del plan de estudios. La principal crítica proveniente del

sector era la poca práctica de la técnica de la danza y de la interpretación. En parte la crítica no dejaba de tener razón. Se hablaba de la danza como del objeto de estudio, pero era como hablar del humo que se disuelve en el aire, porque si no se practicaba, dejaba de tener presencia.

La tensión de este debate se movió por debajo de las formas académicas y pronto su reflejo quedó patente en las cortas vidas de los equipos directivos. En diez años hubo hasta cinco equipos directivos, es decir, una media de dos años por equipo. Estos equipos fueron dirigidos primero por Barbara Kasprovicz, después por quien suscribe el artículo, más adelante por Àngels Margarit, más tarde por Ramon Oller, y en la actualidad por Avelina Argüelles. No todas las causas de la corta vida de las direcciones eran fruto del debate en el entorno del plan de estudios, pero quizás ésta es la que resume mejor las tensiones del momento.

A raíz de la puesta en funcionamiento del nuevo Espacio Europeo de la Enseñanza Superior, durante la segunda mitad de la década, el Conservatorio recibió el encargo de rediseñar los estudios de danza. Era necesario que éstos fueran reconvertidos en un futuro Grado en Danza, dentro del marco europeo; si no, se corría el peligro de quedar fuera de las inmensas posibilidades de intercambio de este nuevo espacio.

Así, a partir del 2010, se puso en funcionamiento un nuevo plan que intentaba cerrar el debate propiciado durante el periodo anterior. La línea marcada por el grupo de trabajo que diseñaba los nuevos estudios era incrementar las 3.000 horas lectivas que constaban en el plan del 2001, hasta llegar a las 3.600 horas previstas en el plan futuro. Estas horas suplementarias tendrían que estar dedicadas en gran medida a la práctica de la danza, de este modo, pues, se conseguía superar la insistente reivindicación anterior.

En la actualidad, a punto de comenzar el segundo curso del nuevo plan de estudios, la tarea que se propone el Conservatorio, según mi punto de vista, es despertar la

memoria de la Bella Danza Durmiente y redescubrir las riquezas inmateriales que esconde, puesto que para las materiales tardaremos quién sabe cuánto en disponer de los recursos necesarios (dada la situación de crisis global).

Si bien la enfermedad de la pobreza de la danza no se curará y continuará siendo endémica, como mínimo, la práctica, la memoria, la búsqueda y la reflexión sobre este arte pueden conducir a los futuros estudiantes a aprender tanto a saber crear como a saber hacer crear, a practicar como a saber hacer practicar, y por supuesto, tanto a saber bailar como a saber hacer bailar. Que así sea.



## Marcado por el Mercat

Un repaso a los proyectos impulsados en los últimos años por el Mercat de les Flors

Francesc Casadesús

Mercat de les Flors

Aunque me lo han pedido expresamente, me resulta imposible hacer una valoración neutra de la importancia que el Mercat de les Flors ha tenido los últimos años en relación a la danza. No puede ser neutra en absoluto porque llevo el Mercat en mi ADN. En este espacio aprendí a amar la danza a finales de los ochenta y aquí he vivido momentos inolvidables como espectador, se me han abierto ventanas al mundo y he conocido a casi todos los creadores de nuestro entorno que me han acabado interesando. Ahora, como director, es un privilegio poder tener voz en la conducción de este espacio, y me doy cuenta de que los muros mandan, de que la fuerza del lugar trasciende las circunstancias del momento y de que el rumbo está trazado en una dirección que apunta hacia la creatividad, la sorpresa y la pluralidad de voces.

La Temporada 2010-2011 celebra los

veinticinco años de apertura del Mercat. Por ello decidimos dedicarla a la *participación* del público, invitando espectáculos de compañías catalanas, llevando a cabo proyectos escénicos por todo el Poble Sec y también incluyendo en la programación la presencia de la compañía de Pina Bausch, la Fura dels Baus o Peter Brook, el responsable de que este almacén municipal se convirtiera en espacio escénico. El primer espectáculo de danza que se realizó en el Mercat lo representó la compañía de Pina Bausch, en 1985, pocos días después de la inauguración del *Mahabharata* de Peter Brook. La danza, por lo tanto, está presente en la programación del Mercat desde su nacimiento. Por ello, este año, en el que hemos inaugurado una nueva sala de ensayo en un Mercat consagrado ahora al movimiento, hemos creído que lo más adecuado era darle el nombre de la gran creadora alemana. Además, tuvimos la suerte de contar en la inauguración con la presencia de su hijo Solomon y del actual director artístico de la compañía, Dominique Mercy; hecho que nos llena de satisfacción y que, además, es una muestra de la fuerza y los vínculos internacionales que ha conseguido el Mercat en estos veinticinco años.

El proyecto del Mercat nació en un momento en que Barcelona completó un posible mapa de equipamientos culturales iniciado a partir de la transición democrática. De hecho, el Mercat fue el primero de estos equipamientos: «¡Ya tenemos teatro municipal!», anunció Pasqual Maragall antes de iniciar su primera reforma. Después vendrían el TNC, el edificio del Teatre Lliure en el Palau de l'Agricultura, el paso del Institut del Teatre hacia Montjuïc o la reforma del Liceu. Y aún podríamos mencionar otros equipamientos culturales: el Auditori, el CCCB, el MACBA, el MNAC, etc. Pero esta primogenitura también hace que con frecuencia los políticos se olviden de él, porque a veces están más pendientes de inaugurar que de tener los espacios en condiciones y de concebir un mapa coherente de infraestructuras. El Mercat todavía debe



encontrar los recursos económicos para concluir la necesaria reforma de sus espacios a fin de ponerlo al día en cuanto a adelantos tecnológicos y a las nuevas normativas de seguridad, y también, porque necesita una reforma estética que haga que los espacios luzcan con total dignidad.

Hasta el año 2005, el equipamiento institucionalizado que entonces se ocupaba de la danza era el Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya. Este lugar, sin apenas presupuesto, cumplía la función de presentar propuestas de compañías y artistas catalanes, y de estimular el tejido creativo de la ciudad. Yo mismo pude presentar allí un trabajo en su primera temporada gracias a la generosidad de los entonces directores Agustí Ros y Marta García. Y es que la danza en este país no estaría donde está, ni el Mercat de les Flors haría lo que hace, sin el trabajo y la labor de mucha gente contagiada un día por el veneno de la danza. En el Mercat hemos llevado a cabo durante estos últimos años varios ejercicios de memoria, entre ellos, un proyecto con el centro de creación La Caldera llamado «Memoria 79, escuchando y recuperando testimonios de treinta años de danza contemporánea en Cataluña». Estos testimonios forman parte ahora de nuestro archivo audiovisual y todo aquel que lo desee los puede consultar. Bien es cierto que la renovación del proyecto del Mercat comportó la desaparición del Espai. La Generalitat decidió sumar esfuerzos con el Ayuntamiento de Barcelona y el Ministerio de Cultura para constituir el Consorcio del Mercat de les Flors con el objetivo de impulsar la danza. Pero, qué es mejor: ¿disponer de un proyecto de referencia o de varios proyectos más pequeños? Esta pregunta probablemente no tiene respuesta. Depende del momento, de cómo se haga, con qué visión, depende de dónde se quiere ir y de los recursos de los que se disponga.

En este contexto, en el 2005 el Mercat inició su nuevo rumbo estableciendo cuatro prioridades o líneas estratégicas: trabajar para ser un centro impulsor o espacio mo-

tor; permanecer abierto a todas las tendencias relacionadas con el movimiento; priorizar la relación con el público, y trabajar en red con otros equipamientos y entidades del sector cultural. Al inicio de esta etapa había dos cosas claras, que el proyecto no tendría soporte si no conseguía una buena conexión con el público y, al mismo tiempo, era necesario que sirviera para potenciar el talento local y ayudarlo a proyectarse internacionalmente. Por ello, lo que todavía ahora es prioritario es conseguir una buena visibilidad de la danza y respeto hacia este arte. Trabajar para la visibilidad significa ser rigurosos en ofrecer una programación de calidad, nacional e internacional, y significa también establecer el máximo número posible de alianzas con otros equipamientos culturales, con el sector público y el sector privado, con las asociaciones y con los colectivos de ciudadanos: inventar proyectos, proponer, participar en coproducciones, etc.

Esta política de coproducciones podemos decir que, hasta el día de hoy, ha tenido éxitos y ha permitido ofrecer a la práctica totalidad de coreógrafos residentes en Cataluña y a un buen número de creadores españoles o residentes en el extranjero, de forma rotatoria, la posibilidad de presentar sus trabajos en el Mercat. Como condición se pide que haya tres *partners* colaboradores a la hora de aceptar un proyecto, y ello ha permitido que hayamos trabajado con el máximo posible de entidades del Estado español, con festivales, teatros o espacios de residencia. La media de coproducciones anuales ha sido de diez por temporada, dos o tres de las cuales han sido coproducciones internacionales o con catalanes residentes en el extranjero. Pero, ¿puede el mercado catalán absorber él solo esta oferta? Probablemente entramos ahora en una nueva época en la que habrá que replantear el número de coproducciones. Una época en que la fórmula de compañías que impulsan el trabajo de coreógrafos individuales está a punto de acabarse, en la que es necesario plantear otras formas de trabajar de forma

colaborativa. Si bien se ha intentado animar a los teatros públicos y privados a que apoyen a nuestros coreógrafos, cierto es que todavía no se ha ganado la batalla de la normalización en la programación habitual de danza en la mayoría de los espacios escénicos. En Barcelona, algunas iniciativas de colaboración con el sector privado, como Dansalona por ejemplo, han permitido unir esfuerzos publicitarios programando danza en el inicio de la temporada con bastante notoriedad en los medios de comunicación. Otras iniciativas, como el ciclo *bcstx*, realizado en colaboración con el Teatre Tantarantana, han tenido como objetivo ayudar a abrir las puertas de salas más pequeñas a jóvenes creadores. Pero queda todavía mucho terreno para inventarse cosas: iniciar colaboraciones con otros teatros de Cataluña es todavía una asignatura pendiente. Con el sector audiovisual y los medios de comunicación también se han buscado colaboraciones, como por ejemplo el proyecto *Interferències* realizado conjuntamente con Escàndalo films y Ca l'Estruch de Sabadell, o los dvd pedagógicos realizados con la productora BNC.

Precisamente es en los proyectos pedagógicos y de creación de públicos donde hemos creído que debía incidir el Mercat durante sus primeros años de trayectoria como centro impulsor de la danza. En este sentido, las iniciativas han sido múltiples, y el Mercat se ha entendido más como centro educativo que como espacio de representación de espectáculos. Se han ido elaborando progresivamente programas que abarcan desde el parvulario hasta las escuelas de primaria y secundaria, se han llevado a cabo sesiones para los espectadores, conferencias, charlas en las bibliotecas, conversaciones con coreógrafos; se han creado materiales educativos como por ejemplo maletas pedagógicas, cursos para maestros, sesiones de cine y danza: se han tejido complicidades con las universidades y se han iniciado diversas líneas propias de publicaciones para incidir en la relación entre cuerpo y pensamiento. Todas estas actividades

y todos estos programas son esenciales para conocer y comprender mejor las artes del movimiento.

La forma en que presentamos la programación de cada temporada tiene también un componente pedagógico dado que intentamos que se estructure alrededor de un tema central que sirva de hilo conductor, tanto para la presentación de propuestas como para las actividades paralelas que se organizan. Ejemplos de ello podrían ser las distintas poéticas del movimiento (2006-2007); los placeres de la danza (2007-2008); una cartografía de cómo se baila en distintos países del mundo (2008-2009); historia de la danza y las principales corrientes (2009-2010); participación del público (2010-2011), o, ¿por qué no?, las nuevas generaciones y sus utopías (2011-2012). Así pues, en cada temporada se pretende incidir en un tema y aportar elementos fruto del diálogo con el público y de la reflexión con los artistas. En este sentido, también el vértice de estos espacios de reflexión ha sido el encuentro que hemos ido organizando de forma itinerante por el Estado español y que hemos denominado Mov-s. El Mov-s es un espacio para el intercambio, un lugar de encuentro, un foco de información, de reflexión y de pensamiento, que cada dos años y en un lugar distinto se ha convertido en una cita obligada para los profesionales del sector, para ponerse al día, y para que los profesionales españoles se encuentren con otros profesionales de todo el mundo. Como testimonio, quedan los libros publicados con las ponencias de cada encuentro: en Barcelona, Galicia, Madrid, y próximamente en Cádiz. El Mov-s intenta también colaborar en la vertebración del sector y en el enriquecimiento del tejido de complicidades para ampliar el número de oportunidades laborales para nuestros artistas ([www.mov-s.org](http://www.mov-s.org)).

Otro de los proyectos que ponen de manifiesto el respeto que ha ganado el Mercat a nivel internacional es el liderazgo del proyecto europeo Modul-dance ([www.modul-dance.eu](http://www.modul-dance.eu)). Se trata de un proyecto de co-

operación entre veintidós casas de danza europeas de quince países diferentes para dar soporte a la creación de un tejido entre diversos espacios de danza. Surgió de la creación de la Red de Casas de Danza Europeas ([www.edn-network.eu](http://www.edn-network.eu)), fundada precisamente en el Mercat en mayo de 2006. El proyecto quiere mantener un importante vínculo con el nuevo espacio de creación del Graner, gestionado también por el Mercat desde 2011, y pretende incorporar las distintas visiones y sensibilidades de los profesionales y de las nuevas generaciones de artistas.

Definitivamente, esta es la apuesta para el futuro: *provocar y permitir la creatividad*, ayudar al talento, crear oportunidades para nuestros artistas, hacer del Mercat un espacio de libertad donde puedan circular las ideas y también las mezclas entre artes y entre disciplinas: la danza y el circo, la palabra y las artes visuales. Un espacio de vanguardia fiel a su propia tradición de veinticinco años de compromiso con el riesgo y la innovación. Un espacio que no se conforma con encontrar una fórmula y que necesita reinventarse constantemente, llenar con creatividad su espacio vacío para que llegue a ser siempre un espacio de descubrimiento y de oportunidades tanto para el público curioso como para los artistas inconformistas.



## Diez años de circo en Cataluña

Jordi Jané

Periodista, crítico y docente de circo

### Organización

Después de tres décadas de marginalidad y dispersión del sector, en el 2005 la Asociación de Profesionales de Circo de Cataluña (APCC, fundada en 2004) empezó a dialogar con el nuevo departamento de Cultura para consensuar el Plan Integral de Circo

que, presentado oficialmente en marzo del 2008, se estructura en cuatro grandes ejes: Formación, Creación y producción, Circuitos de exhibición y Marcos fiscal y laboral.

El Plan Integral de Circo tenía que ser un plan de choque, pero ha acabado siendo solo un documento de buenas intenciones al no disponer de partidas presupuestarias para afrontar su complejidad. Se puede consultar en la dirección electrónica [www.apcc.cat/media/upload/pdf/file\\_167.pdf](http://www.apcc.cat/media/upload/pdf/file_167.pdf).

### Circos itinerantes con carpa

Con sede fiscal en Cataluña, los circos Raluy, Italiano (Rossi-Deros) y Americano (Faggioni) giran por todo el Estado español. Otros no afincados en el país (Tonelly, Zavatta, Wonderland, etc.) viajan gran parte del año por tierras catalanas. También gira intermitentemente con carpa el Circ Cric. Escarlata Circus (Jordi Aspa y Bet Miralta) ofrece el espectáculo *Devoris causa* en una pequeña vela. También circulan con carpa el mallorquín Circo Bover (Tià Jordà) y el valenciano Circo Grande Fele (Rafael Pla).

Hay que lamentar la vida fugaz de dos empresas con vela: el Circo Cómico Grottesco (Monti&Cia, 2004) y el Circ Ozó (Ricard Panadès, Enrico Tomba y Oleg Mihal, 2008).

### Artistas y compañías

En estos diez años, el número y la calidad de nuestras compañías se han incrementado gracias a las mejoras conseguidas por la APCC, la llegada de artistas foráneos y el retorno de artistas catalanes formados en el extranjero. El censo completo de compañías, dramaturgos y directores puede consultarse en la dirección electrónica [www.apcc.cat](http://www.apcc.cat).

## Centros de residencia y creación

La APCC incluyó este concepto en el Plan Integral de Circo. La Vela (terrenos de la Masía En Cabanyes, Vilanova i la Geltrú) se puso en marcha en el 2006, pero está paralizada desde el año 2009 por las indefiniciones del consistorio de Vilanova.

La Makabra fue un buen ejemplo de centro de creación, residencia, docencia y exhibición. Funcionó entre el 2004 y el 2006 en unas naves ocupadas del barrio del Poblenou (Barcelona). Desalojado por la policía, su modelo de autogestión se ha extendido a otras poblaciones, y actualmente existen espacios de ensayo, creación, formación y exhibición en Mataró (Cronopis), Terrassa (Tub d'assaig), Manresa (La Crica) y Barcelona (La Nave y Artkatraz).

Paralelamente a la gestación de La Vela, la APCC negociaba con el Ayuntamiento de Barcelona un centro de residencia y creación en la capital gestionado por la APCC: la Central del Circo ocupa un espacio de 3.500 m<sup>2</sup> en el Fòrum, presenta buenos niveles de ocupación y organiza múltiples actividades complementarias. También funciona satisfactoriamente la fábrica de creación Roca Umbert (Granollers).

## Programaciones y circuitos de exhibición

Los principales problemas del circo tradicional son la escasez de espacios para instalar la carpa, la falta de una normativa homologada para los trámites burocráticos y las costosas tasas municipales.

El circo contemporáneo trabaja básicamente en la calle, en parte porque la mayoría de los teatros no están equipados para hacer circo. En su circuito, bastante ceñido a los espacios y festivales gestionados con dinero público, pesa la ineficacia de muchos programadores de los teatros del país. El fracaso de campañas como «Ciudades amigas del circo» y «Cultura gira» son una muestra fehaciente.

Equipamientos públicos como el Teatre Lliure, el TNC, el Mercat de les Flors, el Municipal de Girona, el Bartrina i Fortuny de Reus o el Principal y el Alegria de Terrassa, además de programar circo ocasionalmente, también producen o coproducen espectáculos, como lo hacen también festivales con apoyo institucional como el Grec, Temporada Alta o la Fira de Tàrraga. El Ateneu Popular de Nou Barris produce anualmente cuatro combinados de circo y el Circo de Invierno, con un sentido del riesgo artístico que muchas veces no hallamos en las millonarias producciones de algunos teatros oficiales.

El sector hace muchos años que reclama un circo estable en la ciudad de Barcelona.

## Colaboraciones internacionales

*Circ que o!* (2008-2013) es un proyecto de cooperación ligado al programa Interreg (UE) que trabaja los ámbitos de formación, creación y difusión. En él participan Cataluña (APCC), Aragón y la región francesa Midi-Pyrénées.

El *Projecte Fibonacci* (2010, APCC, Mercat de les Flors, CONCA, compañía Les sept doigts de la main) es una herramienta muy útil para la investigación de nuevos lenguajes. En el proyecto transfronterizo *Trans-mission* (2010-2011, variante mejorada del concepto Residencias de Creación) colaboran los centros Espace Catastrophe (Bruselas), Zelig (Turín), La Grainerie (Tolosa de Languedoc) y La Central del Circ (Barcelona).

## Los media y las publicaciones especializadas

Salvo el diario *Avui* –secundado años más tarde por *El Punt*–, la mayoría de los medios catalanes solo hablan de circo cuando llega Le Cirque du Soleil. El *Avui* publica crítica de circo desde que se fundó en 1976 –con firmas solventes como Xavier Fàbre-

gas y Joaquim Vilà i Folch, relevados modestamente desde 1978 por quien firma este artículo—. Por otro lado, el *Avui* (y, desde la fusión de los dos diarios, también *El Punt*) es probablemente el único diario europeo que publica una página mensual de análisis circense («Volt de pista»).

En el 2004 aparece la revista especializada *Zirkòlika* (trimestral). El boletín digital *Clownplanet* tiene proyección iberoamericana. En el 2010 aparece la revista mensual de teatro *Hamlet*, con una sección fija de circo, y hay que mencionar también la trimestral de artes de la calle *Fiestacultura*, vinculada a los valencianos Xarxa Teatre.

## Ferias y festivales

No sería necesario destacar la importancia de estos certámenes para la divulgación del circo y para los intercambios artísticos profesionales. Pionera en el Estado, la Feria de Circo de la Bisbal d'Empordà celebró dos primeras ediciones (1984 y 1985) y once años más tarde empezó de nuevo anualmente con unos criterios de programación que algunos sectores consideran poco circenses.

En 1984 arrancaba el bianual Festival Internacional de Payasos de Cornellà Memorial Charlie Rivel, de trayectoria irregular pero eficaz. El mismo año empezaba La Marató de l'Espectacle, que durante veinticinco ediciones ofreció un marco muy útil para las nuevas propuestas de circo.

En 1997, Reus y Vilanova i la Geltrú instauraron la Feria-Festival de Circo Trapezi, que, dirigida por Bet Miralda y Jordi Aspa hasta el 2011, es un escaparate de tendencias nacionales e internacionales que ha contribuido a dinamizar el circo en Cataluña. En el 2001, el Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú se descolgó del proyecto y organiza un Trapezi más enfocado a la feria popular.

También desde 1997 se celebra anualmente en Masnou el festival de teatro cómico Ple de Riure, que programa muy habitualmente números o espectáculos de circo.

En el 2001 apareció el Festival Internacional de Payasos de Andorra, de periodicidad bienal. El común de Andorra la Vella lo ha suprimido sin contemplaciones de cara a la edición del 2011, una decisión que echa por la borda el activo acumulado durante cinco ediciones que han enriquecido enormemente el lenguaje de las payasas y han estimulado la creación de festivales de payasas en Río de Janeiro, Viena, Lisboa y Helsinki.

Fundado en el 2001, de características modestas pero con una estimable programación, el festival Curtcircuit (Montgat) merecería un trato más inteligente por parte de las instituciones. En el 2005, la compañía De Mortimers organizó por primera vez en Tiana el festival anual L'un, dos, tres del pallasso, en homenaje a Joan Armengol. Ya he comentado que festivales no estrictamente circenses como Escena Poblenou, Temporada Alta, Cos o la Fira de Teatro de Calle de Tàrrrega acogen habitualmente espectáculos de circo.

## El entorno

Algunos coleccionistas han mostrado su fondo privado (*Papers de circ*, de Ramon Muñoz; *Cartells, programes, joguines i llibres de circ clàssic*, de Ramon Bech) y algunos festivales dejan constancia de su aportación con exposiciones fotográficas o pictóricas. Durante el Festival de Pallassos de Cornellà 2004, el entonces director Genís Matabosch expuso *Vicaire, el vestit de carablanca*.

En octubre del 2004 se celebraron en el Ateneu Popular de Nou Barris las *Jornadas sobre circo en Catalunya* (Memorial Joan Armengol) para debatir sobre la problemática general del sector. De enero a marzo del 2006, el CCCB acogió la exposición *Circ contemporani català, l'art del risc* (*Circo contemporáneo catalán, el arte del riesgo*), organizada por el Krtu y de la que fueron comisarios Joan Minguet y Jordi Jané, también directores del seminario *El*

*circ i la poètica del risc (El circo y la poètica del riesgo)* en el propio CCCB, con mesas redondas y ponencias de expertos internacionales. En colaboración con la APCC, en el mes de marzo del mismo año, la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña celebró la mesa redonda *La presencia del circo en las programaciones culturales*, que incidió en la problemática expresada en el título. También en el 2006, el Museu Picasso de Barcelona montó la exposición *Picasso i el circ (Picasso y el circo)*. Desde entonces, el Museu Picasso programa anualmente el ciclo de espectáculos familiares «Diumenges de circ al Picasso».

### Premios

Por su condición de valiosa herramienta de dignificación de la actividad circense entre la sociedad, uno de los primeros pactos entre la APCC y el Departament de Cultura fue la creación del Premi Nacional de Circ en el marco de los Premis Nacionals de Cultura. En la primera edición (2005) se otorgó a la trayectoria del Circ Cric.

Ha tenido una positiva incidencia en el sector la primera edición de los Premis Zirkòlika (2010), y hay que mencionar los Premis FAD-Sebastià Gasch de artes parateatrales, que prestan mucha atención a los artistas y los espectáculos de circo.

### Formación circense

Es el único camino hacia la excelencia. La APCC ha organizado dos jornadas de formación (en el 2007 y el 2010), pero no se puede avanzar mucho más porque Cataluña no posee competencias en enseñanzas artísticas. La precariedad en la que se mueve la escuela preparatoria Rogelio Rivel solo le permite impartir dos cursos (sin asignaturas teóricas), al final de los cuales los alumnos deben completar la formación en alguna escuela de circo extranjera. En Cataluña es necesario un centro de formación

superior homologado donde, además de las técnicas (acrobacia, equilibrio, dramaturgia, dirección de escena, música, escenografía, iluminación, sonido, gestión...), se impartan materias teóricas y humanísticas. Pero tras seis años de trabajo entre la APCC y el Departament d'Ensenyament solo se divisa una titulación homologable en la FP.

En cuanto a la formación en el ocio, destacan las escuelas infantil y juvenil del Ateneu Popular de Nou Barris, La Sala (Hospitalet), y, desde el 2006, la asociación El Circ Petit en Pineda de Mar (escuela y espacio de creación y exhibición).

### Cronología 2000-2010

2000

- Instalación de la primera carpa estable de circo en Nou Barris (Barcelona), al servicio de la escuela de circo Rogelio Rivel, fundada en 1999.
- El Ateneu Popular de Nou Barris recibe el premio especial de la crítica (premios Ciutat de Barcelona).
- Se disuelve el histórico dúo de malabaristas sobre ruedas Boni & Caroli.
- El quebequés Cirque du Soleil presenta *Quidam* en Barcelona.
- El holandés Circus Ronaldo presenta *Fili* en la Fira de Tàrraga.
- El quebequés Cirque Éloize presenta *Excentricus* en el Teatre Victòria (Barcelona).
- El Circ Raluy regresa de una gira de un año por Argentina y presenta el espectáculo *Circus*.
- Monti & Cia. debutan en el circo Sensaciones de la familia Álvarez instalado en Madrid.
- Tortell Poltrona recibe el premio Max Especial de Circo.
- El TNC estrena *A banda*, coproducido con el Ateneu Popular de Nou Barris.

2001

- El Ayuntamiento de Vilanova se desdice de su compromiso con la Feria Trapezi. Poco después, la presión popular y mediática hace que reconsidere la decisión, y desde entonces organiza un Trapezi feriante.

- Comediants, Monti & Cia. y la tropa manchú de Qiqihaer estrenan *Bi* en el Mercat de les Flors y realizan una gira internacional.
  - Nace el festival anual Curtcirckit (Montgat), dirigido por Ley Mendoza y José Antonio Hernández.
  - Nace el bianual Festival Internacional de Payasas de Andorra, dirigido por Pepa Plana.
  - Tortell Poltrona recibe el Premi d'Honor Sebastià Gasch. Fura, Circo Imperfecto y el boletín electrónico *Clownplanet* (editado por el payaso Àlex Navarro) reciben cada uno un 'Aplaudiment Sebastià Gasch'.
  - Joan Maria Minguet publica *Història del Festival de Pallassos de Cornellà de Llobregat Memorial Charlie Rivel*.
  - Bartabas presenta *Tryptyk* en Barcelona.
  - El australiano Circus Oz se exhibe por primera vez en Cataluña (plaza Monumental, Barcelona).
  - Stardust Circus International + Anexa presentan *Asiana* en Barcelona.
  - Muere Roger Andreu i Lasserre, 'Rogelio Rivel', maestro de circo y nexo de unión entre la tradición y las nuevas corrientes creativas circenses en Cataluña.
  - Tortell Poltrona presenta el solo *Fa Mi Re* en la Sala Tallers del TNC.
  - El Circ Raluy presenta el espectáculo *Home natge a Joan Brossa*.
- 2002
- El Circ Cric, dirigido por Tortell Poltrona, inicia su segunda etapa como circo itinerante, que llegará hasta febrero del 2007 (la primera se realizó entre 1981 y 1982).
  - Carles Santos estrena la ópera-circo *Sama Sama Samaruck Suck Suck* (La Villette, París, 26 de abril; TNC, Barcelona, 26 de septiembre).
  - Monti & Cia. estrenan *Fòrum 2 mil i pico* en el Teatre Lliure de Montjuïc.
  - Stardust Circus International presenta *Zensation* en Barcelona.
  - El trío de payasos Los Excéntricos recibe el premio FAD Sebastià Gasch. El payaso Loco Brusca recibe un 'Aplaudiment Sebastià Gasch', y Leandre Ribera y Claire Ducreux, otro por el espectáculo *Madame et Monsieur*.
  - El Circ Raluy presenta el espectáculo *Charlot* con ocasión del 25 aniversario de la muerte de Charles Chaplin.
- 2003
- El Circ Raluy hace una gira por el norte de Europa con el nombre de Circo Nacional de España.
  - Los brasileños Circo da Madrugada (dirección de Pierrot Bidon) presentan en Manresa *Caidu do ceu (El vol de l'àngel)*.
  - Aparece el festival La Setmana del Pallasso en Castellar del Vallès (dirección de Gabi Ruiz).
  - El Gran Circo Mundial presenta en la Monumental uno de sus mejores espectáculos de los últimos años, con tropas acrobáticas de Pequín y Pyongyang.
  - El Circ Raluy presenta un nuevo espectáculo.
- 2004
- Juan Eduardo López recibe el Premi d'Honor Sebastià Gasch por la concepción de la Marató de l'Espectacle. El payaso, comediante y docente circense Joan Armengol (Olesa, 1947-Badalona, 2004) recibe un 'Aplaudiment Sebastià Gasch' a título póstumo.
  - Los herederos del cronista Jordi Elias legan su fondo documental a la Biblioteca de Circo de Nou Barris, que le dedica una serie de actos (*Memorial Jordi Elias*).
  - Aparece la revista *Zirkòlika*.
  - Bartabas presenta *Loungta* en el Fòrum de Barcelona.
  - Les Arts Sauts presenten *Ola Kala* en el Fòrum de Barcelona.
  - Stardust Circus International presenta *Yin Yang* en Barcelona.
  - Le Cirque Romanès trae *Camí zíngar* al Fòrum 2004.
  - Aparición y cierre del Circ Còmic de Monti & Cia. (*Grottesco*, Barcelona).
  - El Circ Cric hace una gira por Cataluña.
  - Ramiro Vergaz, Guga Arruda, Sílvia Compte y Dani Cercós fundan Los Gingers y explotan el espectáculo *Perlas y plumas* hasta el 2010, año en el que disolvieron la compañía.
  - La Compañía Acrobàtica de Tianjin actúa en el festival Temporada Alta.
  - El Ayuntamiento de Barcelona veta los animales en los circos sin dialogar con el sector.
  - Se celebran en el Ateneu Popular de Nou Barris las *Jornadas sobre circo en Cataluña, Memorial Joan Armengol*, de las cuales nació la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC).

- El Circ Raluy presenta un nuevo espectáculo.
- La Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) se presenta oficialmente en una rueda de prensa en el Teatre Lliure de Montjuïc.

2005

- A partir de las demandas del sector, el Parlament de Catalunya declara el circo «arte escénico de elevado interés cultural» e insta al Govern a «concretar, junto con el sector, las políticas culturales adecuadas para atender y ordenar la formación, la creación, la difusión y otros aspectos artísticos, profesionales y empresariales del circo».
- Se quema *accidentalmente* el circo estable Apollo de Vilanova i la Geltrú mientras se estaba redactando su proyecto de rehabilitación.
- Monti & Cia. (Joan Montanyès, Oriol Boixader y Fulgenci Mestres) fichan por el circo alemán Roncalli (espectáculo *Zweischen, Gestern und Morgen*).
- El Cirque du Soleil presenta *Dralion* en Barcelona.
- El Circ Cric planta la carpa en la Font Màgica de Montjuïc y e inicia una gira por Cataluña.
- El holandés Circus Ronaldo presenta *La cucina dell'arte* en Barcelona.
- Primera edición del festival anual L'un, dos, tres del pallaso (Tiana) en memoria del payaso, pedagogo y cofundador de Comediants Joan Armengol i Moliner, desaparecido en el 2004.
- El Circ Raluy presenta *Un mar d'illusions* para celebrar el 75 aniversario de la saga.
- Premi Nacional de Circ a la trayectoria del Circ Cric.

2006

- Exposición *Circ contemporani català, l'art del risc*, organizada por el Krtu en el CCCB.
- Seminario internacional *El circ i la poètica del risc*, organizado por el Krtu en el CCCB.
- Premi Nacional de Circ al espectáculo *Rodó* (10º Circo de Invierno del Ateneu Popular Nou Barris).
- Inicio de la experiencia piloto de centro de residencia y creación en La Vela de Vilanova.
- El Cirque Romanès trae *No res a les butxaques* al festival Grec 2006.

- Manolo Alcántara trae *Locomotivo* a la Fira de Circ de La Bisbal.
- El Museu Picasso de Barcelona inaugura la exposición *Picasso i el circ*, con artistas de la APCC dirigidos por Marcel Escolano y Bet Garrell (Los Galindos) y la colaboración del Ateneu Popular de Nou Barris. Posteriormente se realizan visitas guiadas a la exposición, con la intervención de los mismos artistas que ofrecen tres dimensiones a los cuadros.
- El Circ Cric hace una gira por Cataluña.
- Fuerzas antidisturbios desalojan el centro ocupado de creación La Makabra, en el barrio del Poblenou de Barcelona.
- El Circ Raluy presenta un nuevo espectáculo.
- The Cirkid (compañía Ale Hop, Manuel y Rafa González y familia Rossi Deros) presenta *Spirit of Circus* en la Monumental.

2007

- Primera edición del festival Pallassòdrom (Vila-seca), dirigido por Joan Busquets.
- El Circ Cric interrumpe la gira aduciendo problemas con diversos ayuntamientos.
- El Institut del Teatre acoge el *Primera Trobada Europea de Formació d'Artistes de Carrer*, en colaboración con la organización francesa FAI AR.
- Primera presentación del Plan Integral de Circo (APCC-Departament de Cultura).
- Le Cirque du Soleil presenta *Delirium* en Barcelona y regresa con *Alegría* (presentado por primera vez en 1998).
- Jordi Aspa y Bet Miralta dirigen la primera *Nit de Circ* del Festival Grec.
- La Fira de Tàrrrega organiza el coloquio *La diversidad de las artes de calle en Europa*.
- *Jornadas Internacionales de Formación de Circo* organizadas por la APCC con el apoyo de la Generalitat y el ICUB ([www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/](http://www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/)).
- *Homeland*, de Enclave Dance Company, dirigido por Roberto Oliván (Mercat de les Flors).
- *La Veillée des abysses*, de James Thiérrée (TNC).
- *Nebbia*, del Cirque Éloize y Teatro Sunil de Ginebra (Temporada Alta).
- *Circ Cric* en el Teatre Lliure.
- *Tranuites*, de Lluís Danés y Lluís Llach (TNC).
- Primera producción *Circ de Nadal* de La Vela



- de Vilanova (*Clan Babel*, con Àticus-Tilt y Cortocirquito, dirección de Jordi Borrell).
- El Circ Raluy presenta *Dancing!*.
  - Premi Nacional de Circ a Jordi Aspa y Bet Miralta por la dirección artística de la Fira-Festival Trapezi.
- 2008
- Presentación definitiva del Plan Integral de Circo.
  - Presentación de la campaña Ciudades Amigas del Circo, ideada e impulsada por la APCC ([www.apcc.cat/media/upload/pdf//file\\_167.pdf](http://www.apcc.cat/media/upload/pdf//file_167.pdf)).
  - Presentación del *Estudi sobre formació circense a Catalunya*, elaborado por la APCC ([www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/](http://www.apcc.cat/circ-a-catalunya/estudis-normatives/)).
  - Inauguración de la carpa provisional del centro de creación y ensayo La Central del Circ, gestionado por la APCC en el Parc del Fòrum (Barcelona).
  - Normand Latourelle presenta *Cavalía* en Barcelona.
  - Le Cirque du Soleil presenta de nuevo *Quidam* en Barcelona (ya presentado en el 2000).
  - Jordi Aspa y Bet Miralta dirigen la segunda *Nit de Circ* del Festival Grec.
  - *Traces*, de los quebequenses Les 7 doigts de la main (Mercat de les Flors, Festival Grec).
  - Primer *Cabaret Coluche* en el Circ Cric (espectáculo y reflexión).
  - El Circ Cric estrena *Voler volar*.
  - Primera edición de *Circ al castell de Montjuïc* (Fiestas de la Mercè, Barcelona).
  - *Burgher King Lear*, versión (para clown y augusto) y dirección de João Garcia Miguel a partir de *King Lear*, de Shakespeare, Festival Shakespeare, Mataró. El espectáculo merece el premio Juan-Germán Schroeder del FAD.
  - Stardust Circus Internacional + Anexa llevan *¡Piratas, Piratas!*, del Circo Nacional Chino, a la Devesa de Girona.
  - Aparición y cierre del Circ Ozó de Ricard Padanès (*Ícari*, Vic).
  - El trío de payasos Los Excéntricos estrena *Rococó Bananas* en el TNC.
  - El Circ Raluy presenta *Homenatge al Circ Olympia*.
  - Premi Nacional de Circ a Paulina Andreu Busto, 'Paulina Schumann', por su trayectoria de amazona y artista pluridisciplinaria de circo.
- 2009
- La Central del Circ presenta a la prensa el proyecto Interreg/*Circ que o!*, compartido por Cataluña, Aragón y el departamento francés Midi-Pyrénées.
  - El Circ Cric hace temporada en el Teatro-Circo Price de Madrid (marzo) y presenta *Els racons de la memòria* en Barcelona (octubre).
  - La programación *Bcstx'09* (Mercat de les Flors-Tantarantana) presenta a João Paulo Dos Santos en la percha china y los espectáculos *Solve* (Fura) y *Cuerdo*, de Karl Stets.
  - El festival L'un, dos, tres del pallasso programa la primera visita a Cataluña del mallorquín Circ Bover, dirigido por Tià Jordà.
  - La compañía italiana Arcipelago Circo Teatro inaugura la programación del festival Grec, con la participación de la trapecista barcelonesa Fura.
  - La compañía catalana Desastrosus Circus celebra veinte años de actividad.
  - El Festival de la Porta Ferrada de Sant Feliu de Guíxols programa circo por primera vez: *Dreams*, del Circo Acrobático de Pequín.
  - Aparece la revista *Hamlet*, que incluye el circo en el panorama de las artes escénicas.
  - El cuarto Atempo Circ recibe el 'Premi FAD-Sebastià Gasch a la creació emergent' por su primer espectáculo (*Atempo*).
  - Jango Edwards pone en marcha un curso piloto del Nouveau Clown Institute en la fábrica de creación Roca Umbert (Granollers).
  - Buena cosecha para los payasos: Leo Bassi (*Utopia*, Villarroel, septiembre), Slava Polunin (*Snowshow*, Temporada Alta, octubre), Alba Sarraute (Premio San Miguel por votación popular en la Fira de Tàrrega por *Mirando a Yukali*). Se estrena *Petita feina per a pallasso vell*, de Matèi Visniec, en la Sala Muntaner (Jordi Martínez, clown; Monti, augusto; Claret Papiol, contraugusto; dirección, Ramon Simó).
  - El Circ Raluy presenta *El viatge*.
  - El Circ d'Hivern del Ateneu Popular de Nou Barris presenta *Limbus* (dirección, Leandro Ribera).
  - El TNC presenta la producción *Llits* (dirección, Lluís Danès).
  - Premi Nacional de Circ a la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC).

2010

- Le Cirque du Soleil presenta *Varekai* en Barcelona.
- Se presenta en La Central del Circ el resultado del *Projecte Fibonacci*, una colaboración internacional entre siete artistas catalanes y otros siete extranjeros. Organización: APCC, Mercat de les Flors, CONCA, la Oficina de Quebec en Barcelona y la compañía Les sept doigts de la main.
- La APCC y el CONCA organizan las *Segones Jornades de Formació de Circ* y se plantean posibles recorridos formativos.
- La compañía Enfla't presenta *Plecs!*, de Manolo Alcántara y Xavier Erra, en el TNC.
- Premio FAD-Sebastià Gasch de Artes Parateatrales al espectáculo *Plecs!* de la compañía Enfla't.
- Premi Nacional de Circ y Premi Ciutat de Barcelona a la compañía catalanofrancesa Baró d'Evel Cyrk (Blai Mateu y Camille Decourtye) por el espectáculo *Le sort du dedans*.
- Nueva gira del Circ Cric con *Els racons de la memòria*.
- Pepa Plana estrena *Penèlope* en la Sala Muntaner. Es la última dirección del malogrado payaso, gestor y director Joan Busquets.
- *Le fil sous la neige* de los funámbulos Les Colporteurs en el Mercat de les Flors.
- La compañía suiza Zimmerman & de Perrot trae al Festival Grec los espectáculos *Gaff Aff*, *Öper Öpis* y *Chouf ou Chouf* (este interpretado por el Group Acrobatique de Tánger).
- La feria Come & See incluye el circo por primera vez.
- La APCC programa en el Ateneu Popular de Nou Barris el ciclo de conferencias *Herramientas para la profesionalización*.
- Primer Festival Circ Cric (Sant Esteve de Palautordera).
- La Escola de l'Espectador, impulsada por Hermann Bonnín/Espai Escènic Joan Brossa, se dedica por primera vez al circo (dos sesiones).
- El Circo Italiano estrena *Somnis* en la Monumental, con dirección de Joan Montanyès 'Monti'. Posterior gira por Cataluña.
- El Ateneu Popular de Nou Barris estrena *Circumstàncies* (15è Circ d'Hivern) con la compañía Balagans y dirección de Ricardo Gallardo.
- Primera edición de los Premis de Circ de Catalunya, organizados por la revista *Zirkòlika*

y subdivididos en doce categorías. Entre las compañías premiadas, Enfla't, Leandre, Los Excéntricos, Escarlata Circus, Fernando Pose y Daraomai.

- El Circ Raluy presenta *El saltimbanqui*.

## Bibliografía complementaria

- JANÉ, Jordi (2001): *Les arts escèniques a Catalunya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Cercle de Lectors.
- (2002): «Les arts del circ» (dentro de la obra colectiva *Art, geografia i societat*, colección «Art de Catalunya, volumen 2»). Barcelona: Edicions L'Isard.
- AADD (2006): *Circ contemporani català, l'art del risc* (catálogo de la exposición homónima). Barcelona: Departament de Cultura - Triangle Postals.
- (2007): *El circ i la poètica del risc* (textos del seminario internacional homónimo celebrado del 14 al 16 de febrero del 2006 en el CCCB). Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.



## La década prodigiosa en la Ciudad Esmeralda

Josep Lluís y Rodolf Sirera

Universitat de València

Se nos ha pedido una reflexión –y una reflexión *crítica*– sobre el estado del teatro en el País Valenciano durante los últimos años. Y cabe decir, por lo pronto, que se trata de una petición que no nos sorprende por su originalidad porque, de forma individual o conjunta, hemos ido publicando opiniones y análisis sobre el tema durante los últimos cuarenta años. Reflexiones y análisis que, además, creemos sinceramente que tienen todavía suficiente vigencia: porque si la caída del Imperio Romano no fue un hecho puntual sino, en realidad, un lento declive

de siglos, el estado actual del teatro valenciano no es sino fruto de una serie continuada de dimisiones y renunciaciones que las instituciones públicas han ido imponiéndonos desde hace tiempo y que la profesión, muy mayoritariamente, ha ido aceptando con resignación (hasta hace cuatro días, al menos); todo esto en medio de una indiferencia que la sociedad valenciana ha mostrado tradicionalmente por la cultura en general y por el teatro muy en particular.

Si hemos, pues, aceptado participar en este monográfico no es porque pensemos que ahora tenemos algo realmente nuevo que decir, ni porque nos consideremos poseídos por algún tipo de espíritu profético o mesiánico. Simplemente lo hacemos porque desde los ya reculados tiempos en los que Xavier Fàbregas nos puso en contacto con el Institut del Teatre y todo lo que representaba para el teatro catalán, siempre hemos admirado el papel capital que esta institución, educativa y de investigación, tenía, y tiene (sobre todo, tiene) para el mantenimiento del tono vital del teatro en todo el Estado español. Incluso, osaríamos decir una *boutade*: el declive del teatro valenciano actual empezaba en 1979, a la vez que nacía la primera institución del teatro público valenciano (los Teatres de la Diputació); y esto lo decimos porque la Diputación valenciana, junto con muchos aciertos, cometió un importante error: desterrar el proyecto de crear aquí una institución parecida al Institut del Teatre. Esta carencia, por lo que significaba de renuncia a una plataforma sólida de formación, reflexión, investigación y crítica del teatro de nuestra tierra, al margen de las vicisitudes políticas, ha pesado sin duda en la actual fragmentación y debilidad del sector teatral valenciano frente al poder.

Pero detengámonos, no vale la pena ir más lejos. Al final, lo que se nos pide es tan sólo una reflexión sobre la situación en los últimos años, en la última década para ser más exactos. Ya habrá, pensamos, un lugar y una ocasión más adecuados para hacer historia-ficción y plantearnos qué le hubie-

ra sucedido al teatro valenciano si en vez de empezar a construir la casa por el tejado, lo hubiéramos hecho por los fundamentos.

### Una conceptualización especialmente necesaria

La última década, hemos dicho, la de 2001 a 2010. Unos años que, desde el punto de vista subjetivo, han sido para los valencianos pesadamente eternos, y en los que – como en las peores pesadillas – se han mezclado *déjà vu*s con situaciones absurdas vividas con absoluta naturalidad, creando un tiempo histórico que sitúa nuestro país, y sus ciudadanos, en un mundo poco menos que al margen de la realidad. Un País Valenciano digno emulador del País de Oz, donde los ciudadanos, de forma mayoritariamente absoluta, nos concentramos deleitosos en la Ciudad Esmeralda porque nuestros magos tutelares (*San Paco Camps*, *Santa Rita Barberà*, *San Carlos Fabra*, *San Alberto Fabra*, etc.) nos proporcionan las salvíficas gafas (la Fórmula 1, la Copa América, Terra Mítica –¡qué nombre más premonitorio!–, el Aeropuerto de Castelló, la prolongación del Paseo de Blasco Ibáñez en medio del Cabanyal, el «Agua para todos»...) que nos otorgan paz de espíritu y nos ratifican en la idea de que los valencianos somos los mejores porque, no en balde, vivimos en la mejor tierra del mundo.

Las gafas, sin duda, nos lo hacen ver todo de color verde esperanzado, pero la realidad es que, fuera de los muros de este *Mundo Ilusión* (otro de los inventos de nuestra pandilla de magos), las brujas del Norte, del Este, del Sur y del Oeste, continúan latigueándonos con todo tipo de desgracias: la corrupción institucionalizada y generalizada, el *medalomismo*, la crisis económica, el paro galopante, una de las mayores tasas de fracaso escolar de todo el Estado español, y un largo etcétera.

En medio de este panorama, por cierto, hay que reconocer que los Señores de la Ciudad Esmeralda han sabido hacer de la

cultura un instrumento que nos ayuda a ser felices, muy felices, porque han sido capaces de lograr, en el campo cultural, un tipo de *cuadratura del círculo* digna de un número de prestidigitación. Y es que han conseguido hacer compatibles la lucha por la *modernidad* cultural (no entramos en si es más o menos epidérmica), con la producción de grandes acontecimientos culturales y pseudoculturales, hechos a golpe de talonario, y con la exaltación, a la vez, de una cultura para las *masas*, decimonónica y vetusta.

No hay ni que decir que la gran mayoría de los valencianos, tan acostumbrados a la *diglosia lingüística* han aceptado con análogo entusiasmo la *diglosia cultural* que los magos-brujos del País de Oz nos hacen tragar como el “Programa Cultural” del partido en el gobierno. Una diglosia cultural donde se combina, en el estrato superior, el gozo de las manifestaciones más vanguardistas con las que podríamos calificar como propias de una cultura *clásica* (con incursiones hacia la hibridación entre estos dos tipos de propuestas). En el estrato dominado, a su vez, la combinación se dará entre manifestaciones *subculturales* y la tradición folclórica autóctona.

Así, los consumidores valencianos de cultura hemos asistido embobados durante estos últimos diez años a exhibiciones *vanguardistas* gracias a acontecimientos como la Bienal de Valencia (ya fenecida, por suerte) o el Festival Veo, mientras que –con idéntico entusiasmo– hemos admirado la solidez *clásica* de las grandes óperas representadas en el Palau de les Arts o de macroexposiciones como la de Joaquín Sorolla. La cuota de *fórmulas híbridas* la encontraríamos aquí, por ejemplo, en las puestas en escena de algunas óperas de encargo –¡cómo no!– de La Fura dels Baus. Paralelamente, la mayoría de los valencianos continuamos disfrutando con conciertos de corte abiertamente comercial (nada que ver con el FIB de Benicàssim), o con actividades culturales surgidas gracias a manifestaciones festivas y festeras como por ejemplo las Fallas o las Fiestas de la Magdalena caste-

llonense; manifestaciones culturales, por cierto, que se sitúan claramente al margen del resto de las actividades análogas, de forma que podemos hablar de *teatro fallero*, *música fallera*, etc., como realidades independientes, porque en estos términos lo importante no es el sustantivo sino el adjetivo.

Todo lo anterior no cobra pleno sentido, claro está, si olvidamos que, para la sociedad valenciana, la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones, no pasa de ser un elemento secundario en el que los factores que son sustanciales para el asentamiento de la cultura en las sociedades avanzadas, prácticamente no son tomados en consideración por los gobernantes valencianos. Para entendernos: en el discurso del poder valenciano no encontraremos muchas referencias a lo que significa la cultura como motor económico y de desarrollo del I+D+i. Y es que, por muchas manifestaciones culturales vanguardistas o posmodernas que se propician desde las instituciones, el concepto de cultura que barajan nuestros gobernados es un concepto sustancialmente decimonónico: *diversión* y *entretenimiento* para las clases subalternas y *goce estético* para las capas dirigentes. Una solución, sin duda, que destierra todo lo problematizador, alentador y dinamizador que tienen las manifestaciones culturales en la sociedad contemporánea... más allá de los muros de la Ciudad Esmeralda, por supuesto.

### El teatro valenciano dentro de su contexto

Llegados a este punto, hay que preguntarse ahora de qué forma se ve afectado el teatro valenciano de comienzos del 2000 por el contexto así descrito. Una afectación, todo sea dicho, que se extiende no sólo a la producción teatral en un sentido estricto sino también a las infraestructuras específicas que la apoyan. Empezaremos, precisamente, nuestra reflexión por este último aspecto, concluyéndola con nuestra visión de las

aportaciones que más pueden interesarnos dentro del panorama teatral valenciano actual. Un reflexión, no lo olvidemos en ningún momento, subjetiva y, por eso mismo, *sin ninguna pretensión de ser verdadera*.

Desde el punto de vista de las infraestructuras teatrales, lo primero que percibimos en el teatro valenciano es la apropiación por parte de sus actuales gestores de lo que eran las líneas de fuerza de la política teatral de los años ochenta y primeros de los noventa. Y es que, a pesar de toda la literatura que a mediados de la última década del siglo pasado produjo la derecha sobre la necesidad de acabar con el acaparador peso del teatro público y, de forma paralela, el ineludible impulso que había que dar a la iniciativa privada (pensamos, cuando menos, en los documentos y reflexiones que sobre el teatro promovió por aquellos años la FAES); a pesar de esto, decimos, a los pocos meses de hacerse el PP con el gobierno en el País Valenciano, ya se habían arrinconado los planes privatizadores y se habían descubierto las grandes ventajas que para el poder tiene un sector público hipertrofiado y sin mecanismos independientes de control o, si acaso, fuertemente mediatizados por el propio poder.

Como consecuencia de lo anterior surgió la utilización de las políticas de ayudas y subvenciones como una herramienta para acallar voces críticas y comprar halagos y, sobre todo, complicidades. Es cierto que durante algunos años todavía fue posible establecer puentes de diálogo con algunos gestores teatrales: con Juan Alfonso Gil Alborns, Joaquín Hinojosa y, muy en especial, con Juan Vicente Martínez Luciano, destituido por el gobierno valenciano por apoyar (a pesar de su cargo de director general) las reivindicaciones del sector. Podían haber, para entendernos, muchos puntos de desacuerdo entre estos gestores culturales y los sectores implicados, pero el lenguaje que hablaban unos y otros tenía puntos de contacto.

A mediados de la última década, sin embargo, estos puentes se rompieron y se ace-

leraron los mecanismos de control, férreos y discriminadores (se ha llegado a hablar *sotto voce* de listas negras) a pesar de que todavía no han podido eliminar del todo la sepultada oposición de algunos miembros del sector que, por razones múltiples, viven profesionalmente al margen del poder, como puede ser, sin ir más lejos, nuestro caso. Aun así, los que no tienen tanta suerte han tenido que tragarse las condiciones draconianas y los caprichos de los responsables políticos, condiciones y caprichos que descansan en el control casi absoluto que han conseguido implantar en el mundo del teatro valenciano.

Como ejemplo de lo anterior, un par de hechos. El primero: en la ciudad de Valencia no hay ninguna sala (más allá de algunas de las *alternativas*) que funcione sin subvención o gestión pública. La debilidad del sector, o el carácter acomodaticio de una parte significativa de éste, hace inviable, hoy en día, la posibilidad de abrir un espacio verdaderamente *libre* de las dependencias institucionales. El segundo ejemplo es la desarticulación, en el 2010, del Circuit teatral valencià, que coordinaba más de medio centenar de salas municipales. Su carácter autogestionario y el poder que confería a los programadores y a los ayuntamientos, al margen del control de la Dirección general, fueron las causas que aceleraron su cierre. Como en el caso anterior, la desaparición de este mercado coordinado está teniendo graves repercusiones en la vida de la profesión, y en la creación teatral valenciana.

Hay, además, otro hecho muy preocupante y que manifiesta hasta qué punto la política teatral valenciana se mueve al ritmo que marca la política cultural del actual gobierno de la Generalitat. Hablamos, por supuesto, del factor lingüístico. Y es que cuando nos encontramos a un paso (si no hay marcha atrás) de la desaparición virtual de la Ley de uso y enseñanza del valenciano, que había guiado la política de normalización lingüística de las instituciones, el teatro en catalán en el País Valenciano no pue-

de esperar nada bueno. Si de lo que se trata es de suprimir las líneas de enseñanza en valenciano, ¿quién puede esperar políticas de promoción efectiva del valenciano desde los teatros públicos? A la postre, hay más presencia del valenciano en la Radio Televisión Valenciana (y quienes la conozcan ya saben que es bastante minoritaria, pero, al menos, las series dramáticas son en valenciano) que en los Teatros de la Generalitat. Este progresivo destierro de nuestra lengua afecta todos los sectores que son competencia de este organismo y cuenta con el resignado silencio por parte de la intelectualidad valenciana (a la cual, en realidad, el teatro no le interesa gran cosa) y con la más o menos forzada complicidad de la propia profesión, a la cual no se le otorga ningún protagonismo en las decisiones que Teatros de la Generalitat toma al respecto.

### La producción teatral valenciana durante la década

En un panorama como el que acabamos de describir, donde el peso del teatro público es acaparador y el control de las instituciones muy fuerte, la producción teatral valenciana (tanto en lo referente a la escritura como a las puestas en escena) está más que mediatizada, casi asfixiada. Si pensamos, por ejemplo, en los aspectos lingüísticos, nos daremos cuenta enseguida de que sin un decidido apoyo institucional, la escritura dramática en catalán tiene grandes dificultades para tener una presencia, más allá (por supuesto) de las ediciones de las obras en tirajes habitualmente muy cortos, puesto que las compañías siempre preferirán, al final, estrenar obras en español (o las versiones españolas de obras escritas originalmente en valenciano) puesto que así pueden asegurarse un mercado potencial mucho más amplio.

Quienes nos leerán desde el Principado no deben olvidar, además, que el teatro catalán y el valenciano hace años que se *separaron de mutuo acuerdo*. Cabe decir que

los intercambios, en todos los niveles (de autores, actores, compañías... quizás no es el caso de los directores) y en la lengua común, han ido menguando en el último cuarto de siglo desde unos orígenes –los años setenta y ochenta– en los que los contactos eran, cuando menos, esperanzadores. Ello hace que las compañías del Principado ya se hayan acostumbrado, desde hace años, a actuar en español en la mayoría de las localidades del País Valenciano, en la capital en primer lugar. Y no hablemos de la posibilidad de hacer propuestas integradoras. En este caso, el espectáculo *Corruptia* es un caso insólito: una compañía catalana (Teatre de l'enjòlit) que pone en escena la obra de un dramaturgo y periodista valenciano (Josep Lluís Fitó) sobre un tema tan nuestro (tan valenciano, queremos decir) como el de la corrupción del gobierno de Francisco Camps. Entre los actores, además, había un valenciano. Una obra, en fin, que se ha representado en catalán en las dos orillas del río de la Sénia, lo cual hoy en día no deja de ser excepcional.

Esta obra nos sirve también para poner de relieve las dificultades que una propuesta teatral mínimamente solvente (es decir: concebida con criterios profesionales) tiene para consolidarse en tierras valencianas. Y es que, al ser una obra política (conscientemente panfletaria, diciéndolo sin tapujos), su programación en los locales teatrales valencianos (en más de un noventa por ciento, y no creemos exagerar, de titularidad pública –municipal, provincial o autonómica–) dependerá de forma prácticamente exclusiva de los responsables *políticos* de estos espacios. No nos puede extrañar, pues, que la obra en cuestión, a pesar de haber sido representada en Barcelona, todavía no haya podido verse en la ciudad de Valencia.

Teniendo en cuenta, pues, estas trabas, podremos entender que cualquier propuesta que no se plantee voluntariamente como *marginal* o *alternativa*, que quiera llegar a un público amplio, con una producción mínimamente normalizada y con una reper-

cusión igualmente normalizada, lo tendrá mucho más fácil si renuncia al valenciano, si deja a un lado temas polémicos, de cariz más o menos político o crítico con el contexto concreto valenciano (la crítica a la sociedad occidental en su conjunto, siempre será bien vista, en especial si se plantea en términos muy posmodernos) y si se envuelve con las telas de la alta cultura o de la tradición festiva autóctona, como ya hemos comentado hace poco.

Una precisión, también, importante: hablamos de lengua. Deberíamos ser más precisos y hablar de lengua, historia y cultura. Porque, al final, tanto como la lengua, un teatro que ponga en valor (sin mitificaciones ni mistificaciones) nuestra historia y nuestra cultura, y que lo haga además en términos críticos, no será acogido en los Teatros de la Generalitat, ni tendrá una distribución normalizada por todo el país. De esta restricción, por cierto, no se libra ni el propio patrimonio teatral valenciano. Lejos ya, muy lejos, de aquella pretensión, a principios de la década, de poner en pie un *teatro nacional valenciano* que recuperara este patrimonio (y más lejos, todavía, de las propuestas de los teatros públicos surgidas a raíz del centenario de Eduard Escalante, en 1995), las recuperaciones del teatro clásico —obviamente en castellano— no pasan de ser recuperaciones (modernitas o posmodernas, tanto da) alejadas de la necesaria reflexión crítica y de la tradición teatral autóctona en catalán.

Finalmente, y para acabar este repaso del teatro que se promociona —y al que se obvia— desde las instituciones, habrá que añadir que una análoga selección funciona cuando de lo que se trata es de programar autores vivos, obras de repertorio o relecturas de piezas clásicas. No esperamos en este último caso, por ejemplo, ninguna dramaturgia sobre obras shakesperianas contextualizada en tierras valencianas... si exceptuamos una propuesta, breve, surgida desde la marginalidad: la relectura de *Macbeth* de Paco e Isabel de Paco Zarzoso y Begoña Tena, integrada en la obra *Zero*

*responsables*, de la cual hablaremos más adelante. La sombra de Rodrigo García es entre nosotros, quizás, muy alargada, a pesar de que sus imitadores no caen en la cuenta de que si Rodrigo García viviera en el País Valenciano haría un teatro muy diferente y, esperémoslo, nada complaciente con el poder. Tanto da, a sus seguidores valencianos lo que realmente les importa es la *maniera*, de una forma muy parecida a cómo, hace cuarenta años, los seguidores valencianos del teatro épico interpretaban (interpretábamos) a su aire la *fórmula* brechtiana. Hemos hablado de los clásicos; añadiremos que el gran teatro de repertorio programado en los teatros públicos es de una incoherencia digna de mención: la carencia de personas que realmente saben de teatro en el equipo directivo de los Teatros de la Generalitat hace que se programe en función de sus (discutibles) gustos personales o de los de los directores *afines* (no todos los directores valencianos tienen las puertas abiertas a los TGV: que se lo pregunten, por ejemplo, a Carles Alfaro). Y tendremos suerte si los directores en cuestión son competentes y, sobre todo, tienen una buena *cultura teatral*... además de saber dirigir, está claro.

¿Y qué pasa con los autores valencianos vivos en los teatros públicos? No esperamos ver sobre sus mesas textos *incómodos* con la realidad inmediata; textos críticos con el modelo social que se nos está implantando (porque el problema no son los partidos en el poder, sino los modelos de sociedad): ahora, más que nunca, los responsables de la política teatral valenciana apoyan temas *eternos* y escrituras llenas de cultura y *literatura* (esta fascinación mediterránea por el *belcantismo* trasladada al mundo del teatro), mientras rechazan lo que de rabiosamente actual ha tenido siempre el teatro; incluso olvidan que una de las grandezas del arte teatral es precisamente su *caducidad*.

Por eso, quienes todavía no hemos abandonado del todo el vicio de escribir teatro no tenemos más remedio que buscarnos la

vida, en nuestro país o norte allá, con una suerte desigual. En especial si no mantene-mos relaciones fluidas con la industria (o artesanía) teatral catalana o valenciana. Ello hace que autores como Manuel Molins o Rodolf Sirera (perdonadnos por incluir nuestro nombre en la “lista de bajas”), que en el Principado o en Madrid, serían nombres de *teatro nacional*, o estén marginados de los teatros públicos o tengan que reivindicarse y/o reinventarse cada vez que por fin llegan a la escena. Y que uno de los que firmamos este artículo sea muy representado como *adaptador* y *dramaturgo* y nada como *autor* por parte de las compañías valencianas es un síntoma de la fragilidad del sector. Y no digamos ya de la escasa presencia de estos autores, más o menos *consagrados*, en los escenarios del Principado.

En cuanto a los autores que todavía son jóvenes y están llenos de ánimo, estos montarán sus piezas, con apoyo institucional o sin él, mediante compañías (a menudo propias) y entrando en el juego de tener que rentabilizar sus propuestas. Esta es la opción de un conjunto brillante de autores actuales, como Carles Alberola, Juli Disla, Roberto García, Chema Cardeña, Paco Zarzoso, Jaume Policarpo, Pedro Montalbán, Jerónimo Cornejas, Jorge Picó, Pasqual Alapont, y un etcétera tan nutrido (disculpados los olvidos) en permanente estado de vulnerabilidad, porque la viabilidad de sus propuestas depende, al fin y al cabo, de las instituciones más que de la fortaleza de la sociedad civil y de la demanda teatral. Por cierto, y por lo que hemos dicho hace poco: ¿habrá que insistir en que una parte sustancial de estos autores escriben en español o, si acaso, en las dos lenguas?

### Otro teatro, ¿es posible?

Para cerrar estas reflexiones llenas de subjetividad, tendremos que echar un último vistazo a lo que se cuece en la escena valenciana desde 2007 hasta nuestros días. Más concretamente, desde el momento en que la

crisis económica ha puesto freno al desma-dre presupuestario en los grandes aconteci-mientos y en la cultura de escaparate de la Generalitat Valenciana. Ha habido, es cierto, una recuperación del espíritu combativo de amplios sectores de la profesión teatral valenciana. Hay también una recuperación del sentido de compromiso cívico, social e, incluso, político, del teatro. Autores como los ya mencionados, u otros como Arturo Sánchez Velasco, Abel Zamora, Patricia Pardo, Xavier Puchades o Gabi Ochoa, expresan en las mesas (y en los escritos) una permanente reivindicación no sólo de su derecho a vivir de la profesión participando al mismo tiempo de una política teatral radicalmente diferente, sino también del teatro como herramienta para entender mejor nuestro presente y para encarar de una forma diferente el (magro) futuro que nos espera. El espectáculo colectivo *Zero responsables*, teatro político en el sentido más estricto del término, estrenado en 2010, con textos de una docena de autores y la participación de medio centenar de profesionales entre actores, autores y técnicos, puede servirnos de ejemplo: por el número de implicados, porque actuaron sin recibir ni un céntimo y porque no tuvieron miedo de posibles represalias por participar en una obra que denunciaba la corrupción y el cinismo del gobierno de Francisco Camps a través de la historia del accidente del metro de Valencia del 3 de julio de 2006, que provocó cuarenta y tres muertos. Un ejemplo que no es el único, claro: Paco Zarzoso y Lluïsa Cunillé son coautores de otro gran panfleto: *El alma se serena*, sobre la destrucción del barrio valenciano del Cabanyal.

¿Hemos vuelto al teatro de urgencia? ¿Al teatro como herramienta de reflexión, de debate, de crítica? ¿Al teatro como mecanismo de intervención en el mundo que nos rodea? Las promociones más jóvenes de la escena valenciana parecen apuntar en esta dirección. Incluso, y en muchos casos, no dudan en ejemplificarlo con su comportamiento personal: la dimisión de Jorge Picó como director artístico del Teatre Principal



de Vilanova i la Geltrú, podría ser un ejemplo de estos nuevos posicionamientos éticos. Es todavía demasiado pronto, obviamente, para poder afirmarlo de forma más rotunda; los síntomas, sin embargo, están ahí.

### Coda

¿Y nosotros? Quienes firmamos este artículo continuaremos, con más o menos entusiasmo, participando en la vida teatral valenciana –¿qué otra cosa podríamos hacer sino?–. Continuaremos escribiendo un teatro que, con mucha suerte, podremos publicar; continuaremos investigando sobre el lenguaje teatral y sobre la realidad que nos rodea, desde el presente sin duda, porque le hacemos caso a Mafalda y nos negamos a decir, como hacía su padre, que nuestro

tiempo era mejor: este tiempo que estamos viviendo es *nuestro tiempo*, al fin y al cabo. Y, asimismo, nuestro teatro lo reivindicamos como *actual*. De forma parecida, continuaremos siendo críticos –esperamos– con nosotros mismos y con los otros, pero sin pretensiones de saberlo todo, de haberlo vivido todo, de ser mucho mejores que aquellos que justo ahora empiezan su trayectoria profesional. Y es desde esta implicación y desde este apasionamiento que confiamos que se haya leído este escrito. No somos ni mejores ni peores que nadie, si acaso hace algunos años que nos quitamos las gafas y podemos ver el auténtico color de la Ciudad Esmeralda valenciana; un color que, en lo referente a nuestro teatro, no es precisamente verde. Ni hace concebir muchas esperanzas.

Valencia, julio de 2011



## La Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (1987-2010). Contexto, origen y desarrollo

*Helena Patricia Ávila*

Profesora de Música

### Introducción

Este artículo es un extracto de la Memoria del Trabajo de Investigación «La Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña 1987-2006: Estudio histórico, y de su incidencia en la actividad coreográfica catalana», defendida en la Universidad de Oviedo en septiembre de 2008 bajo la dirección de la Dra. Beatriz Martínez del Fresno.<sup>1</sup> El trabajo se enmarca dentro del doctorado interuniversitario en musicología: Música en la España Contemporánea.

El proyecto inicial tenía como objeto investigar en torno a la profesión de la danza en Cataluña (historia, organización, evolución, creación, espacios, entidades, etc.), y me pareció adecuado elaborar un estudio previo sobre la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (APdC), pues es la entidad que, todavía hoy en día, intenta aglutinar el sector con el objeto de trabajar por unas condiciones laborales dignas.

### Objetivo del estudio, fuentes y metodología

Un primer objetivo del trabajo era poner cierto orden en el archivo de la APdC para recuperar informaciones de acciones llevadas a cabo en el pasado y que, desgraciadamente, habían caído en el olvido. Este archivo conserva testigos de una profesión que nunca ha dejado de vivir en la incertidumbre laboral.

A pesar de que no podemos afirmar que la APdC represente la totalidad del sector, sin duda es el organismo que más vela por mejorar la situación de la danza en Cataluña y, además, tiene una manifiesta vocación



Cuaderno de danza.

sindical. El estudio del transcurso y de la evolución de sus veinticuatro años de historia configura el eje fundamento de este trabajo.

En cuanto a las fuentes utilizadas, la investigación se inició con la inspección de todas las cajas del archivo de la APdC y la lectura posterior de actas, boletines, circulares, recortes de prensa, revistas, etc. Desde un primer momento estuvo claro que no todas las épocas podrían ser documentadas con la misma exactitud, porque no todos los documentos habían sido guardados con el mismo cuidado, de forma que también se tuvo que confeccionar una pequeña lista de personas con las cuales había que hablar para ampliar y contrastar las informaciones aportadas por los documentos.

La información bibliográfica era más bien escasa, pero adecuada para los capítulos introductorios que resumen la evolución de la danza profesional en Cataluña desde los años cincuenta. Sin embargo, también fue necesario mencionar en estos primeros capítulos algunos estudios significativos sobre el tema, valorar la presencia e importancia de los diferentes espacios de creación y exhibición y hacer un amplio comentario sobre los presupuestos que la Generalitat de Cataluña destinó a la danza durante la década de los años ochenta, años en que se gestó la APdC.<sup>2</sup>

Han sido una fuente de información extraordinaria las diferentes webs relacionadas con el ámbito de la danza en Cataluña y, por extensión, en todo el Estado español, así como el acceso a las hemerotecas virtuales de algunas publicaciones.

## **La danza profesional en Cataluña en los setenta y los ochenta. Contexto y estudios**

Los años setenta significaron, internacionalmente, un punto y aparte en la evolución de la danza. En nuestro país, el fin del franquismo auguraba una libertad de pensamiento en todos los ámbitos, y la danza no

fue una excepción, puesto que se nutrió de nuevas concepciones con relación al movimiento, el tiempo y el espacio. Según Bàrbara Raubert, fue precisamente la carencia de tradición en Cataluña lo que favoreció que los jóvenes bailarines catalanes empezaran a indagar libremente entre las nuevas corrientes que sacudían Norteamérica y Europa Central (RAUBERT, 2006 : 161-184).

A mediados de la década, Cataluña vio desaparecer los referentes autóctonos del Ballet Titular del Liceo y los Ballets de Joan Tena, pero a la vez nacieron nuevas propuestas, como el Ballet Contemporani de Barcelona, inicialmente de la mano de Ramon Solé. Como vías de entrada de referencia de las nuevas concepciones del movimiento, hay que mencionar los cambios curriculares hacia la danza que hubo en el Institut del Teatre bajo la dirección de Hermann Bonnín, juntamente con la acción pedagógica que Anna Maleras desarrollaba entonces desde su propio estudio de danza.

La década de los ochenta vio como se multiplicó el número de compañías en el territorio, como, por ejemplo, Danat Dansa, Trànsit, Metros, Gelabert-Azzopardi, La Irregular Dansa, Lanònima Imperial, Mudances, Nats Nuts Dansa, Mal Pelo y Robadura, entre otras. Algunas de estas compañías todavía se encuentran hoy en las programaciones de la cartelera.

A mediados de los años ochenta se realizaron algunos estudios que hoy apenas se recuerdan, pero que incidieron directamente en el panorama laboral de los profesionales de la danza. En 1985, coincidiendo con el DID, Día Internacional de la Danza, se hizo entrega al conseller de cultura, Sr. Joan Rigol, del *Memorial de la danza en Cataluña*. El texto fue elaborado por Delfí Colomé, Manel Cubeles, Beatriu Daniel, Josep M. Escudero, Montse Garcia Otzet, Cesc Gelabert, Anna Maleras, Agustí Ros y Carme del Val.<sup>3</sup> El objetivo del *Memorial* era que el Departament de Cultura tomara conciencia de la situación que vivía la danza en aquel momento; en él se hacía men-

ción especial a su marginación en el seno de las instituciones públicas y se proponían una serie de medidas como solución a este trato discriminatorio. Se evidenciaba además una necesaria política cultural que tuviera en cuenta la danza y que contemplara la institucionalización de un «Servicio de Danza» con un personal calificado, más allá de la ambigua situación en la que se mantenía dentro del Servei de Música. En el documento se advertía que había que elaborar también unos presupuestos anuales, así como crear una comisión asesora competente en la materia. Se acusaba al gobierno de no cumplir con su responsabilidad de vertebrar adecuadamente las actividades culturales del país: «Cómo podemos esperar que una actividad sea respetada si la máxima representación del país no le da su fe de bautismo, su respeto» (AAVV, 1985 : 11), añadían. Al mismo tiempo, se hacía mención a las repercusiones que la danza tenía, cada vez más, en los diferentes ámbitos sociales y, en el caso de un cambio de actitud inminente por parte de las instituciones ante estas reivindicaciones, se les ofrecía toda la colaboración necesaria para poner en marcha una comisión interdepartamental que coordinara las acciones de las conselleries de Ensenyament, Sanitat, Benestar Social y Treball.

El *Memorial* contenía también un estudio comparativo de los presupuestos para la danza en Cataluña, el País Vasco, el País Valenciano y Madrid y, además, analizaba las políticas culturales respecto a la danza en Inglaterra, Francia y Holanda. El texto incluía una exhaustiva cronología de la danza en Cataluña que arranca con la confección del *Llibre Vermell de Montserrat* y abarca hasta el año 1983.

Al documento se le añadieron ciento cincuenta y tres firmas de apoyo, y no todas provenían del mundo de la danza. En ella figuraban pintores, músicos, críticos, fotógrafos, actores, escritores, representantes de diferentes instituciones, estudiantes y un largo etcétera bajo la firma de Joan Magrinjà, que encabezaba la lista.

Es una lástima que hoy en día casi se haya olvidado la redacción de este *Memorial*. Si el sector de la danza, nos guste o no, suele caracterizarse más por su dispersión que por el hecho contrario, habría que saber valorar justamente este momento en el que se trabajó duro por una acción concreta y conjunta, y no solo en el sector meramente académico, puesto que tenía en cuenta la danza tradicional, por poner un ejemplo. Desgraciadamente, el *Memorial* tuvo una repercusión escasa y poco continuada. El director del Departament de Cultura, Jordi Maluquer, decidió encargar a Sabine Dufrenoy la tarea de coordinar todas las acciones relativas a la danza, pero pocos años después también desapareció esta figura. Los profesionales de la danza, augurando un futuro mejor, no hicieron ningún tipo de seguimiento del *Memorial*, y la iniciativa cayó definitivamente en el olvido.<sup>4</sup>

El año siguiente empezó a gestarse otro estudio interesante, ahora llevado a cabo desde el ámbito privado. En septiembre de 1986, el Patronato del Consorcio del Liceo se planteó que el Teatro, como ópera de referencia en toda Europa, necesitaba un cuerpo estable de bailarines que, al mismo tiempo, fuera considerado como Ballet Nacional de Cataluña. El consorcio pidió elaborar un estudio que recogiera, en primer lugar, un análisis con toda la información sobre las actividades de danza que se habían llevado a cabo en Cataluña. También había que recopilar información de otros importantes teatros europeos, no sólo en cuanto a producción, sino también en cuanto a presupuestos. Finalmente, había que valorar las alternativas más adecuadas y convenientes para Cataluña. La creación de un elenco de bailarines estable en el Teatro del Liceo ha sido una petición constante desde la pérdida de su Ballet Titular. Justo es decir que esta reivindicación suscita todavía un fuerte debate interno, del cual hablaremos más adelante.

Del *Estudio de viabilidad para la creación de un ballet estable en el Gran Teatro del Liceo* se hicieron cargo Lluís Bonet,

Dietrich Grosse y Gemma Sendra desde el Centro de Estudios de Planificación (BONET, GROSSE, SENDRA, 1987). El documento tenía casi trescientas páginas, y su conclusión era que Cataluña no se podía comparar con las grandes capitales europeas que ya poseían una fuerte tradición en danza clásica y, por tanto, no se podía plantear la posibilidad de una Gran Compañía. El estudio argumentaba que la mejor opción era crear una compañía abierta a nuevas tendencias, a pesar de mantener una base clásica, con aportaciones de diferentes coreógrafos y bajo la tutela de un único director artístico que debería ser escogido por un consejo de asesores internacionales. Los resultados de todo esto se obtendrían pasados unos dos o tres años. Cuando la compañía estuviera consolidada, debería llevar a cabo, de media, unas cincuenta actuaciones por todo el territorio catalán durante el primer año, y entre setenta y cien actuaciones por Cataluña y el Estado español durante el segundo. El siguiente paso afectaría a los teatros internacionales, y se harían de tres a cuatro óperas anuales de media. El aumento de la actividad de la compañía provocaría que, poco a poco, se fuera desvinculando de la ópera, y entonces sería necesario un elenco aparte de bailarines. Esta nueva compañía sería sin duda un buen aliciente para todos aquellos estudiantes de ballet que solo tenían una oferta mínima para establecerse como bailarines de danza clásica en Cataluña, y ya se preveía que pudiera haber convenios con el Institut del Teatre y las diferentes escuelas de danza. El estudio desarrollaba todos los pasos que había que seguir en cuanto a creación, promoción y consolidación de la compañía: número de bailarines, dirección administrativa, infraestructura, contratos laborales, presupuestos e, incluso, los márgenes de beneficio que estos presupuestos podían originar.

Este interesante y meticuloso estudio no pasó de esto, de mero estudio. El teatro resolvió que no podía hacer frente al gasto necesario que la propuesta comportaba, y

la reivindicación de un posible cuerpo de baile para el Liceo se mantuvo durante la década siguiente.

Para entender cuál era la oferta pública destinada a la danza durante aquellos años, hay que consultar las memorias del Departament de Cultura. El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya empezó a funcionar en 1980. Inicialmente priorizó sobre todo el refuerzo de infraestructuras, la descentralización de la oferta cultural de Barcelona, la ayuda al asociacionismo y la promoción de políticas de normalización lingüística. En 1982 llegaron las primeras ayudas específicas al sector de la danza, incorporado en el Servei de Música. Más de una tercera parte de los presupuestos anuales se destinaba al Gran Teatro del Liceo. En 1984, el presupuesto para la danza disminuyó, y los teatros «de alcance nacional» (Liceo, Palau de la Música y Orquestra Ciutat de Barcelona) obtuvieron el 80% de la dotación total anual. A pesar de todo, se inició el ciclo bienal llamado «Danza en Cataluña». En 1985, el presupuesto se duplicó, y al año siguiente los presupuestos globales ya preveían una «sección de danza», especificando tres ejes de actuación: difusión, centros de creación y espacios alternativos. No es casualidad que una fotografía de *Desfigurat* de Cesc Gelabert sirviera de portada de los presupuestos de aquel año en el Servei de Música. También en aquel momento se pudo hacer entrega del *Memorial de la Danza en Catalunya*. La danza recibió entonces unos treinta y dos millones de las antiguas pesetas provenientes del Departament de Cultura y de la Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes. En 1987, el presupuesto destinado a la danza se volvió a duplicar. El Gran Teatro del Liceo recibió ese año, el mismo que se decidió no tirar adelante la propuesta de constituir una compañía estable para el teatro. 955 millones de pesetas provenientes de todas las entidades públicas que lo subvencionaban. En 1988, el presupuesto empezó a menguar, en consonancia con el resto de presupuestos destinados al

Servei de Música, exceptuados los de los teatros de alcance nacional: el Liceo y el Palau. El Liceo llegó a recibir 1.120 millones de pesetas. En 1989, los presupuestos para la danza se incluyeron en el nuevo Servei de Teatre i Dansa, pero mientras el presupuesto para la danza volvía a menguar, la subvención a las compañías de teatro aumentaba un 114 por ciento. Este año, el Departament de Cultura encargó a Elisa Huertas la elaboración de un estudio para la creación de un centro coreográfico en Barcelona, del cual se hizo caso omiso. Diez años después, Elisa Huertas redactó *Centro Coreográfico 1990-2000. Observaciones en el tiempo* (HUERTAS, 1999). Este estudio contiene un segundo bloque que recoge el proyecto entregado en 1990. Este segundo trabajo resume, comparativamente, las necesidades que sufría la danza durante este periodo. La mayoría de las peticiones hechas en 1990 se mantenían intactas en el año 2000; por tanto, nada había cambiado. La tendencia general fue la de reducir progresivamente los presupuestos destinados a la danza; pero, aun así, en 1998 se produjo una remontada.

La irregularidad de los presupuestos del Departament de Cultura durante los años ochenta y noventa dejaba patente la falta de un proyecto político a largo plazo que considerara seriamente la danza, un hecho que inevitablemente frenó su desarrollo. Cabe decir, además, que las subvenciones solían llegar con retraso, y los coreógrafos se veían obligados a pedir préstamos bancarios mientras esperaban el dinero prometido. Algunas compañías tuvieron que tirar la toalla. Los cambios de legislatura en el gobierno tampoco ayudaron a que continuaran los proyectos puestos en marcha, y esta tónica se ha mantenido hasta ahora. No es el momento de analizar hasta qué punto el sistema de subvenciones es el idóneo para que la danza consiga caminar por sí misma, pero una cosa es evidente: desde el principio ha faltado una política cultural a corto, medio y largo plazo a favor de la danza.

No es casualidad, pues, que la creación

de asociaciones de profesionales de la danza se estuviera gestando en todo el país ya a mediados de los años ochenta o que se consolidaran espacios alternativos para la danza, como La Fàbrica, que, entre 1981 y 1990, funcionó como laboratorio ejerciendo una doble función: como escuela y como centro de difusión de la danza. Marjolin van der Meer escribió: «No es exagerado afirmar que el concepto coreográfico de los grupos actualmente establecidos en nuestra ciudad ha nacido, se ha nutrido o se ha consolidado en el marco de La Fàbrica» (VAN DER MEER, 1987). Otros espacios o entidades importantes fueron: El Teatre Obert (1988-1991), El Mercat de les Flors (1983), El Espacio B del Mercat de les Flors (1989-1991), El Sant Andreu Teatre (1990), el Espai de Música i Dansa de la Generalitat (1992-2006), La Porta (1992), La Caldera (1995) y un largo etcétera de teatros próximos a la danza, de escuelas y de colectivos de nueva generación. El conocimiento de estas infraestructuras es vital para entender el desarrollo de la danza en Cataluña.

### **Las asociaciones de profesionales de la danza. Precedente: Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid**

Para entender la progresiva constitución de asociaciones profesionales de la danza en el Estado español, es necesario remitirnos a la primera que se fundó, la de Madrid. Hay que relacionar su origen con la creación de las compañías nacionales de danza (los actuales Ballet Nacional de España y Compañía Nacional de Danza) a finales de los años setenta. Las condiciones laborales de estas nuevas compañías no eran muy favorables, y los bailarines, representados por Xavier Bagà, pronto se pusieron en contacto con los sindicatos. Se consiguieron ciertas mejoras para el Ballet Nacional de España, pero se creyó necesaria la creación de un nuevo órgano capaz de asumir las necesidades del sector en general. En aquellos días se produjo un hecho que aceleraría el pro-

ceso: el gobierno propuso a bailarines y actores que se hicieran autónomos, propuesta que obtuvo el desacuerdo de ambos sectores. La única manera de pactar convenios con la administración del Estado pasaba por constituirse como entidad. Así es como en 1986 nació la Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid, y Xavier Bagà fue su vicepresidente. Una de las primeras acciones de la entidad madrileña fue de buscar cómplices en el resto del Estado español, empezando por Cataluña, donde Bagà tenía un gran número de amigos y compañeros de profesión.

### **Creación y evolución de la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña**

Los años ochenta fueron una época dorada para las compañías de danza catalanas que entonces se calificaban como grupos independientes. Tenían cabida en los circuitos internacionales y demostraban una calidad progresivamente creciente. Sus condiciones laborales, sin embargo, eran lastimosas y, pasados unos años de creatividad desbordante, había que asentar las bases para un futuro más estable que asegurara su continuidad.

En 1986, un grupo reducido de bailarines residentes en Barcelona empezó a reunirse para considerar la creación de una asociación en la ciudad que velara por los intereses de su profesión. Carecían de todo tipo de regularizaciones salariales, médicas, jurídicas o curriculares, y la opción de dedicarse profesionalmente a la danza se traducía en una inmersión en la más pura incertidumbre laboral. Afortunadamente, el empujón para intentar cambiar este panorama existía. Aquellas primeras reuniones se fueron sucediendo y dieron su fruto el 24 de diciembre de 1987, cuando Montserrat Colomé, Òscar Dasí, Elisa Huertas, M. Antònia Gelabert, Francesc Bravo, Andreu Bresca, Eulàlia Sagarra, Marta Almirall y Jordi Carbonell firmaron el acta fundacional de la Asociación de Bailarines y Coreógrafos

Profesionales de Cataluña (ABCPC). Hay que mencionar también otros profesionales que estuvieron desde el primer momento, como Alicia Pérez-Cabrero, Pilar Maese, Cristina Lügstenmann y Álvaro de la Peña, entre otros. Todos ellos, en mayor o menor medida, formaron una comisión gestora que se encargó de los trámites necesarios para la constitución de la Asociación y que pasó el relevo a la junta directiva cuando esta se constituyó.

La estructura de la nueva entidad quedaba muy delimitada. Se registraría a partir de las decisiones tomadas en la asamblea general, que se reuniría cada seis meses y marcaría las directrices que la junta directiva debía seguir. Los miembros de la junta se mantendrían tres años en los cargos, sin remuneración; se reunirían una vez al mes y se dividirían las tareas entre las figuras del presidente, vicepresidente, tesorero, secretario y cinco vocales. Los estatutos de la nueva Asociación fueron aprobados por el Departament de Treball en el mes de enero de 1988. La Asociación se presentó ante las instituciones públicas con el fin de agrupar a los profesionales de la danza para la defensa de sus intereses, para ofrecerles el asesoramiento pertinente en todos los ámbitos, para establecer las relaciones oportunas con los organismos oficiales y para fomentar todo tipo de iniciativas que estimularan las actividades relacionadas con la danza, su desarrollo, su reconocimiento y su prestigio.

El 27 de enero de 1988 tuvo lugar la primera Asamblea General de la Asociación. Se llevó a cabo en el teatro Regina y se convocó como reunión informativa. La comisión gestora se encargó de resumir el pasado y el presente de la danza en Cataluña y cómo se había gestado la propia Asociación. Ya se había establecido un diálogo directo con su homóloga madrileña y se preveía lograr el objetivo de crear una Federación de Asociaciones que tuviera voz en la nueva Dirección general de Danza del Ministerio de Cultura. Se acordaron las primeras acciones, que, además de estable-

cer las relaciones pertinentes con las instituciones públicas y los medios de comunicación, pasaban por contactar con asociaciones de médicos especializados; pactar tarifas reducidas para los profesionales con teatros vinculantes; organizar cursos; confeccionar baremos de sueldos; concretar un régimen especial en la Seguridad Social; conseguir asistencia jurídica consultiva, y, finalmente, convertirse en centro de información en cuanto a oferta y demanda laboral del sector.

En el mes de abril se presentó y se votó la única candidatura presentada para la junta directiva de la Asociación. La lista de candidatos se expuso en los locales de Roseland, La Fàbrica y Bùgè, puntos de encuentro de gran parte de los ochenta y cuatro socios que entonces tenía la entidad. Finalmente, la junta se constituyó de la manera siguiente: Monserrat Colomé, presidenta; Agustí Ros, vicepresidente; Eulàlia Sagarra, secretaria; Pilar Cambra, tesorera; y Andreu Bresca, Toni Martínez, Elisa Huertas, Marta Almirall, Francesc Bravo y Guillermina Coll, asistentes vocales. Esta fue la primera junta directiva de la Asociación, que estuvo vigente hasta el 7 de mayo de 1990.

A lo largo de esta primera etapa, la asamblea general se convocó en diez ocasiones para acordar con todos los socios las acciones más pertinentes. Los objetivos eran ambiciosos y había que priorizar los pasos que seguir. Las primeras acciones fueron dirigidas a captar nuevos socios y a comenzar contactos con las instituciones públicas para negociar todo tipo de cambios en cuanto a políticas culturales. En el mes de septiembre de 1988 se encontró en la céntrica Via Laietana de Barcelona un pequeño local en el que ubicar la sede de la Asociación.

Haciendo balance de aquellos años, hay que decir que los cambios políticos deseados no llegaron. Se presentaron manifiestos, se confeccionaron trabajos de investigación que avalaran las propuestas hechas, se mantuvo el contacto con otras asociacio-

nes cercanas, se organizaron debates y, en 1990, se consiguió constituir, junto con Madrid, la Federación de Asociaciones Profesionales de la Danza (FEAPD).

La junta directiva de la Asociación se reunía frecuentemente y distribuía el trabajo a las comisiones formadas por los mismos socios. Algunas de estas comisiones se mantuvieron con el tiempo, mientras que otras desaparecieron, bien porque terminaron su tarea, bien porque menguó la participación de sus componentes. El papel de las vocalías también se fue desdibujando. Parece ser que era demasiado difícil trabajar en una junta de diez personas, dado que no todo el mundo podía dedicarle el mismo esfuerzo. Fueron los años de creación de los primeros boletines informativos, y posteriormente nació *KOS*, la revista de gran formato de la Asociación para mantener al día a los socios en cuanto a becas, cursos, actuaciones, publicaciones, etc., y con artículos de interés del sector.<sup>5</sup> Se estableció también una de las acciones anuales más importantes de la Asociación: la celebración del Día Internacional de la Danza, el DID, una jornada festiva y participativa que servía para que los medios de comunicación prestaran especial atención a las reivindicaciones de estos profesionales. Esta primera etapa cerró con un total de ciento treinta y cuatro socios.

La segunda junta directiva de la entidad, en la que se mantuvieron parte de los miembros de la anterior, trabajó desde el mes de mayo de 1990 hasta octubre de 1993. En aquel momento se intentó mejorar los diferentes sistemas de comunicación, y la revista *KOS*, por ejemplo, evolucionó de manera espectacular, a pesar de que el elevado coste que suponía ya hacía prever una duración limitada. En 1993, la revista contenía diferentes secciones regulares y tuvo que ampliar el número de colaboradores. También contenía apartados que mantenían al socio al día de los progresos de las diferentes comisiones de trabajo.

Durante estos años, las comisiones que se mantuvieron con más fuerza fueron las de



Enseñanza, Coreógrafos, Asuntos legales y fiscales y Red de Teatros. La comisión de Enseñanza analizó sobre todo los problemas derivados de la implantación de la LOGSE, mientras que el grupo de coreógrafos redactó y entregó al Ministerio unas interesantes reflexiones sobre la situación que sufrían y las posibles vías de solución.<sup>6</sup> La red de teatros de la Generalitat no acababa de funcionar como se había planteado inicialmente, y era evidente que faltaban las estrategias (y el interés por parte de los agentes implicados) para la difusión de los espectáculos de danza. La concepción de la red no era del todo clara ni para la propia Generalitat. La comisión de asuntos legales y fiscales tenía en cuenta un calendario anual que se iniciaba coincidiendo con Danza Valencia, punto de encuentro para los debates relacionados con la gestión, en cuanto a la danza, a escala estatal. Estos encuentros provocaron una mayor presión al INAEM, que en 1992 elaboró un *Estudio comparativo de la situación social y fiscal de los profesionales de la danza en los principales países europeos* (RIVIERE, SENDRA, 1992).

La organización del DID acabó resultando caótica. El volumen de trabajo que originaba ultrapasaba a menudo las posibilidades de la Asociación y de sus trabajadores, con el añadido de que el escaso presupuesto recortaba claramente las propuestas iniciales. Aun así, fue durante este segundo mandato cuando la celebración se instaló en la plaza de la Catedral de Barcelona, donde año tras año se sucedieron actuaciones y talleres que unieron puntualmente a un gran número de profesionales dispuestos a participar en una acción concreta. Esta actividad se mantuvo hasta el año 2001.

Pese al retraso de las subvenciones recibidas de la Generalitat, durante este periodo la ciudad vio nacer dos nuevos espacios públicos de exhibición en los que la danza tuvo un protagonismo especial: el Sant Andreu Teatre (1990) y el Espai de Música i Dansa de la Generalitat (1992). Podríamos pensar que esto significaba un gran adelan-

to, pero hay que recordar también el cierre de otras tres grandes plataformas, muy diferentes entre ellas pero absolutamente enriquecedoras: La Fàbrica, el Espacio B del Mercat de les Flors y el Teatre Obert, donde no sólo se incentivaba la exhibición, sino también la investigación, la creación y la formación. El sector vivió como una gran incoherencia la apertura de estos nuevos espacios y el cierre de los ya existentes, y en el mes de junio de 1992 se llegó incluso a boicotear la inauguración del Espai y se exhibió una pancarta que decía «Políticos, no estáis haciendo nada. La danza no avanza» (VIGO, 1992). Una vez más se trabajaba desde la discontinuidad y se partía de cero en la gestión de estos nuevos espacios.

La Asociación continuaba, sin embargo, procurando descuentos para los socios y manteniendo al día una asesoría jurídica competente. El número de socios era de ciento sesenta y cuatro, y se preveía un cambio interno organizativo de cara al siguiente mandato que pretendía establecer unas normas de funcionamiento a partir de dar prioridad a objetivos plausibles y de intentar estabilizar los grupos de trabajo. Era necesario que hubiera un coordinador general, a modo de gestor, que debería velar por el buen funcionamiento y la continuidad de las comisiones. Pero la organización interna de la entidad todavía estaba en proceso de consolidación.

Revisando las acciones llevadas a cabo durante estos dos primeros mandatos, se observa que empiezan a detectarse ya algunas de las grandes problemáticas que, a mi parecer, asediaban a la Asociación y, en general, a todo el sector: la falta de una participación global y continuada por parte de los profesionales; la inutilidad de los esfuerzos de aquellos que participaban pero no veían continuidad de las acciones y cómo muchas se dejaban a medias; el exceso de actividades que se pretendían realizar. Interesantes proyectos, como el de las reflexiones de los coreógrafos entregadas al Consejo del Ministerio o el borrador de un primer catálogo de compañías, quedaron

en papel mojado, fuera por falta de presupuesto, de continuidad, de tiempo o de participación.

A finales del año 1993, la junta directiva pasó a llamarse consejo, y este se mantuvo hasta el mes de enero de 1997. El consejo supo repartir equitativamente cada una de sus funciones y se crearon tres puestos de trabajo en las oficinas de la entidad.

En abril de 1994 se hizo un nuevo esfuerzo para unir la profesión durante una intensa jornada de trabajo en el antiguo Palacio de Agricultura, de la que surgieron seis grupos de trabajo que estructuraban las bases de la Asociación. Fue un momento que infundió esperanza y confianza en la profesión y en la propia Asociación. Como ya había pasado anteriormente, estos grupos se fueron disgregando con el paso de los meses. Ni el Consejo ni el coordinador general consiguieron la participación continuada e imprescindible de los socios. A su vez, estos consideraban que las vías de comunicación no eran suficientes, y una de las comisiones, casi la única, la que más fuerza tomó dentro del seno de la entidad, empezó a ser conflictiva: la comisión «Por la Danza en el Liceo». Desde la creación de la Asociación, en 1987, los manifiestos presentados a los agentes públicos reivindicaban un cuerpo de baile para el Gran Teatro del Liceo; pero, dados los desacuerdos que provocó el trabajo desarrollado por esta comisión, todavía no se había conseguido hacer un planteamiento detenido y consensuado de lo que realmente se quería.

Los problemas económicos endémicos no ayudaban a mantener el buen funcionamiento de la entidad, y en julio de 1994 se cerró la revista *KOS*, cuya función se cubrió mediante circulares para mantener la comunicación con los socios. El DID se continuó celebrando en la plaza de la Catedral, y aún se añadieron otras actividades en el Mercat de les Flores y en el Espai.

En mayo de 1994, la Asociación dio un paso adelante y cambió de nombre. Pasó a ser la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (APdC) y abrió sus

puertas a toda una serie de profesionales también cercanos al mundo de la danza, más allá de coreógrafos y bailarines. Otro objetivo conseguido a finales de 1994 fue la creación de Por la Danza en Cataluña, una asociación cultural que siempre se ha mantenido bajo el paraguas de la Asociación Profesional y nunca ha tenido especial relevancia.

Durante estos años, mantener viva la Asociación fue una tarea muy difícil. Entre 1995 y 1996 dimitieron algunos miembros del consejo y nadie quiso sustituirlos. Aun así, no se dejó de promover cursos, de asistir a ferias y congresos y de mantener contacto con emisoras de radio, televisión y revistas que pudieran fomentar la danza en Cataluña.

Sobreponiéndose a la inestabilidad de la época, se consiguió mantener con fuerza la FEAPD. Entre 1994 y 1996 hubo tres encuentros generales, en el marco de Danza Valencia, y se abordaron diferentes problemáticas. Paralelamente, el INAEM elaboró el *Plan general de fomento de la danza*, que preveía una reforma absoluta en todos los niveles y planteaba realmente una política a medio y largo plazo para la danza (AAVV, 1994 : 454-482). Aparte de una serie de reflexiones diversas, este plan aportaba nuevas medidas en cuanto al sistema educativo, la investigación, la creación, las condiciones sociales y fiscales, las ayudas, etc. El documento se trabajó con rigor, y en él participaron muchos profesionales del sector. A principios de 1995 se presentó oficialmente el trabajo. Desgraciadamente, la historia se repetiría otra vez: el *Plan general de fomento de la danza* se quedó en nada, y con el paso de los meses todo el esfuerzo conjunto que supuso la creación, revisión y redacción final acabó en el fondo de un cajón olvidado. Pero la Asociación de Profesionales de la Danza continuaba adelante. El nuevo consejo directivo, con Gilberto Ruiz-Lang al frente, se puso a trabajar en enero de 1997, en un momento en que el número de socios era doscientos sesenta y cuatro. Es curioso que, a pesar de tratarse de una de

las etapas con menos asambleas generales, fue una de las mejor organizadas y menos criticadas por los socios. El número de los miembros del consejo se redujo a cuatro, que trabajaban conjuntamente con un equipo de coordinación de tres personas más y una responsable administrativa. El equipo intentó de entrada encarrilar la mayoría de las acciones en las que habían trabajado las juntas anteriores, mejoró las relaciones con el Departament d'Ensenyament y mantuvo activas las comisiones de Enseñanza y de Política Educativa durante los tres años. Los participantes en estas comisiones trabajaron en la revisión de los currículos de nivel medio, en la elaboración del proyecto de grado medio, en las reuniones con la IMBE, en las del Institut del Teatre, escuelas, FORCEM, etc. Las reuniones con las diferentes escuelas desembocaron en la constitución del Colectivo de Escuelas Autorizadas de Danza. En aquellos años se firmó también un convenio con AISGE, que debía gestionar los derechos de autor de los socios, y, además, hubo un cambio de local: la Asociación se trasladó definitivamente al local que conocemos hoy en día. Así mismo, fueron importantes las gestiones que se hicieron para el I Congreso de la Danza y la Educación, que se celebró en 2001, y la preparación de futuros convenios con TVC y con la SGAE.

En 1997 se estableció el premio anual que la Asociación, por votación de los socios, otorgaba a los profesionales, compañías o colectivos implicados en el desarrollo de la danza en Cataluña. El año siguiente se estableció también el premio al socio de honor, destinado a personas que hubieran impulsado o incentivado la danza a pesar de no pertenecer, en ocasiones, al sector.<sup>7</sup>

En el mes de enero de 1999 finalizó el programa que desde 1995 se hacía en Radio Desvern, *Parla Dansa*. Las actividades para el DID fueron ahora previstas con mayor antelación, y la comisión Por la Danza en el Liceo siguió haciéndose eco en los medios de comunicación. De hecho, en 1999, después de la moción conseguida en el Parla-

ment de Catalunya, el Departament de Cultura elaboró el estudio *Una compañía de danza estable en Cataluña* (1999). El estudio concluía que no había un consenso dentro de la propia profesión para establecer una compañía de danza en el Gran Teatro del Liceo y que, lo que era todavía más grave, una gran parte de los profesionales se oponía a ello. Lo que realmente se reclamaba eran más ayudas para las compañías de danza contemporánea, y se creyó que la mejor opción era la de fomentar residencias para estas compañías. Esto es lo que se hizo. Este estudio decapitó definitivamente en el 2000 las reivindicaciones de la comisión. Parece mentira que solo cinco años antes, en enero de 1995, centenares de profesionales, estudiantes y amigos de la danza, entre ellos muchos bailarines y coreógrafos de danza contemporánea, hubieran inundado las Ramblas de Barcelona con el eslogan «Danza en el Liceo», que incluso se hubiera leído un Manifiesto firmado por 6.000 personas o que se hubiera podido celebrar una gala en el Sant Andreu Teatre para conseguir que la remodelación del teatro, después del incendio, tuviera en cuenta la posibilidad de habilitar un espacio para un cuerpo de baile.<sup>8</sup>

Mientras algunas propuestas quedaban truncadas, otras seguían su camino. A finales de los años noventa, el sector de las artes escénicas empezó a poner en marcha plataformas y mesas de trabajo que favorecieran un mayor contacto entre los diferentes profesionales. La Asociación se preocupó también por establecer conversaciones con el colectivo y, desde la FEAPD, se trabajó en el estudio *Danza en España / 1997* (HUERTAS, 1998), que promovía una futura base de datos con toda la información sobre la danza y su desarrollo en las diferentes comunidades autónomas que sirviera para atenerse a la realidad de los medios. A finales de ese año, la memoria que se hizo llegar a los socios era exhaustiva, pero seguía faltando mayoritariamente la implicación de estos. Gilberto Ruiz-Lang escribía: «Hago un llamamiento a la participación.

La asociación nos necesita, tenemos que poner voz, cara y ojos a nuestras reivindicaciones».<sup>9</sup>

Entre 1999 y 2002, la Asociación colaboró con la Mesa de Coordinación de las Artes Escénicas en un diálogo permanente con el Departament de Cultura. Esta Mesa pronto se convirtió en una Federación para intentar resolver, especialmente, las problemáticas en cuanto a las regularizaciones de la Seguridad Social. Durante estos tres años, la FEAPD organizó las Jornadas de Danza e Investigación en diferentes puntos del país, en un intento por saldar, dentro de lo posible, la falta de un marco teórico en el ámbito de la danza.<sup>10</sup>

En materia educativa, la Asociación se mantuvo al pie del cañón de los procesos de aplicación de la LOGSE, hasta que decidió desvincularse de ellos porque a menudo los esfuerzos topaban con un Departament d'Ensenyament más que saturado por otras problemáticas, a su parecer, de mayor importancia. A medida que pasaban los años, la Asociación consolidaba las relaciones con diferentes entidades afines, y las circulares eran el mejor medio que el socio tenía para informarse. Las asambleas generales eran escasas, pero mucho más escasos eran los socios que participaban en ellas; las tareas cotidianas recaían siempre sobre las mismas personas, que eran pocas y estaban absolutamente desbordadas de trabajo. Aun así, se consiguió aumentar la actividad en los procesos de política cultural, educativa y sindical. El sector de coreógrafos, que años atrás había tenido un alto grado de implicación, ahora se mantenía parado, y las comisiones de trabajo estaban estancadas. La situación se volvió insostenible y se tuvo que plantear un punto y aparte en la evolución de la Asociación. A finales de 2001 se constituyó una junta provisional y en febrero de 2002 se votó, por primera vez, entre dos candidaturas diferenciadas por sendos programas electorales y unas listas de profesionales que los avalaban. Visto con perspectiva, y desde la desvinculación personal, aquella ruptura apor-

tó ventajas y desventajas. Por un lado, se truncó la continuidad de un gran número de actividades (de hecho, muchas quedaron absolutamente olvidadas y no se hizo el relevo pertinente), pero más importantes todavía me parecen la masiva participación que hubo en el proceso de votaciones del año 2002 y el hecho de que se llegaran a presentar dos candidaturas totalmente renovadas para la siguiente junta directiva. Personalmente, creo que fue un momento de inflexión que permitió que la Asociación evolucionara, sin omitir los problemas, hacia una vía marcadamente sindical.<sup>11</sup>

Entre el año 2002 y el 2005, se consolida con claridad la Asociación de Profesionales de la Danza, especialmente en cuanto a la organización interna, bajo la presidencia de Toni Mira. Por primera vez se contrata personal externo al mundo de la danza para trabajos de oficina, se busca la figura del gestor cultural y la junta se reparte, desde el principio, el trabajo equitativamente. Hay que mencionar, sin embargo, que los miembros más vinculados al mundo de la educación fueron desapareciendo, y esto era evidentemente una carencia para la entidad. La Asociación se sobrepuso a los números rojos renunciando a algunas actividades tan tradicionales como las presentaciones en el Espai de las coreografías premiadas a nivel estatal, en el marco del DID, y sustituyéndolas por debates, conferencias y exposiciones. En el 2003 se publicó el estudio encargado a la Fundación Interarts *Análisis de la danza en Cataluña*. El diálogo con el Institut del Teatre se intensificó, y a principios del 2005 se logró uno de los mayores hitos de la Asociación: la firma del primer pacto laboral entre compañías y bailarines y la consecuente constitución de la Asociación de Compañías de Cataluña.<sup>12</sup> Por primera vez, los espacios de opinión del socio en las circulares se llenaban de demandas y críticas de todo tipo, y la lucha sindical tomaba cuerpo entre las problemáticas relacionadas con las deudas pendientes con la Seguridad Social, las reivindicaciones a la

SGAE por su propuesta de cobrar cánones de derechos de autor a las escuelas de danza y toda la problemática que arrastraba el proceso de equivalencias de la implantación de la LOGSE. La Generalitat, el ICUB y la ODA mejoraban las políticas para la danza y se daba el visto bueno al proyecto de Can Fabra. Durante estos años se empezó a gestar el proyecto del Consejo de las Artes, organismo del que debían formar parte miembros de todos los ámbitos de las artes escénicas y que pretendía gestionar los recursos públicos independientemente de los cambios políticos de cada legislatura.

En el año 2004, la Asociación se desvinculó definitivamente de la Federación de Asociaciones Profesionales de la Danza, por desavenencias constantes con esta.

El balance final del 2005 fue bastante positivo. Se había conseguido encarrilar la situación económica de la entidad y el número de socios llegó a trescientos. La relación con los socios y con las instituciones públicas había mejorado, y los procesos sindicales se encontraban en plena efervescencia. El ámbito de la enseñanza fue el que se llevó la peor parte y quedó relegado a las respectivas reivindicaciones legales.

En el año 2006, la junta mantuvo la mayor parte de sus miembros y se preparó para continuar por las mismas vías que había puesto en marcha en el 2002. La masiva participación que había habido en la votación anterior, sin embargo, no se repitió. En el 2006 hubo una renovación integral de la Asociación y se renovaron también los Estatutos de la entidad, ante la escasa votación de los solo veinte socios que asistieron a la asamblea general.

También desde 2006 se participó en los procesos de creación del Consejo de las Artes,<sup>13</sup> y desde el 2007 se ha colaborado con la Asociación de Compañías en todas las gestiones referentes a la habilitación del Graner, centro de creación para la danza en la antigua fábrica Phillips de la Zona Franca.<sup>14</sup> Este proyecto se enmarca en el *Plan estratégico de cultura por Barcelona*, dentro del programa «Barcelona laborator»,

que establece la apertura de diferentes centros de creación en toda la ciudad.

En los últimos años se ha incorporado a la entidad una persona nueva que coordina los procesos de comunicación, y la página web [www.dansacat.org](http://www.dansacat.org) se ha convertido en el principal punto de información para el sector, con una media de 14.000 visitas mensuales.

En el año 2009 se aprobó el *Plan integral de la danza en Cataluña*, que pretendía mejorar las condiciones del sector de la danza. La APdC forma parte de la comisión de seguimiento de este plan. En contacto con otras asociaciones estatales, participó también en la creación del *Plan general de la Danza 2010-2014* y se integró en la Plataforma Internacional Informal de Danza. A estas alturas, habría que hacer una revisión de todas estas iniciativas para comprobar en qué punto de desarrollo se encuentran.<sup>15</sup>

Antes de acabar el 2009, la Asociación puso en marcha un estudio sobre las condiciones laborales del sector, cuyas conclusiones se darán a conocer a finales de este 2011. Este estudio tiene que ser una herramienta útil para continuar trabajando a partir del estado real y actual de la cuestión.

Finalmente, hay que destacar algunas de las últimas acciones de la entidad, como, por ejemplo, la elaboración del documento *Juntos por la danza. Medidas para el desarrollo de la danza en Cataluña*.<sup>16</sup> Este documento ha sido consensuado entre cuatrocientos veinte representantes del sector. Se dirige a las administraciones públicas y desglosa diferentes medidas necesarias para el desarrollo de la danza en Cataluña. El escrito, elaborado entre el 2009 y el 2011, fue presentado públicamente el 28 de abril de 2011 en La Caldera. También el pasado mes de abril, el CoNCA otorgó a la Asociación el premio Nacional de Cultura 2011 en la categoría de danza «por el nuevo impulso con el que la APdC ha introducido mejoras en el ámbito de las nuevas tecnologías en cuanto a la información, la comunicación y la difusión de la danza; por la tarea de

ayuda y de apoyo a los jóvenes creadores y, sobre todo, por continuar luchando incansablemente por un reconocimiento digno de la profesión y por la regulación de los derechos laborales del sector de la danza».<sup>17</sup>

La nueva junta (2011-2014) está formada por ocho profesionales de la danza de diferentes ámbitos, y Xavier Martínez es su presidente.<sup>18</sup> El programa de la nueva junta establece unas directrices continuistas respecto a las del periodo anterior. La base de este programa es conseguir que la APdC pueda representar lo más posible al sector de la danza en Cataluña.

Actualmente la APdC tiene cuatrocientos veintiocho socios.

### Consideraciones finales

La Asociación de Profesionales de la Danza justo cumplía veinte años cuando se finalizó el grueso de este estudio. Ahora hay que preguntarse por qué veinte años después de su constitución, la APdC, pese a su consolidación y a la colaboración directa con numerosas acciones que han ayudado al crecimiento de la danza en Cataluña, continúa sin representar al sector de manera generalizada, y por qué, pasados veinte años, las carencias en cuanto a condiciones laborales continúan siendo las mismas.

La gestión de los primeros años de la entidad fue totalmente precaria. El presupuesto que la sustentaba era mínimo, y no tenía ni el espacio ni los equipamientos adecuados. Los trabajadores de la entidad eran también profesionales de la danza y, pese a su buena voluntad, eran necesarios otros profesionales para la gestión interna, ya no solo para un mejor funcionamiento administrativo y de reparto de tareas, sino para evitar fricciones personales que nada tenían que ver con la Asociación. Se tardó años en habilitar un espacio que sirviera de archivo en el que recopilar la documentación generada y al que pudieran recurrir los diferentes equipos directivos. El funcionamiento por comisiones se vio truncado una y otra

vez, y a menudo todo el trabajo organizativo recaía en el reducido grupo de personas más implicadas. La participación de los socios fue importante durante los primeros años, pero fue decayendo, y todavía hoy en día deja mucho que desear. Incluso alguna de las comisiones que más fuerza había tenido también recibió críticas del propio sector. Las condiciones laborales de los profesionales de la danza han mejorado relativamente, pero la danza se mantiene como una profesión incierta y totalmente vocacional. Se ha reflexionado mucho sobre ello y se han hecho estudios de investigación, pero nunca han tenido un eco especialmente relevante. En ocasiones, la Asociación ha previsto un número de objetivos excesivo para sus capacidades, tanto económicas como de participación, y ha tenido que empezar de cero en numerosas ocasiones. Los recursos han sido constantemente insuficientes para todas las iniciativas que se debían realizar.

Los procesos de comunicación y los pactos con el Departament de Cultura se han caracterizado también por su irregularidad. A menudo se ha llegado a acuerdos que se han difuminado con el tiempo, y cualquier cambio que ha habido en los programas culturales para Cataluña ha acabado afectando directamente al sector de la danza. En general, en el propio Departament ha faltado personal cualificado que pudiera asumir la tarea de interlocutor.

El bajo presupuesto, las subvenciones tardías, la inexistencia de acciones que generaran entradas de fondos a la entidad, el impago de cuotas, la discontinuidad de ciertas acciones, las desavenencias internas, los cambios en la gestión y la desvinculación de los socios han incidido negativamente en la Asociación, y ni el contexto político ni las líneas estratégicas del Departament de Cultura la han favorecido.

Es evidente que los últimos años han sido muy productivos. A estas alturas, las líneas de acción son concretas, se potencia la comunicación y se han consolidado muchas iniciativas a favor de la danza en Cataluña.

No podemos omitir, antes de acabar, que hay una parte del sector desvinculada de la Asociación por motivos muy diversos: el pesimismo de quienes aportaron su esfuerzo en el pasado y no vieron el fruto hasta la desconfianza en una u otra junta; los desacuerdos dentro del sector; el desinterés; el desconocimiento de los cambios internos llevados a cabo los últimos años; la marginación de algunos estilos de danza; la vinculación a otras plataformas que fomentan la danza, y también, por qué no decirlo, la imposibilidad de pagar las cuotas pertinentes.

Personalmente, opino que la desunión del sector es su punto más débil. Si se encontrara la manera de trabajar en bloque, de creer en un proyecto concreto, consensuado y común con todo el debate, la participación, la tolerancia y la constancia que esto comporta, las mejoras llegarían con mucha más fluidez. Hoy por hoy no hay ningún otro punto de encuentro al margen de la APdC.

Estas son unas consideraciones personales que parten del estudio de documentos conservados y de las conversaciones con miembros del colectivo. Es una reflexión hecha desde la distancia que supone no formar parte del sector de manera profesional y no pretende nada más que inducir a la reflexión y espolear a todos los profesionales de este mundo tan intangible y encantador como es la danza, a levantar sus voces de manera solvente y a continuar trabajando para salir de la marginalidad en la que siempre se han movido.

## Referencias bibliográficas

AAVV (1985): *Memorial de la Dansa a Catalunya*, Barcelona.  
 — (1987): *Història de la dansa a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Catalunya.  
 — (1994): *Plan General de Fomento de la Danza*. Ministerio de Cultura y Educación. Véanse la copia del borrador, el texto íntegro y el plan de desarrollo en el anexo del estudio: capítulo 9, apéndice VI.3.

— (1999): *Una companyia de dansa estable a Catalunya. Estudi previ*. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.  
 — (2003): *Anàlisi de la dansa a Catalunya*. Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya. Barcelona, Fundació Interarts.  
 BONET, Lluís; GROSSE, D. y SENDRA, G. (1987): *Estudi de viabilitat per la creació d'un ballet estable al Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació. Patronat del Consorci del Liceu.  
 CARBÓ, Julio (1995): «La danza quiere ir a la ópera», *El Periódico*, 29/01/1995.  
 COLOMÉ, Delfi (1995): «El Liceo sin ballet», *Pensar la danza*. Turner, 2007, pp. 151 y ss.  
 HUERTAS, Elisa (1998): *Danza en España / 1997*. FEAPD. Entidad subvencionada por el INAEM y la Dirección Gral. de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación y Cultura.  
 — (1999): *Dansa. Centre coreogràfic. Projecte. 1990-2000. Observacions en el temps*.  
 PATRICIO, Helena (2008): *La Asociación de Profesionales de la Danza de Catalunya 1987-2006: Estudio histórico y de su incidencia en la actividad coreográfica catalana*. Capítulo 9, apéndice IV.2 – Auto-reflexiones 1991. Universidad de Oviedo.  
 PÉREZ SANZ, Javier (1995a): «Los bailarines catalanes reclaman una compañía de danza para el futuro Liceo», *El País*, 26/01/1995.  
 — (1995b): «Acció per demanar un ballet estable», *Avui*, 29/01/1995.  
 RAUBERT, Bárbara (2006): «La dansa des de la democràcia: moviment en expansió», *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: Argumenta.  
 RIVIERE, Inés; SENDRA, Gemma (1992): *Estudio comparativo de la situación social y fiscal de los profesionales de la danza en los principales países europeos*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.  
 SOLÍS, Xelo (1995): «Profesionales de danza piden compañía estable en el Liceo», *El Periódico*, 26/01/1995.  
 SOTORRA, Andreu (1995): «El món de dansa reclama un cos de ballet al Liceu», *Avui*, 25/01/1995.

VAN DER MEER, Marjolin (1987): «La Fàbrica, a toda màquina», *La Vanguardia*, 15/03/1987.

VENDRELL, Ester (2008): *Dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat*. Tesis doctoral dirigida por Maria Josep Ragué Arias, presentada el 19 de febrero de 2008 en la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.

VIGO, Miguel (1992): «La danza del nunca acabar», *El Observador*, 05/04/1992.

## Notas

1. El estudio comprende 293 páginas de escritura propia y un anexo de 517 páginas que recoge toda clase de información sintetizada, documentos legales, estudios, informes, recortes de prensa, etc.

2. Para más información respecto al ámbito político-cultural de la danza, consúltese VENDRELL, 2008.

3. Exceptuando al señor Manel Cubeles, fundador del Esbart Verdager en 1948, todos los miembros que elaboraron el *Memorial* pertenecen, o pertenecieron en el pasado, a la APdC. Cubeles aportaría al texto la información en lo referente a la danza popular desde su experiencia como ineludible renovador artístico de la danza popular catalana. Para más información, véase AAVV, 1987 : 27.

4. «Aquel fue el único intento de los intelectuales catalanes de resolver la situación de la danza en Cataluña», afirma Manel Cubeles, frustrado por la poca relevancia que, según su parecer, tuvo el *Memorial*. Conversación telefónica mantenida el 10 de marzo de 2008.

5. Los diecisiete números de *KOS* que se publicaron entre abril de 1990 y junio de 1994 se pueden consultar en línea en la web de la APdC: [http://www.dansacat.org/quisom/5/\(30/07/2010\)](http://www.dansacat.org/quisom/5/(30/07/2010)).

6. Véanse transcripciones y síntesis en PATRICIO, 2008 : 374-414.

7. Ganadores del Premio de la APdC entre 1997 y 2008: Montse Colomé, Antonio Montllor, Eulàlia Blasi, Guillermina Coll, La Porta, Mal Pelo, Enric Castany, Anna Maleras, Àngels Margarit, Toni Jodar, Mingo Ràfols y Toni Mira. Premios al Socio de Honor: Joan Tena, Madó Aris, Xavier Bagà, Joan Francesc Marco, Pedro Almodóvar, Hermann Bonnín, Teresa

Carranza, Ana Rovira, Marta Almirall y Mercè Mor.

Premios Dansacat («Reconocimiento profesional» y «Danza y Sociedad»): Josep Aznar y la Fundació Psico-Art (2009); Guillem Alonso y «Danza en las Escuelas» de Clàudia Moreso (2010).

8. SOTORRA, 1995; SOLÍS, 1995; PÉREZ SANZ, 1995a y 1995b; CARBÓ, 1995. Véase también COLOMÉ 1995, un texto escrito y leído públicamente el 28 de enero de 1995 por Delfí Colomé en una de las manifestaciones que se celebraron en Barcelona en favor de un cuerpo de danza estable para el Liceo.

9. GILBERTO RUIZ-LANG, Hoja informativa enviada a los socios en relación con las votaciones de noviembre de 1999.

10. Las Jornadas de Danza e Investigación tuvieron lugar en Murcia (diciembre de 1999), Valencia (diciembre de 2000) y Barcelona (noviembre de 2002). De las tres se hizo la publicación correspondiente en la editorial Libros de Danza.

11. Con un censo de doscientos ochenta y cinco socios, la candidatura ganadora obtuvo cincuenta y cuatro votos, frente a los cuarenta y dos votos que recibió la otra candidatura encabezada por Margarita Cabero (más una abstención y cuatro votos nulos).

12. El Pacto Laboral quedó suspendido la pasada primavera de 2010. La Asociación de Compañías no podía asumir el aumento acordado de los mínimos salariales correspondientes a la revisión del Pacto, y la APdC se negó a dar su apoyo puesto que este no cumplía las condiciones mínimas planteadas. Para más información, véase esta noticia en: [http://www.dansacat.org/actualitat/1935/\(30/07/2010\)](http://www.dansacat.org/actualitat/1935/(30/07/2010)).

13. Actualmente (julio de 2011), la entidad conocida como CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts) continúa trabajando por un proyecto político que, como el Arts Council, esté totalmente desvinculado de los cambios de gobierno. Todavía hoy en día no acaba de encontrar la estabilidad política que requiere un proyecto de esta relevancia.

14. Desde este año 2011, el ICUB ha decidido que el Consorcio del Mercat de les Flors sea el que se encargue de gestionar este nuevo espacio de 600m<sup>2</sup> destinado a ser un centro de creación de danza y artes del movimiento. Las asociaciones profesionales tendrán en él un papel asesor.

15. Los documentos mencionados pueden consultarse en: *Plan integral de la danza trilingüe*.



güe, 2011: <http://www.dansacat.org/es/actualitat/1/634/>

Desde la web <http://www.danza.es/plan/PGD> se puede acceder al documento *Plan general de la Danza 2010-2014*, así como a los planes de referencia y a los modelos de desarrollo.

16. Véase el texto íntegro en <http://juntsperladansa.org/> (julio de 2011).

17. Extracto de <http://www.conca.cat/ca/premis/premiat-dansa2011> (julio de 2011)

18. Anna Sánchez es la vicepresidenta, Mercè Recacha la secretaria, y Pilar López la tesorera. Los vocales son: Jordi Cortés, Livio Panieri, Cecilia Colacrai y Sebastián García Ferro.



## Enseñanzas artísticas y neurociencia de las emociones

Raimon Àvila

Institut del Teatre

En el mundo de las artes del espectáculo se habla a menudo sobre emociones: la capacidad que tienen determinadas obras o artistas de generarlas en el espectador, la habilidad que conviene que tengan los intérpretes para dejarlas aflorar y saber manejarlas adecuadamente, etc. Pero, ¿sabemos qué son, exactamente, las emociones? ¿Qué dice sobre ellas la ciencia? ¿Dónde se generan, por qué, y qué reacciones desencadenan en nuestro cuerpo? Y, finalmente, ¿puede la neurociencia proporcionar bases científicas que permitan planteamientos innovadores en la pedagogía de las enseñanzas artísticas?

### Mover o conmover

Las emociones condicionan nuestra conducta, nuestra salud y nuestro pensamiento. No negativamente sino fundamentalmente; es decir que son su fundamento y motor principal. Si queremos entendernos algo más a nosotros mismos y a los otros, de lo

que se trata es de tomar en consideración las emociones, tenerlas en cuenta, y no ignorarlas o rechazarlas como si fueran elementos externos perturbadores. Esta idea, que empieza a coger fuerza a partir de los descubrimientos de Charles Darwin, William James y Sigmund Freud, deja atrás la posición errónea según la cual las emociones son un estorbo para la inteligencia y la racionalidad. Una nueva actitud, más amable y respetuosa con las razones del corazón, ha ido ganando terreno durante el siglo xx y ha adquirido un especial impulso en la actualidad, extendiéndose a los ámbitos de la educación, las ciencias de la comunicación, la política, la sociología, la medicina, la literatura; y también, a las artes en general, y muy especialmente, a las llamadas artes performativas. En cierto modo se puede decir que a finales del siglo xx y principios del XXI las emociones no sólo pasan a ser consideradas fundamentales para entender el comportamiento humano sino que, además, se ponen de moda. Es seguramente por eso que las campañas institucionales, dirigidas al público potencial de teatro, música y danza de los países más desarrollados, recurren una y otra vez a lemas que giran alrededor de las emociones: sentir emociones, vivir la fuerza de las emociones, etc. Por otro lado, los actores, músicos y bailarines se interesan más y más por las técnicas que les permiten entrar en contacto con sus emociones; saben que en este punto es donde se esconde la chispa que enciende el motor de la verdad escénica. Y, finalmente, los directores y creadores manifiestan su interés por utilizar las emociones como materia prima para sus obras. Cada vez, pues, vamos más al teatro o a la sala de conciertos a emocionarnos. No vamos a ver qué pasa sino qué nos pasa, como decía Lorca.<sup>2</sup> Y lo que nos pasa siempre tiene que ver con aquello que nos pasa por dentro, aquello que modifica nuestros ritmos y movimientos internos.

## ¿De qué hablamos cuando hablamos de emociones?

Pero, ¿qué son exactamente las emociones?

Si repasamos la historia de lo que se ha dicho sobre las emociones encontraremos definiciones bastante diversas. El tratamiento que se les da en filosofía o en psicología no tiene, por ejemplo, mucho que ver con el que recibe por parte de la neurociencia. Descartes empieza, curiosamente, su *Tratado sobre las pasiones* afirmando sin tapujos: «No hay nada que nos enseñe mejor hasta qué punto las ciencias de los antiguos son defectuosas como lo que escribieron sobre las pasiones» (DESCARTES, 1994 : 82). A continuación, define las emociones como afecciones pasivas causadas al alma por el movimiento de los espíritus vitales; siendo la glándula pineal (situada en medio del cerebro) la que desempeña un papel determinante en su desarrollo. Dice: «un movimiento particular en esta glándula, que la naturaleza ha establecido para hacer que el alma sienta esta pasión. Y para relacionarse estos poros principalmente con los pequeños nervios que sirven para reducir o ampliar los orificios del corazón, ocurre que el alma siente la pasión principalmente como si fuera en el corazón» (DESCARTES, 1994 : 104). La intuición sobre la importancia de los circuitos neuronales en el interior del cerebro en cuanto a las emociones es, de hecho, sorprendentemente avanzada. Mucho menos avanzada resulta, por el contrario, la descripción del sistema nervioso como un conjunto de conductos vacíos por donde circulan los espíritus del cuerpo. Pese a que muchas de las ideas de Descartes representan un importante paso adelante en cuanto a la comprensión y sistematización de las emociones, su descripción –que se basa en la dualidad cuerpo-alma– resulta, en definitiva, inadecuada a los ojos de la ciencia actual. La frase con la que empieza el *Tratado de las pasiones* se puede aplicar, al fin y al cabo, perfectamente a él mismo.

Años más tarde, el neurofisiólogo Anto-

nio Damasio escribe un libro cuyo título es, precisamente: *El error de Descartes*. Según él, la idea más conocida y citada de Descartes: «*Je pense donc je suis*», ilustra exactamente lo contrario de lo que piensa la neurobiología a propósito de los orígenes de la mente y sobre la relación entre la mente y el cuerpo (DAMASIO, 2006 : 284). Porque para Damasio la mente no es otra cosa que la manera que el cuerpo tiene de organizar sus movimientos. Y en esto las emociones desempeñan, precisamente, un papel primordial. Para Damasio, la emoción tiene, en efecto, mucho más que ver con los movimientos del cuerpo, con la externalización del comportamiento, con una cierta orquestación de reacciones por una causa dada, en un entorno determinado (DAMASIO, 2000 : 70).

El camino que va de la definición de Aristóteles –según la cual «las pasiones son aquellos fenómenos por los cuales se producen cambios en cuanto a los juicios y de los cuales se derivan la pena y el placer, como por ejemplo la cólera, la misericordia, el miedo y todos los demás sentimientos» (ARISTÓTELES, 1985 : 149)– a la neurofisiología actual es largo y lleno de curvas. La frase de Sartre: «la emoción no es un accidente sino una forma de existencia de la conciencia» (SARTRE, 1987 : 124) define la posición filosófica y psicológica dominante, ya presente en Aristóteles, según la cual una emoción es un estado de conciencia producto de nuestras creencias. La neurofisiología actual insiste, en cambio, en que las emociones son mecanismos biológicos de adaptación al medio, que se disparan y actúan sobre nuestro cuerpo incluso antes de que podamos ser conscientes.

## Neurociencia y aprendizaje

Además de contribuir a aclarar y definir mejor las emociones, algunos de los hallazgos de la neurociencia actual pueden, en mi opinión, ayudar a mejorar notablemente algunos aspectos fundamentales de la edu-

cación artística. A continuación algunos ejemplos que me han parecido significativos:

#### a) *Las células espejo*

La investigación sobre las llamadas células o neuronas espejo pone de manifiesto que aprendemos viendo (o sintiendo) acciones que hacen otras personas sin que haya que realizarlas necesariamente de una manera física.<sup>3</sup> Los movimientos que estamos observando los realizamos, de hecho, mentalmente, activando, en consecuencia, los circuitos cerebrales que hacen posible su realización. El aprendizaje por imitación tiene mucho que ver con este hecho; es decir, con la respuesta automática de las llamadas células espejo. El modelo del profesor es, por lo tanto, un modelo constantemente interiorizado por el alumno a un nivel inconsciente. Sus movimientos son la base sobre la cual se irá construyendo la estructura de movimiento del alumno. Y esto hay que tenerlo, por tanto, muy en cuenta.

Este entrenamiento a nivel neuronal se acentúa, además, cuando el observador conoce técnicamente los movimientos que observa. Es decir, aquellas personas que saben jugar a tenis «juegan más interiormente a tenis» cuando ven a alguien jugando que aquellas que desconocen los patrones técnicos que regulan esta destreza. Y lo mismo pasa con la danza, la interpretación de una pieza musical o de una obra de teatro. La existencia de patrones motrices codificados provoca una mayor activación de células espejo. Una de las consecuencias de este hecho tendría que ver con la recomendación, por ejemplo, de la asistencia a clase, como oyente, de un bailarín lesionado. Ir a ver clases comporta a nivel neuronal, por lo tanto, un aprendizaje real en cuanto a las destrezas motrices.

La existencia de este tipo de resonadores internos explicaría, por otro lado, la existencia de los fenómenos de empatía emocional y sentimental, lo cual constituiría un

argumento a favor de las tesis que piden emoción real en el intérprete escénico como requisito para conseguir un efecto emotivo en el espectador, y le darían la razón a Horacio cuando en *El arte poética* dice: «Si quieres que yo llore, es necesario que primero llores tú» (HORACIO, 1984 : 269).

Si se demostrara finalmente que los humanos tienen más neuronas espejo que el resto de los seres vivos –lo cual, al parecer, todavía está por ver– Aristóteles vería confirmada su idea, expresada en la *Poética*, según la cual el hombre se distingue de los otros animales porque es más apto para la imitación (ARISTÓTELES, 1985 : 318).

#### b) *Áreas y hemisferios en la interpretación de una partitura*

Según George Odam (1995), la interpretación musical debería incluir una acción conjunta de los dos hemisferios o, en otras palabras, en los procesos de aprendizaje musical conviene que las actividades cognitivas y de respuesta sensorial estén debidamente equilibradas. Un exceso de actividad analítica y de lectura e interpretación de símbolos (básicamente realizada por el hemisferio cerebral izquierdo) puede perjudicar el necesario flujo de la actividad performativa. Odam hace notar como la mayor parte de culturas no-occidentales basan el aprendizaje musical en mecanismos auditivos y reivindica, por lo tanto, ejercicios pensados para hacer intervenir los dos hemisferios. Resulta curioso que la expresión que utiliza Odam para referirse al aprendizaje a través de la improvisación sea «análisis a través de la acción»; es decir, la misma que utiliza la heredera directa de Stanislavski, Maria Knebel (2006), cuando desarrolla el llamado método de las acciones físicas (*l'analyse par l'action*). Los dos defienden, en todo caso, la necesidad de llegar a la interpretación artística a través del movimiento corporal y la improvisación, y nos previenen contra el aprendizaje maquinal basado en sistemas simbólicos de

anotación (sea de la música sea del texto teatral). Sostienen que la verdadera vida escénica proviene más de los impulsos internos del artista y el flujo de sus sentimientos que no de la tarea descodificadora de signos escritos. Interpretar leyendo no sería, por lo tanto, la mejor de las opciones. Esto, que de entre las artes escénicas sólo se da en la música y en las lecturas dramatizadas (nunca en la danza), significaría poner en marcha circuitos neuronales que distraen más que favorecen el discurso artístico.

### c) *Lóbulo frontal y experiencia de flujo*

Deportistas y artistas comparten la posibilidad de lograr estados de exaltación extraordinaria de sus capacidades físicas y psíquicas conocidos como «experiencias de flujo». Se trata de estados en los que las personas se involucran tanto en la actividad que realizan que parece que no les importe nada más (CSIKSZENTMIHALY, 1996 : 16). Estos estados provocan niveles altos de atención y concentración así como un mayor grado de acierto en las decisiones y eficacia en las acciones; la conciencia está extraordinariamente bien ordenada y se funde con la acción que está provocando y experimentando intensamente a la vez. Los pensamientos, las intenciones, los sentimientos y todos los sentidos se enfocan hacia el mismo objetivo. Los jugadores de baloncesto tienen la impresión de que la cesta es mucho más grande, los tiradores de arco están absorbidos completamente por la visión de la diana, los bailarines se mueven con una especial sensación de facilidad y los músicos disfrutan de la música como si fuera la primera vez que la oyen o la tocan. El hecho de conseguir superar, entonces, los retos que se van presentando, supone, además, un fuerte sentimiento gratificante que retroalimenta la actividad y proporciona a quien la realiza la sensación de poder seguir haciéndola de forma inacabable. Según Joe Dispenza, la experiencia de flujo depende básicamente del lóbulo fron-

tal del cerebro (el área más recientemente incorporada y desarrollada de la corteza cerebral), cuya estimulación y desarrollo neuronal recomienda como base para una verdadera educación. Cuando el lóbulo frontal está activo, nos dice, tenemos más percepción voluntaria, atención, reflexión, decisión, lucidez, alegría, adaptabilidad, capacidad de corregir, capacidad de planificar, capacidad para fortalecer la identidad, la disciplina, para mejorar, mantener un ideal, realizar objetivos, concentrarnos y anticiparnos (DISPENZA, 2008 : 486).

### d) *Emoción, aprendizaje y memoria*

Los circuitos neuronales de la emoción y los de la memoria están estrechamente relacionados. Seguramente por eso recordamos las cosas más por su carga emocional que por su significación intrínseca. Y aprendemos mejor aquella información ligada a estímulos emocionales que la que va asociada a la indiferencia, el cansancio o el aburrimiento. Por otro lado, en una situación normal, las emociones positivas son más fáciles de recordar que las negativas. Ahora bien, en estados de depresión tendemos a recordar más fácilmente imágenes y situaciones relacionadas con el dolor y la tristeza que con el placer y la alegría (MC PHERSON, 2004).<sup>4</sup> El estado de ánimo que favorece el aprendizaje es una motivación moderada o, dicho de otro modo, un estado intermedio entre la desmotivación y la ansiedad. Es en este punto donde la capacidad de atención se puede desarrollar con mayor intensidad. Como dice Wilder Penfield, «la concentración de la atención significa la activación de ciertos mecanismos cerebrales y el bloqueo de otros muchos. [...] La atención ha sido comparada con la luz de un faro que se mueve en la oscuridad. Puede enfocar el mundo exterior o las fantasías y pensamientos internos. Pero el acto de prestar atención es mucho más que la acción de enfocar un faro. Selecciona y coloca en un primer plano al mismo tiempo que inicia la

acción neuronal en el escenario de la conciencia. [...] Cuando un hombre selecciona aquello hacia lo que dirigirá la atención, selecciona lo que debe conservar no sólo en el registro ordenado de la experiencia, sino en los múltiples mecanismos del cerebro» (PRIBRAM et al., 1976 : 139,153-155). Y todo esto nos remite de nuevo a la experiencia de flujo y la idea según la cual el aprendizaje basado en la exploración, en ordenar y hacer propios los conocimientos experimentados, es el más eficiente. En otras palabras, aquel que no se limita a repetir conceptos y movimientos hasta acostumbrarse, bajo una disciplina rígida, que castiga el menor desvío de la norma, sino el que recompensa el logro de pequeños retos adecuados y progresivos con estímulos de refuerzo positivos.

e) *Es más fácil programar un patrón de movimiento que desprogramarlo*

El aprendizaje de movimientos (sean pasos de danza, la digitación instrumental de una partitura o bien los movimientos de un actor) pasa por dos fases: una de exploración consciente y una de automatización. Una vez establecida la secuencia de movimientos asociada a una acción determinada, ésta se va automatizando con la repetición, y se vuelve cada vez menos consciente. Si durante la ejecución del movimiento en escena nos paramos a pensar en cómo lo estamos haciendo, esto supone, generalmente, una interferencia. Es, por lo tanto, extremadamente importante que los procesos de automatización se establezcan sobre modelos óptimos. En caso contrario (modelos que comportan un sobreesfuerzo muscular, un movimiento articulado distorsionado, asimetrías estructurales acentuadas, posturas corporales permanentemente desviadas de la verticalidad, que fuerzan los discos vertebrales, etc.) estamos asentando las bases para posibles futuras disfunciones del sistema locomotriz. Y esto, después, puede resultar muy difícil de corregir. Oliver

Sacks, en *Musicophilia, Tales of Music and the Brain*, describe el caso de dos pianistas destacados como niños prodigio (Leon Fleisher y Gary Graffman) que, a una edad muy tierna, se vieron afectados por espasmos que impedían un movimiento fluido de sus dedos. Cuanto más intentaban luchar contra este hecho, peores eran los espasmos. Pronto se denominó a este desorden motriz con el nombre de «distonía». Cuando esto ocurrió, en 1990, los avances de la neurociencia ya permitieron descubrir que el mapa de las manos afectadas de distonía en el córtex sensorial estaba desorganizado funcional y anatómicamente. Los cambios de codificación neuronal eran mayores para los dedos más afectados. Además de una posible predisposición genética, se constató que la forma de las manos del pianista así como la manera de sostenerlas desempeñaban un papel determinante en el hecho de que, con el paso de los años de práctica intensa, se sufriera o no de distonía. Según Sacks: «un tipo de aprendizaje perverso está involucrado en la génesis del foco de distonía». Y añade: «una vez el mapa presente en el córtex sensorial se ha distorsionado, es necesario un acto masivo de desaprendizaje para que pueda tener lugar un aprendizaje curativo. Y el desaprendizaje, tal y como los profesores y entrenadores saben, es muy difícil, a veces imposible» (SACKS, 2007 : 270-271).

f) *Aprender imaginando y aprender haciendo*

El cerebro está construido para funcionar con imágenes. Damasio las define como «*intentos de réplica* de pautas que se experimentaron en otro momento, en las que la probabilidad de réplica exacta es baja, pero la probabilidad de réplica sustancial puede ser superior o inferior, dependiendo de las circunstancias en las que las imágenes se aprendieron y están siendo recordadas» (DAMASIO, 2006 : 125). Para él, «el conocimiento objetivo que se requiere para el

razonamiento y la toma de decisiones llega a la mente en forma de imágenes». Las imágenes son, por lo tanto, desde un punto de vista neurofisiológico, fundamentales en la construcción de la mente. O, en otras palabras, la mente se fue formando a lo largo de la evolución como un sistema útil que permitía gestionar los estímulos externos, ordenándolos en imágenes, y generando las respuestas de aceptación o rechazo correspondientes. Seguramente por eso la memoria está especialmente preparada para almacenar información en forma de imágenes (incluyendo las visuales, auditivas y quineséticas). Pribram, entonces, se pregunta: «¿La comunidad pedagógica no habrá dedicado así demasiado esfuerzo a la enseñanza de habilidades y hábitos y descuidado la imagen? [...] El aprendizaje por refuerzo [...] es una manera importante, pero el aprendizaje por construcción de imágenes es igualmente eficaz. Un simple experimento realizado en mi laboratorio por el Dr. Patrick Bateson lo demuestra. Bateson adiestró unos monos para que discriminaran entre dos letras del alfabeto con las técnicas habituales de refuerzo. Después, colocó una tercera letra de forma que estuviera siempre a la vista en la jaula de los animales. Tras algunos meses, se compararon por separado (con los correspondientes procedimientos de control) la letra “expuesta en la jaula” y una de las letras que antes se había “reforzado” con una tercera mediante una discriminación estándar. Sorprendentemente, la letra “expuesta en la jaula” demostró ser discriminada más rápidamente» (PRIBRAM, 1976 : 183-184).

Aprender, por lo tanto, mediante imágenes o, lo que es lo mismo, aprender a través de la imaginación. Algunas técnicas conscientes hace tiempo que destacan la importancia de utilizar la imaginación como método para mejorar las destrezas motrices y ayudar a definir el esquema corporal. Michael Gelb, en *El cuerpo recobrado*, cita el estudio del psicólogo Alan Richardson con jugadores de baloncesto, a los cuales midió su porcentaje de acierto en tiros libre. Divi-

didados en tres grupos, un grupo practicaba diariamente tiros libre, el segundo grupo no hacía nada, y el tercero dedicaba veinte minutos diarios a visualizarse a sí mismos haciendo tiros libre. Al cabo de veinte días, el primer grupo había mejorado su rendimiento en un 24%, el segundo grupo no había mejorado, y el tercero, el grupo de los que habían imaginado la acción de hacer tiros libre, había mejorado en un 23 % (GELB, 1987 : 82). Un experimento similar es el que recoge un artículo del *Journal of Neurophysiology* de 1995 con estudiantes de piano. Se divide, en este caso, el grupo de voluntarios en cuatro grupos. El primer grupo aprende y memoriza una partitura simple para una mano, durante dos horas diarias a lo largo de cinco días. Al segundo grupo se le pide que toque dos horas diarias sin especificar qué. El tercer grupo no toca el piano pero observa la digitación de la partitura que hace el primer grupo hasta que lo aprende de memoria. Después practica dos horas diarias igualmente durante cinco días, únicamente con la imaginación. El cuarto grupo es un grupo de control, que no toca ni imagina en relación con el piano en absoluto. Al cabo de cinco días, los investigadores estudian los cambios en el cerebro mediante una técnica llamada estimulación magnética transcranial, entre otras. Constatan, sorprendidos, que el grupo que sólo había repasado mentalmente muestra los mismos cambios en cuanto a la expansión y desarrollo de los circuitos neuronales de la misma área del cerebro que los que habían practicado físicamente, mientras que el segundo grupo mostraba pocos cambios (DISPENZA, 2008 : 81-82). Pero más sorprendentes resultan los resultados del experimento que la misma revista publicaba en 1992 con relación a ciertos ejercicios físicos a realizar con un dedo de la mano. Una vez más, un grupo los practica cinco veces a la semana durante cuatro semanas; el otro, los imagina; y un tercero no hace nada. En este caso el grupo que practicó físicamente mejora en un 30 %, el que no hace nada

se mantiene, evidentemente, estable pero –atención– ¡el grupo que imagina la acción física mejora en un 22 %! Es decir, que el ejercicio mental acaba provocando cambios significativos en el cuerpo físico (DISPENZA, 2008 : 522).

A veces, cuando un bailarín o un músico se bloquean en determinados movimientos, resulta más conveniente que dejen de repetirlos (dado que a cada nueva repetición se refuerza el mismo hábito erróneo) y sentarlos para que imaginen tal y como deberían ser para que resulten fáciles, equilibrados, agradables, libres y fluidos, poniendo atención en los momentos en los que algún elemento externo interfiere, nos distrae o no nos permite seguirlos imaginando claramente.

### g) Dopamina y aprendizaje

El aprendizaje que nos implica experiencialmente (*learning by doing*), que supone retos (con las consecuentes posibles experiencias de flujo), que hace posible la aparición de pequeños o grandes descubrimientos y culmina con un refuerzo positivo (satisfacción personal y recompensa), es el que genera niveles más altos de dopamina. La dopamina es un neurotransmisor que desempeña un papel importante en los procesos de motivación y aprendizaje ligando las conductas recompensadas positivamente a sensaciones de placer y estados emocionales favorables, de tal manera que hace que estas conductas sean atractivas o deseables (SCHULTZ, 1998). Además de estar relacionada principalmente con el refuerzo positivo inesperado,<sup>5</sup> la dopamina se asocia, por ejemplo, con el acto sexual, la alimentación y la ingestión de algunas drogas como por ejemplo la cocaína, la nicotina o el alcohol. La dopamina, que se relaciona, por lo tanto, en primer lugar con los sistemas de placer del cerebro, predispone proactivamente a realizar determinadas acciones como, por ejemplo, desear seguir aprendiendo nuevas cosas. Los desórdenes de dopamina en los

lóbulos frontales pueden provocar, por el contrario, dificultades de atención, concentración y resolución de problemas. Niveles insuficientes de dopamina en otras áreas del cerebro afectan, finalmente, el movimiento fino y controlado, y pueden causar la enfermedad de Parkinson.

Los descubrimientos neurobiológicos sobre la dopamina deberían incorporarse, por lo tanto –y en la medida en que vayan siendo validados por los neurocientíficos–, a la teoría del aprendizaje. No sólo porque pueden significar un argumento a favor del aprendizaje basado en la curiosidad, el placer, el movimiento, la motivación, la resolución de problemas, la sorpresa y el refuerzo positivo, sino porque podrían dar, en definitiva, apoyo al nuevo paradigma de la enseñanza superior europea y el salto copernicano que supone pasar de la óptica de la enseñanza (centrada sobre todo en el modelo de la clase magistral) a la del aprendizaje (con un seguimiento tutorizado, una evaluación continua, un aprendizaje basado en la resolución de problemas, un aprendizaje basado en descubrimientos, etc.). Parece claro que en este segundo modelo el *feedback* que recibe el estudiante por parte del profesor-tutor se incrementa, así como el establecimiento de retos y la posibilidad de obtener más refuerzos positivos, con la consiguiente generación de dopamina.

### h) Del miedo a la angustia. Estrés y pánico escénico

Los listados de emociones básicas –es decir, aquellas que son innatas y cuya combinación puede generar el resto de emociones y sentimientos– son múltiples y diversos. Sea como fuere, sin embargo, en todos ellos aparece el miedo. Tanto para Panksepp como para LeDoux el miedo es una de las emociones más antiguas y generalizada en el mundo animal. Parece claro que se ha ido desarrollando y sofisticando a lo largo del proceso evolutivo para ayudar a resolver situaciones adversas que comportaban gra-

ves peligros. Conocer nuestras respuestas corporales frente a las situaciones que nos producen algún tipo de miedo puede orientar nuestro entrenamiento y ayudarnos a superar mejor sus efectos negativos.

Para Joseph LeDoux, los mecanismos biológicos del miedo son, en último término, los responsables de buena parte de los desórdenes mentales. Surgen cuando hay que afrontar situaciones de peligro que provienen de estímulos interiores y éstas se vuelven excesivas. Pese a que el miedo forma parte de la vida cotidiana, un exceso de miedo o un miedo inadecuado explican muchos de los problemas psiquiátricos habituales (LEDoux, 1996 : 130). Aun así, este fenómeno no se da en el resto del mundo animal de una manera tan acentuada. Parece como si la emoción que más útil ha sido a lo largo de la historia evolutiva ahora fuera la que más nos puede perjudicar cuando, prolongada excesivamente en el tiempo, se transforma en estrés, ansiedad o angustia.

Un estudio en profundidad de los mecanismos neurobiológicos del miedo nos podría ayudar a entender mejor algunos de los fenómenos habituales con relación a, por ejemplo, el pánico escénico. Los intérpretes de las artes del espectáculo deben ser capaces de reconocer y saber gestionar adecuadamente sus miedos, su ansiedad y su estrés. Y este no es un problema menor. Muchas de sus habilidades artísticas e interpretativas se ven a menudo alteradas negativamente debido a las tensiones corporales que suele comportar el miedo escénico. Un entrenamiento adecuado en este sentido les podría ahorrar muchos quebraderos de cabeza. Actualmente sabemos, por ejemplo, que los «estímulos amenazantes causan que la glándula pituitaria suelte la hormona adrenocorticotrópica (ACTH), lo cual provoca la liberación de una hormona esteroide desde la glándula suprarrenal, que retorna más tarde al cerebro. De entrada, estas hormonas ayudan al cuerpo a soportar el estrés, pero si el estrés se prolonga, la hormona puede empezar a provocar conse-

cuencias patológicas, interfiriendo con las funciones cognitivas e incluso causando lesiones en el cerebro» (LEDoux, 1996 : 133). Según LeDoux, la ansiedad y el miedo están estrechamente relacionados. Podemos, de hecho, entender la ansiedad como un miedo no resuelto relacionado, por ejemplo, con un episodio traumático vivido anteriormente. El estrés que esto puede provocar afecta, entre otros, a las neuronas del hipocampo y, consiguientemente, a las funciones de la memoria. La conexión entre estrés y pérdida de memoria parece, desde un punto de vista neurológico, bastante demostrada. LeDoux concluye el capítulo que dedica a la relación entre el miedo y los desórdenes mentales en *The Emotional Brain*, diciendo que «tenemos más miedos de que los que necesitamos, y parece que nuestro eficiente sistema condicionado del miedo, combinado con una poderosa habilidad para pensar sobre nuestros miedos y una carencia de habilidad para controlarlos, es probablemente insuficiente. [...] Hay esperanzas de que la evolución futura del cerebro humano tenga en cuenta este desequilibrio» (LEDoux, 1996 : 266). Sea como fuere, el trabajo para ir avanzando hacia un nuevo equilibrio pasa por la conciencia corporal (poder detectar y reconocer los propios mecanismos emocionales) y el entrenamiento en técnicas de relajación. Un entrenamiento que debería permitir que el córtex fuera regulando de una manera cada vez más eficiente los procesos emocionales automáticos de la amígdala (LEDoux, 1996 : 265).

### **Aportaciones de la neurociencia a la paradoja del actor**

El artista escénico es, tal y como dijo Artaud, un atleta de las emociones (o, en sus palabras, de los afectos). Debe saber gestionar sus propias emociones, no sólo despearlas. Debe saber jugar, en definitiva, con sus emociones y, sobre todo, comunicarlas eficazmente al espectador. Ahora bien, ¿seguro que para provocar cambios emocio-



nales en el espectador debe emocionarse previamente él mismo? Recordemos: Diderot considera que no (que el actor no debe interpretar con el corazón ni ser «excesivamente sensible»), Stanislavski considera que sí (que el actor debe vivir vivencias análogas a las del personaje, alejándose de cualquier interpretación mecánica). Y durante muchos años esta dicotomía ha centrado parte importante del debate sobre la técnica actoral. ¿Tiene razón Diderot? ¿Tiene razón Stanislavski? O quizás –como tantas veces– el debate se resuelve cuando empezamos a entrar en matices? Está claro que ciertos estados emocionales extremos pueden no tener el efecto escénico deseado (y resultar patéticos) y, sin embargo, que el fingimiento extremo puede resultar inverosímil, falso, externo, postizo y artificial. Pero quizás ni es necesario que vayamos a los extremos ni que pidamos una sola actitud o destreza interpretativa a los actores. Raúl Serrano sostiene, por ejemplo, que la paradoja del actor se supera adoptando una perspectiva dialéctica que admita la posibilidad de momentos para el control y momentos para la vivencia, sucesivamente, durante el acto interpretativo o en los procesos de ensayo (SERRANO, 1981 : 36). Y entonces es el momento de preguntarse: ¿qué dice la neurociencia sobre esto? ¿Qué aporta –o puede aportar– a la vieja y, quizás, falsa, controversia sobre la necesaria implicación y el necesario distanciamiento del intérprete en los estados y atmósferas emocionales que él mismo provoca? ¿Es verdad que en la escena todo es ficción menos las emociones, que deben ser reales? ¿Se puede fingir un rubor? ¿Cómo hacía Eleonora Duse para ruborizarse en cada función, al llegar a una determinada escena en la cual representaba a una mujer que, después de muchos años, se reencontraba inesperadamente con un antiguo amante?<sup>7</sup> ¿Se puede mover voluntariamente determinada musculatura facial, implicada en la expresión de las emociones o bien, tal y como ya señaló Darwin<sup>8</sup> y ha corroborado posteriormente Paul Ekman (EKMAN, 2003), la expresión de las emo-

ciones es común a todos los miembros de una determinada especie e inconsciente, o sea automatizada, y, en cuanto a algunos músculos, imposible de reproducir voluntariamente? Entonces, ¿hasta qué punto puede un intérprete ejercer algún tipo de control sobre sus estados emocionales? ¿La autoregulación emocional es sólo «la punta del iceberg» (o sea que el amplio volumen inconsciente sigue actuando, pese a nuestros esfuerzos, por su cuenta) o podemos acceder a capas más profundas de nosotros mismos y mover conscientemente aspectos cada vez más amplios de nuestra vida emocional? Y, también, ¿la sensibilidad perjudica al actor, como afirma Diderot? ¿Por qué? ¿No pide la gestión de las emociones justamente una gran ductilidad, una gran sensibilidad, una gran capacidad para percibir los estímulos externos e internos y poder reaccionar, fluir, jugar con ellos? ¿No consiste la fuerza emocional justamente en ser sensible, flexible y empático? ¿No es a partir de aquí de donde nace la fuerza que hace posible el verdadero autocontrol? Sea como fuere, si es cierto que la expresión auténtica de estados emocionales siempre será diferente de la fingida –dado que no podemos mover voluntariamente determinados músculos que sólo mueven las auténticas reacciones emocionales–, entonces habrá que dar la razón a Stanislavski, al menos allí donde necesitemos niveles altos de verosimilitud.

### João Pires y el autocontrol emocional

El neurofisiólogo Antonio Damasio explica en el libro *The Feeling of what Happens* (DAMASIO, 2000 : 50) un experimento realizado con la pianista Maria João Pires sobre su capacidad para controlar voluntariamente el flujo emocional a través de su cuerpo. Idea que, de entrada, contradice la manera de entender las emociones de Damasio; es decir la idea de que las emociones son, básicamente, mecanismos biológicos de supervivencia que se han automa-

tizado a lo largo de la evolución y que se manifiestan a través de sus reacciones corporales. Justo es decir que, si bien los neurofisiólogos siempre dejan una puerta abierta a la posibilidad del autocontrol consciente, ésta es más bien reducida (DAMASIO, 2000 : 50):<sup>9</sup>

Maria João Pires nos explicó la siguiente historia: Cuando toca, bajo el control perfecto de su voluntad puede reducir o bien permitir el flujo de la emoción en su cuerpo. Mi mujer, Hanna, y yo pensamos que todo ello sólo era una bonita idea romántica, pero Maria João insistió en que lo podía hacer y nosotros seguimos pensando que no podía ser. Finalmente el momento empírico de la verdad fue establecido en nuestro laboratorio. Conectamos a Maria João a los múltiples cables de un complejo equipo psicofisiológico mientras escuchaba una breve selección de piezas musicales bajo dos condiciones: emoción permitida o emoción voluntariamente inhibida. Sus *Nocturnos* de Chopin acababan de salir al mercado. Usamos algunos de los suyos y algunos de Daniel Barenboim como estímulo. En la condición de “emoción permitida”, la grabación de la conductancia de su piel estaba repleta de picos y valles, ligados a determinados pasajes de las piezas. A continuación, en la condición de “emoción reducida” lo increíble, de hecho, pasó. Pudo allanar el gráfico de la conductancia de su piel a voluntad y, además, cambió la frecuencia de su corazón. También cambió su comportamiento. El perfil de las emociones de fondos se reorganizó, y algunas emociones específicas fueron eliminadas, y en consecuencia se produjeron menos movimientos en la musculatura de la cabeza y la cara. Cuando nuestro colega Antoine Bechara, que no se lo podía creer, repitió el experimento, pensando que se podía tratar de un artificio causado por el hábito, ella consiguió hacer lo mismo. Hay, por lo tanto, algunas excepciones después de todo, quizás centradas en aquellas personas cuya vida consiste en crear magia a través de las emociones.

## Conclusiones

Las emociones son respuestas automatizadas que han permitido a los seres vivos reaccionar eficazmente a los retos evolutivos. Funcionan como patrones fijos de acción (LLINÀS, 2002) o sistemas que regulan los intercambios en el comportamiento entre los animales y los objetos en circunstancias determinantes para la supervivencia a nivel inconsciente (PANKSEPP, 1998 : 48), y las sentimos en la medida en que producen cambios en nuestro cuerpo (alteraciones de la respiración, el tono muscular, las pulsaciones del corazón, los flujos hormonales, etc.). La posibilidad del autocontrol emocional en las emociones primarias (miedo, rabia, alegría, tristeza y asco) se deriva,<sup>10</sup> precisamente, de este hecho; es decir de la posibilidad de regular sus efectos en el cuerpo, más que de procurar evitar su desencadenamiento en el cerebro, pese a que esta segunda posibilidad también se puede producir. La comprensión de los mecanismos que regulan su funcionamiento debe permitirnos fundamentar mejor las enseñanzas en las que su gestión es un contenido fundamental. Probablemente las aportaciones de la neurociencia irán condicionando cada vez más las técnicas de formación de actores, músicos y bailarines; y el discurso sobre neurotransmisores, áreas del cerebro y circuitos neuronales se irá introduciendo progresivamente en las aulas de las escuelas de arte. Es posible que nuevos contenidos como por ejemplo: la neurociencia de la emoción, la psicoterapia, la inteligencia emocional, etc., aparezcan en los planes de estudio de las futuras escuelas de arte, y creadores, intérpretes y público se beneficien de un conocimiento más profundo, consciente y lúcido sobre las emociones, así como sobre los sentimientos y pensamientos que se asocian a ellas.

## Bibliografía referenciada

- ARISTÒTIL (1985): *Retòrica. Poètica*, Editorial Laia, traducción de Joan Leita.
- ARTAUD, Antonin (1970): *El teatro i el seu doble*, Anagrama.
- CSIKSZENTMIHALY, Mihaly (1996): *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad*, Kairos.
- DAMASIO, Antonio (2000): *The Feeling of what Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Vintage Books.
- (2005): *En busca de Spinoza, Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Drakontos.
- (2006): *El error de Descartes*, Drakontos.
- DARWIN, Charles (1872): *The Expresión of Emotion in Man and Animals*.
- DESCARTES, René (1994): *Discurso del método. Tratado de las pasiones*, RBA.
- DIDEROT, Denis (1990): *Paradoja del comediante y otros ensayos*, Mondadori.
- DISPENZA, Joe (2008): *Desarrolla tu cerebro. La ciencia de cambiar tu mente*, Palmyra.
- EKMAN, Paul (2003): *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feeling*, Phoenix.
- GELB, Michael (1987): *El cuerpo recobrado, Introducción a la técnica Alexander*, Urano.
- HAGEN, Uta (2002): *Un reto para el actor*, Alba Editorial.
- HORACIO (1984): *Horacio, Odas-Epodos, Canto Secular, Arte poética*, Bruguera.
- JAMES, William (1947): *Compendio de Psicología*, EMECÉ Editores.
- KNEBEL, Maria (2006): *L'analyse-action*, Actes Sud.
- LEDoux, Joseph (1996): *The Emotional Brain, The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, Simon & Schuster Paperbacks.
- LLINÀS, Rodolfo R (2002): *I of the Vortex, From Neurons to Self*, Massachusetts Institute of Technology Press.
- MATSUMOTO, Masayuki; HIKOSAKA, Okihide (2009): «Two types of dopamine neuron distinctly convey positive and negative motivational signals», *Nature*, núm. 459, junio 2009.
- MC PHERSON, F. (2004): «The role of emotion in memory». <http://www.memory-key.com/NatureofMemory/emotion.htm>
- MEISNER, Sanford (1987): *On Acting*, Vintage Books.
- ODAM, George (1995): *The Sounding Symbol. Music Education in Action*, Nelson Thornes, 2001.
- PANKSEPP, Jaak (2005): *Affective Neuroscience, The Foundation of Human and Animal Emotions*, Oxford University Press.
- PRIBRAM, Karl H.; LORENZ, Konrad y otros (1976): *Biología del aprendizaje*, Paidós.
- RIZZOLATTI, Giacomo y SINIGAGLIA, Corrado (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós.
- SACKS, Oliver (2007): *Musicophilia, Tales of Music and the Brain*, Picador.
- SARTRE, Jean-Paul (1987): *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza Editorial.
- SERRANO, Raúl (1981): *Dialéctica del trabajo creador del actor*, Grupo editor, Colección teoría teatral.
- SHULTZ, Wolfram (1998): «Predictive Reward Signal of Dopamine Neurons», *The Journal of Neurophysiology*, vol. 80, núm. 1.

## Notas

1. «I'm not interested in how people move, but what moves them.» Traducible, de hecho, también, como «No estoy interesada en cómo se mueve la gente sino en qué la mueve». Se puede encontrar, citada por ella misma, en la conferencia «What moves me». [http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23\\_c\\_pina/img/lct\\_e.pdf](http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/lct_e.pdf).

2. Federico García Lorca: *Comedia sin título*, 1936.

3. En una investigación realizada durante los años 1980 y publicada en 1996, Giacomo Rizzolatti, de la Universidad de Parma, explica como situó electrodos en el área premotora de un macaco para estudiar las neuronas especializadas en los movimientos de la mano y de la boca. Los aparatos de los que disponía le permitían grabar la respuesta de las neuronas a determinados movimientos, especialmente cuando cogía comida. El equipo de investigadores descubrió que algunas de las neuronas que se activaban cuando hacía el movimiento también

se activaban cuando lo veía hacer a otro. Más recientemente, Christian Keysers ha demostrado que tanto en los humanos como en los monos los sistemas espejo responden igualmente a los sonidos correspondientes a las acciones.

4. F. MC PHERSON, *The role of emotion in memory*, <http://www.memory-key.com/NatureofMemory/emotion.htm>, 2004.

5. Según el artículo de Matsumoto e Hikosaka: «Two types of dopamine neuron distinctly convey positive and negative motivational signals» aparecido en el número 459 de la revista *Nature*, de junio de 2009, algunas neuronas dopamínicas responden igualmente a los refuerzos positivos y negativos. Si esto fuera cierto, el papel de la dopamina sería el de facilitar la predisposición a determinadas conductas que tienen recompensa, independientemente de si son positivas o negativas. Esta posición no es todavía, sin embargo, la predominante y los propios Matsumoto e Hikosaka añaden que se trata de sistemas neuronales diferentes los que responden a los refuerzos positivos y los que lo hacen a los negativos (MATSUMOTO e HIKOSAKA, 2009).

6. Aunque con esta definición es con la que probablemente más se aproxima a los planteamientos científicos, tal y como defiende Damasio en *A la ricerca de Spinoza* (DAMASIO, 2005).

7. Tal y como explican Sanford Meisner en *On Acting* (MEISNER, 1987 : 13) y Uta Hagen en *Un reto para el actor* (HAGEN, 2002 : 82).

8. Charles Darwin, *The Expression of Emotion in Man and Animals*.

9. Todo esto nos hace pensar en el polígrafo –más conocido como máquina de la verdad– y la posibilidad comprobada empíricamente de mentir sin delatarse físicamente, o lo que es lo mismo, sin emocionarse nada, sin alterarse ni permitir que las reacciones corporales delaten al mentiroso. Y por mucho que los expertos en la lectura facial aseguren actualmente que era bastante evidente que Bill Clinton mentía en el caso Lewinsky, atendiendo al rictus de su boca justo después de afirmar categóricamente que no había tenido relaciones sexuales con su becaria, todavía queda mucho terreno por recorrer antes de poder establecer una correspondencia infalible entre los movimientos físicos inconscientes y las emociones que generan determinados pensamientos.

10. Según parece existen casi tantos listados de emociones básicas o primarias como autores. Este proviene de Damasio: *El error de Descartes*, p. 179.

## Las emociones estéticas en los espectáculos de danza

Dra. Susana Pérez Testor  
y María Martín Laguna

Universitat Ramon Llull. Facultat de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport Blanquerna. Salut, Activitat Física i Esport. Barcelona

En diversas ocasiones después de haber asistido a una actuación de danza hemos percibido distintas reacciones entre el público. Por una parte tenemos el público más especializado formado por profesionales o personas muy aficionadas a la danza que puede reaccionar llorando; por la otra está el público que reacciona pasivamente o que incluso puede sentirse molesto. Las distintas reacciones han sido provocadas por el impacto artístico que han recibido de la actuación a la que han asistido.

Durante mucho tiempo nos hemos preguntado ¿Cómo se producen las emociones en el público? ¿Por qué unos se emocionan mientras otros se indignan con el mismo espectáculo?

Estas preguntas nos llevan a indagar en los diversos estudios de algunos autores e investigadores, sobre el funcionamiento de las emociones e intentar hallar respuestas científicas sobre el efecto de los estímulos artísticos a las reacciones cerebrales de los seres humanos.

Históricamente uno de los primeros autores en compartir sus estudios fue Charles Darwin en 1872 quien publicó *The Expression of Emotions in Man and Animals* con la descripción de las principales acciones expresivas del hombre y otros animales. Aunque en la época de Darwin no se sabía gran cosa acerca del cerebro, sí que era posible observar y estudiar la expresión de las emociones. Afirmaba que la expresión, o el lenguaje de las emociones, como a veces se ha denominado utiliza el cuerpo como vehículo de expresión con gran rapidez de comunicación. Incluso decía que el lengua-

je emocional es más fuerte que el de las palabras. No solo es el lenguaje más primitivo en sentido filogenético (a lo largo de la evolución) sino también ontogénico (desarrollo del individuo) dado que es el que se utiliza más temprano, ya en la primera relación que se establece entre madre e hijo.

Las observaciones de Darwin en cuanto a los efectos que produce el arte se centran en la música (1872). Expuso que la música produce con frecuencia una ligera efusión de lágrimas y relata cómo los músculos que rodean los ojos de una persona se crispan o tiemblan con tan poca intensidad que casi no puede detectarse. Determinadas células nerviosas envían una pequeña cantidad de fuerza nerviosa a las células que controlan los músculos que rodean los ojos; y éstos a su vez envían alguna a las células que controlan las glándulas lacrimales, pues es frecuente que al mismo tiempo los ojos lleguen a humedecerse un poco con las lágrimas.

Actualmente, autores como Damasio (2007) distingue claramente entre emoción (cambio en el cuerpo como respuesta a un evento o estímulo externo) y sentimiento (reflejo subjetivo de ese cambio en el cerebro). Las emociones no sólo tienen un reflejo subjetivo, los sentimientos, sino también una expresión corporal externa en forma de señales involuntarias perceptibles desde fuera que informan a los demás acerca de nuestro estado emocional (información que no es intencional sino subjetiva). La captación de las señales emocionales ajenas tiende a veces a inducir el contagio de las emociones expresadas.

La investigación sobre los correlatos neuronales de las conductas y de las emociones es un campo en alza, que se acerca también al campo de la neurociencia cognitiva social. Parkinson (2007) entiende ésta como la capacidad para construir representaciones de las relaciones entre uno mismo y los otros, y para usar estas representaciones de modo flexible para guiar el comportamiento social.

Hasta hace poco tiempo, la atribución de significado a las acciones observadas en

otros individuos se explicaba a partir de complejos mecanismos relacionados con la memoria, las experiencias previas y los procesos de razonamiento. Sin embargo, es posible explicar de un modo más sencillo esa situación tan habitual para todos de comprender inmediatamente lo que otro individuo está haciendo por medio de las llamadas «neuronas espejo».

Estas neuronas fueron descubiertas a inicios de los años noventa. En la Universidad de Parma, Italia, un grupo de investigadores, Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi y Vittorio Gallese hallaron de forma casual grupos de neuronas en el cerebro de dos monos macacos capaces de activarse tanto al ejecutar acciones como cuando observaban a alguien realizar la misma acción. A estas neuronas las llamaron neuronas especulares o neuronas espejo (mirror neurons). Tras los descubrimientos en el cerebro del mono cabía preguntarse si existía un sistema neuronal especular también en los humanos. Se llegó a la conclusión de que cuando vemos a alguna persona en acción, las neuronas responsables de la misma se «reflejan» también en nuestro cerebro, únicamente con la observación, sin necesidad de ejecutarla.

Diversos investigadores (GALLESE et al., 1996; GALLESE, 2004; RIZZOLATTI et al., 2007; RAMACHANDRAN, 2007), permiten afirmar que existe un vínculo entre la organización motora de las acciones intencionales y la capacidad de comprender las intenciones de otros (empatía). Como seres sociales, esto supone una ventaja, desde el punto de vista de la supervivencia, siendo esencial en la disolución de barreras entre uno mismo y los otros y fundamento para los comportamientos morales.

Según Parsons (2008) neurocientífico<sup>4</sup> de la Universidad de Sheffield si eres un experto, como una bailarina de ballet y observas a otra bailarina de ballet bailando, especialmente si eres mujer y estás observando a otra mujer, automáticamente, las partes de tu cerebro que mueven tu cuerpo están ensayando lo mismo que ven.

A partir de los trabajos realizados por Calvo-Merino (2005) se ha demostrado que la visión de actos realizados por otras personas comporta una actividad cerebral distinta según las competencias motoras específicas de los sujetos. A menudo asistimos a acciones que escapan a nuestro conocimiento motor porque no pertenecen al patrimonio de nuestra especie o, sencillamente, porque no somos capaces de realizarlas.

En los últimos años, parece haberse impuesto el modelo de «acción ideomotora». Según dicho principio, cuanto más se asemeja un acto percibido a otro acto perteneciente al patrimonio motor del observador más tiende a inducir la ejecución del mismo (Cortina, 2006). En algunas circunstancias la actividad de las neuronas espejo, depende también de la «facilidad» de procesamiento de la obra por parte del observador (LEDER et al, 2004) o de cuán familiarizados estemos con las imágenes vistas (BINKOFSKI, F. et al., 2007).

Punset (2005), cita un ejemplo ubicado en la danza: Estamos sentados en un patio de butacas frente al escenario en el que se representará *El lago de los cisnes*. El telón está a punto de levantarse. No todo el mundo dispone de la misma capacidad de disfrutar del espectáculo, ni todos los intérpretes poseen la misma capacidad de emocionarnos. Para contestar a la pregunta de por qué algunos intérpretes nos conmueven mientras que otros nos dejan indiferentes, el coreógrafo Ivar Hageendoorn estudió el efecto del baile sobre el espectador. Afirma Hageendoorn, que cuando se ve bailar, se está bailando. Las sensaciones motoras permiten experimentar el movimiento mentalmente, sin mover el cuerpo, superando así, mágicamente, las limitaciones de nuestra anatomía.

Finalmente aparece el término «emociones estéticas». Bisquerra (2009), entiende por «emociones estéticas» las emociones que se experimentan ante una obra de arte. Es un «momento hermoso» y disfrutarlo puede contribuir al bienestar. Tiene aplicaciones en la educación. En todas las mate-

rias que tengan que ver con estas emociones sería bueno procurar introducir sensaciones que favorezcan experiencias emocionales de carácter estético. Damasio (2008)<sup>2</sup> defiende, tras sus múltiples investigaciones en ciencia cognitiva, que la educación en las artes y las humanidades pueden expresar la estructura moral que es requerida para una sociedad saludable.

Aprender a emocionarse y disfrutar con ello. Potenciar las emociones estéticas a través de las obras de arte, es proporcionar experiencias positivas por medio de la contemplación estética. Para poder disfrutar de las emociones estéticas requiere un esfuerzo previo en formación. Las experiencias desde la infancia pueden influir en las preferencias. Por eso es importante que en la infancia y en la adolescencia se ofrezca la oportunidad de conocer el mayor número posible de opciones.

Un mismo espectáculo puede provocar efectos muy diferentes según la edad, el momento, la cultura, la experiencia previa, la educación recibida, el estado de ánimo. Se produce una interacción entre los estímulos y el sujeto que hacen que la respuesta sea individual, particular y subjetiva.

Según Bisquerra (2009), investigaciones en el campo de la bioquímica emocional han observado que la composición química de una lágrima de una emoción estética no es la misma que de una lágrima de tristeza, dolor, ira o cualquier emoción negativa. En el primer caso, de acuerdo con la psiconeuroinmunología, contribuye a la defensa del sistema inmunitario; en el segundo, lo debilita.

Sabemos que como cualquier emoción es un fenómeno de breve duración y puede llegar a ser intensa e inmediata pero después va disminuyendo de intensidad. Por tanto, merece la pena que, de vez en cuando, nos caigan lágrimas de “disfrute artístico”: es saludable, y como en general las emociones positivas, son las que más cuesta llegar a experimentar, somos nosotros los que debemos provocar y buscar tiempo para experimentarlas.

Así pues si somos amantes de la danza no podemos desaprovechar la ocasión de bailar y asistir a los espectáculos para poder experimentar las emociones estéticas en toda su plenitud.

## Referencias bibliográficas

- BINKOFSKI, Ferdinand, BUCCINO, Giovanni (2007): «Imitación rehabilitadora», dins: *Mente y cerebro* 23, pp. 32-35.
- BISQUERRA, Rafael (2009): *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid: Síntesis.
- CALVO MERINO, Beatriz, GLASER, Daniel E., GRÈZES, Julie, PASSINGHAM, Richard E. y HAGGARD, Patrick (2005): «Action observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers», dins: *Cerebral Cortex*, 15 (8), pp. 1243-1249.
- CALVO MERINO, Beatriz (2005): *Percepción y movimiento: Un sistema para la observación de acciones. Estudio con neuroimagen*. Madrid: Universidad Complutense.
- CORTINA, Raffaello (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós
- DAMASIO, Antonio R. (2007): *El error de Descartes*. (3ª Ed.) Barcelona: Dakrontos Bolsillo.
- DARWIN, Charles (1872): *The Expression of Emotions in Man and Animals*. Nueva York: Philosophical Library. Traducción en castellano: *La expresión de las emociones*. Villatuerta, Navarra: Biblioteca Darwin, 2009.
- GALLESSE, Vittorio, FADIGA, L., FOGASSI, Leonardo, RIZZOLATTI, Giacomo (1996): «Action recognition in the premotor cortex». *Brain*, 119, pp. 593-609.
- LEDER, Helmut et al. (2004). «A model of aesthetic appreciation and esthetic judgments», *British Journal of Psychology*, 95 (4), 489-508.
- PARKINSON, Brian (2007). «Getting from situations to emotions: Appraisal and other routes», *Emotion*, 7(1), pp. 21-25.
- PUNSET, Eduardo (2005): *El viaje a la felicidad. Las nuevas claves científicas*. Barcelona: Destino.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (2007): *Espejos en la mente, la ciencia de lo que nos hace humanos y creativos*. Madrid: Debate.
- RIZZOLATTI, Giacomo, FOGASSI, Leonardo, GALLESSE, Vittorio (2007) : «Neuronas espejo», *Investigación y ciencia*, 364, pp. 14-21.

## Notas

1. Entrevista de Eduard Punset con Lawrence Parsons, neurocientífico de la Universidad de Sheffield, septiembre de 2008 para el programa *Redes*.

2. Conferencia Mundial de la UNESCO sobre Educación Artística: Desarrollar las capacidades creadoras para el siglo 21, Octubre de 2008, Argentina.



## Danza digital

Antoni Gómez

Institut del Teatre

Este artículo es un extracto del trabajo de fin de carrera de la licenciatura en Humanidades, titulado *Dansa digital*, redactado por Antoni Gómez bajo la consultoría de Joan Campàs Montaner (19-01-2010).<sup>1</sup> El trabajo se sitúa en el marco del grupo de investigación sobre la sociedad de la información de la Universitat Oberta de Catalunya dirigido asimismo por Joan Campàs. El encargo inicial se formuló en torno a las nuevas escenografías digitales. Progresivamente, la investigación fue dirigida hacia el estado actual de la danza en relación con la incorporación de las nuevas tecnologías digitales y los nuevos retos que ello supone.

## Estructura

La reducción del trabajo de fin de carrera a la extensión de este artículo y la desaparición del índice general aconsejan una pequeña orientación previa para su lectura.

El artículo incluye los apartados siguientes:

1. *Proceso*: en el que se explica el desarrollo de la idea principal a partir del trabajo de campo y la consulta de los compendios.

2. *Aspectos clave del estado de la cuestión*: se enumeran los aspectos que han orientado la investigación y que forman parte del estado actual de la evolución de la «danza digital».

3. *Reflexiones*: alrededor de la información obtenida a través de la experiencia con Almudena Pardo, la entrevista a Cesc Gelabert y los contenidos de los compendios consultados.

4. *Entrevista al coreógrafo Cesc Gelabert*: el coreógrafo nos presenta dos tipos diferentes de espectáculo de danza que ha llevado a cabo con un entorno digital, y expone sus opiniones sobre los medios de comunicación en relación con el espectáculo.

5. *Compendios*: en los que se realiza un vaciado muy sintético de las ideas clave extraídas de los compendios citados que han servido para construir la hipótesis y las reflexiones del principio.

Se citan cinco recopilaciones de trabajos de estudiosos y artistas que han experimentado y/o reflexionado sobre la tecnología y su repercusión en las artes del espectáculo.

### 1. Proceso

De entrada, con el objetivo de obtener la información, he llevado a cabo una inmersión en el marco teórico de los compendios citados en la bibliografía, cuya mayor parte han sido elegidos entre los propuestos por Joan Campàs Montaner. A partir de esta

primera inmersión en el trabajo de campo, ha tomado suficiente relevancia el concepto de interactividad convirtiéndose en la orientación de la investigación. Sin embargo, a través de la experiencia del trabajo de campo con la bailarina Almudena Pardo he podido apreciar las poderosas implicaciones de la «digitalidad»<sup>2</sup> en la manera de *corporalizar* el movimiento. Esto último me ha llevado a hacer una relectura de los compendios, porque hasta entonces se me había escapado una cosa muy importante: *corporalizar* cosas nuevas implica integrar nuevos movimientos, moverse con estados de conciencia diferentes, o bien, el símil de inventar un nuevo instrumento musical a través del cuerpo y sus posibilidades de cambiar el entorno musical y visual, tal y como dice Cesc Gelabert más abajo en la entrevista. Tras la relectura, ha adquirido más relevancia el concepto de integración y el tiempo necesario para llevarla a cabo, puesto que hay demasiadas implicaciones de todo tipo en el hecho de emplear tecnologías digitales en los espectáculos de danza. Entonces he construido la primera reflexión a modo de ruptura, con el concepto de integración como objetivo fundamental: hay que emplear el binomio tradición-modernidad en relación con las nuevas formas de espectáculo generadas por su vinculación con los *media*. La buena relación entre ambas corrientes revertirá en un equilibrio mejor entre forma y contenido, y favorecerá progresivamente la creación de espectáculos de mayor calidad, con una mejor integración de la poética, la dirección, la coreografía y la interpretación, junto con el entorno digital y la tecnología en general con sus nuevos efectos.

Esta reflexión o hipótesis principal ha sido fundamentada a través de otras reflexiones extraídas de las fuentes consultadas, articuladas alrededor de los objetivos de estudio siguientes:

- Equilibrio entre forma y contenido.
- Desarrollo histórico del tema.<sup>3</sup>
- De qué modo inciden los nuevos media



en la corporalidad del intérprete: cuanto más tecnología, más investigación en la corporalidad (una idea clave que aparece en todos los compendios estudiados).

- Temporalidad en la integración de nuevos medios tecnológicos como lo fue el vídeo a partir de los años setenta.

- Necesidad de integrar los elementos de las técnicas tradicionales (poética, dramaturgia, coreografía, etc.) con los nuevos medios técnicos (sensores y captadores de movimiento, entornos digitales, etc.) alrededor de una idea principal o de un núcleo.

- Reflexiones compartidas con Cesc Gelabert sobre qué es el núcleo duro de una obra.

- Definición de interacción más como efecto psicológico que como elemento técnico.

- Constatación de que hay nuevos movimientos que aún no podemos definir.

- Conceptos de mimodinámica de Jacques Lecoq: el cuerpo descubre sensaciones dinámicas antes que la razón.

- Poder progresivo de la tecnología para convertirse en forma y representación.

- Cambios en la mentalidad y la sensibilidad de los artistas.

- La creatividad continúa residiendo en el practicante y no en el software.

- Cambios en la concepción de la imagen.

- Mayores asociaciones de relaciones entre sentidos que favorecen nuevas formas de mediación por la tecnología.

- Aparición de nuevos espacios mentales. Trabajo de equipo.

- La imagen de la piel asociada a la imagen digital, como prolongación del cuerpo, como interfaz entre exterior e interior.

## 2. Aspectos clave del estado de la cuestión

Los puntos mencionados a continuación expresan los aspectos clave que han orientado la investigación, verificados en el marco teórico de los compendios:

1. El gran reto, siempre según R. Wechsler, consiste no tanto en mejorar los aspectos tecnológicos como en el hecho de entender y desarrollar mejor sus implicaciones –los cambios en la mentalidad y la sensibilidad de los artistas que los emplean. Compendio 1 (WECHSLER, 2006 : 75).

2. Dixon piensa que las relaciones de interactividad y de improvisación entre los intérpretes y los sistemas tecnológicos no deben constituir forzosamente una finalidad en sí misma. La creatividad continúa residiendo en el practicante y no en el software. Compendio 2 (DIXON, 2007 : 207).

3. El *media-art* interactivo está cambiando nuestra concepción de la imagen hacia un sentido de espacio multisensorial, con experiencias interactivas y una dimensión temporal. Compendio 3 (GRAU, 2006 : 7).

4. Se convierte en un arte que muestra nuevos tipos de formas: no sólo las formas de los objetos que percibimos, sino *aquellas* que nuestras propias percepciones captan como formas, movimientos, transiciones, estéticas. Compendio 3 (COUCHOT, 2006 : 188).

5. Rudolf Arnheim alerta del peligro de no conservar imágenes significativas. Es necesaria una visión abierta que nos permita *compassar las novedades con los tesoros legados por las experiencias, las obras y las ideas de la historia del arte*. Compendio 3 (ARNHEIM, 2006 : 17).

6. Unas mayores asociaciones de relaciones entre sentidos favorecen nuevas formas de mediación por la tecnología. Compendio 4 (JONES, 2006 : 2).

7. Aparece un nuevo espacio mental. En éste no hay un solo autor, sino diferentes miradas convergentes hacia la obra. Un trabajo de equipo que busca la realización final de la pieza. Ésta se convierte, como la imagen digital, en una multitud de puntos de vista potenciales. Compendio 5 (LÉVY, 2009 : 117).

8. Si abusamos de las posibilidades del software y de la técnica en general pasamos a fabricar imágenes en vez de hacer

aparecer mundos. Compendio 5 (CHIRON, 2009 : 42).

9. Llegar finalmente a la visión desde el espectador, a quien todavía le falta un camino de exploración, de modo que la interactividad entre el hombre y la máquina constituya un espectáculo con garantías. Todavía estamos aprendiendo a emplear las tecnologías y a controlar su efecto en el espectáculo. Compendio 1 (WECHSLER, 2006 : 75).

### 3. Reflexiones

Por un lado, el uso de las tecnologías es tan antiguo como el propio teatro, y por otro, a lo largo de la última década constatamos un claro movimiento emergente de aplicación de unos media muy desarrollados que permiten una interactividad cada vez más efectiva. Al mismo tiempo, los media generan nuevas influencias desde abajo, al incidir en la percepción de la corporalidad del intérprete, y al generar nuevas maneras de moverse, como por ejemplo, llevando sensores en el cuerpo que reproducen música e imagen con cualquier movimiento. Como intérprete (coreógrafo, creador, etc.), ver el efecto que produce un movimiento sobre tu entorno comporta unas implicaciones puntuales de concisión y de estructuración, entre otras, que se irán integrando en la globalidad del espectáculo (véase la entrevista con Cesc Gelabert, más abajo). Un ejemplo histórico: el movimiento escénico evoluciona cuando el actor del teatro griego antiguo se pone una máscara. Entonces emplea gestos y movimientos más grandes, o más secos y rápidos, como los de un pájaro, con lo cual la expresión corporal y el gesto pueden ser apreciados desde las últimas filas del teatro. El Teatro de Dioniso, en Atenas, podía admitir 14.000 espectadores (*École de Lecoq*, París).<sup>4</sup> Un ejemplo de hace unas pocas décadas es el camino iniciado por los intérpretes que han estudiado su movimiento empleando el vídeo. El uso de este medio se generalizó a partir de finales de los años

setenta. Antes, la única información procedía del espejo. De repente el bailarín pudo ver su espalda, y saber lo que estaba ofreciendo cuando no estaba de cara al público y, como dice Cesc Gelabert en la entrevista: captar y memorizar improvisaciones y cosas que sin la filmación se perderían. Por todo ello, esta herramienta ha sido capital, tanto para guiar las correcciones en las propias actuaciones como en la toma de decisiones compositivas y estéticas en el montaje de espectáculos. La obra de teatro *Eraritjari-tjaka*<sup>5</sup> muestra un uso excelente del vídeo (y otros medios técnicos) en el espectáculo. Han pasado cuarenta años desde el inicio de la aplicación del vídeo en la danza y el espectáculo, y lo que era un elemento técnico de ayuda ahora es representación. En esta obra, la tecnología, además de facilitar un movimiento escénico impresionante, permite integrar el tiempo de la representación con secuencias a tiempo real. La crítica de Joan-Anton Benach<sup>6</sup> deja constancia de ello.

Por lo tanto, la noción de tecnología va más allá de representar los aspectos exclusivamente técnicos de la misma, tiene el poder de convertirse en forma y representación. Y esto no es algo nuevo, Eiffel polemizaba con los artistas que le criticaban la obra de la *Tour Eiffel* (1887); el ingeniero defendía su criterio de relación entre tecnología y belleza.<sup>7</sup> De este modo las tecnologías pueden contribuir a la transmisión y comprensión de nuevas ideas, a otras formas de espectacularidad, y a nuevos formatos de representación. Un buen entendimiento entre las cosas que sabemos desde hace diez, veinte y hasta 2.400 años, y la aplicación de los nuevos recursos tecnológicos puede conducir a obtener más gamas dentro del espectáculo en general. Como ejemplo, comparo un argumento de la técnica creativa y compositiva de Lecoq, citado más arriba, según el cual, el sentido de inacabado es imprescindible para que el público complete con su percepción: «Efectivamente, así es como trabaja el cerebro humano ante un espectáculo, o bien, este

es el sentido de la interactividad tradicional entre el artista y el público. Si éste no debe hacer nada más que mirar, o bien, si se le ofrece algo totalmente acabado que no debe completar, el cerebro ya lo ha entendido, perdemos la concentración o nos aburrirnos» (enseñanzas del LEM,<sup>8</sup> Lecoq). Coincide con las tesis de Robert Wechsler citadas más abajo en el tratado I (*Performance and Technology*) que defiende: «La interacción es más un efecto psicológico que un elemento técnico. La interactividad es un ir y volver instintivo que tiene lugar cuando nos relacionamos, en este caso, mediante la danza. En éste y en todos los ámbitos de la interactividad, es necesario un cierto grado de flojedad o bien una cierta apertura en los materiales artísticos para que tenga lugar un intercambio convincente» (WECHSLER, 2006 : 63).

Hoy en día, gracias a la experiencia somática interactiva del intérprete, al ver que a un movimiento suyo le corresponde una respuesta inmediata de luz, sonido, y proyecciones, éste participa con unos estados de alerta y de presencia especialmente nuevos. La capacidad mimodinámica (Lecoq)<sup>9</sup> del cuerpo en movimiento permite que el intérprete se insiera del efecto que le llega de todo ello como *feedback*. Esto comporta una evolución en cuanto al aumento de la capacidad de saber lo que se está generando o dando a partir del propio movimiento, y un aumento de la percepción del entorno. Hay un consenso en el hecho de que esto, poco perceptible de momento, tendrá una repercusión importante en las próximas décadas, a medida que los artistas desarrollen estas nuevas capacidades y puedan razonar mejor sobre su uso.

En el ámbito del trabajo de campo he podido relacionar el mundo compositivo del intérprete novel, creador de su propia coreografía empleando los media, con mi mirada externa como profesional del mundo del espectáculo. La coreógrafa y bailarina Almudena Pardo, que ha coreografiado y bailado en el espectáculo digital *Oscillare*,<sup>10</sup> me ha permitido ver de cerca

las posibilidades de movimiento y transmisión de datos en el espacio sonoro y en la escenografía a través de sensores en el cuerpo, y, al mismo tiempo, he comprobado como podría involucrarme aportando mi mirada externa con una cierta experiencia como profesional. Esto ha reafirmado la hipótesis de la idoneidad del binomio tradición-modernidad en la evolución de las nuevas formas de espectáculo. En este mismo ámbito del trabajo de campo, la entrevista a Cesc Gelabert proporcionados relevantes sobre dos obras que implican dos maneras diferentes de emplear tecnologías digitales en la danza: *Traumtext* y *Glimpse*.

#### 4. Entrevista a Cesc Gelabert

Ha sido una entrevista abierta. De entrada, Gelabert<sup>11</sup> ha leído las reflexiones y la síntesis de aspectos clave de mi trabajo de final de carrera, lo hemos debatido juntos y, a continuación, Gelabert ha expuesto sus ideas y experiencias respecto a la danza digital, las tecnologías y la interrelación entre las mismas. Dado el límite de extensión, reproduzco aquí una síntesis.

8 de diciembre de 2009.  
Habla Cesc Gelabert

En el terreno de la utilización de las nuevas tecnologías, para mí, el secreto reside en el siguiente núcleo duro: con Frieder Weiss [Gelabert ha colaborado con este autor citado en casi todos los compendios estudiados] trabajábamos unos parámetros hasta que éstos eran precisos y yo podía emplearlos de manera consciente, “artística”, utilizando mis criterios y prejuicios. Hubo un momento en los ensayos del espectáculo *Traumtext*<sup>12</sup> en los que el sistema de captación de mi movimiento y su proyección en la música y el entorno visual eran muy precisos. Entonces, yo podía aplicar todo lo que sé de música, de sonido y de movimiento, y podía tomar decisiones al instante con criterio. Un criterio ligado

a un proceso genérico que habíamos hecho de trabajo de la obra, con una dramaturgia a cargo de una compositora, Helga Pogatschar, que formaba parte de la obra. En este caso la tecnología sustituía la música interpretada con instrumentos tradicionales. También podría haberlo hecho un músico tocando un violín, o con sintetizadores. En cambio, lo particular es que en este caso lo creaba yo mismo, yo era la persona que ejecutaba la música y que actuaba el sonido. Esto garantizaba de una forma clarísima la sincronía entre las dos decisiones. Entonces la tarea fue trabajar a nivel tecnológico con Frieder para que esto tuviera este uso. Era como componer una buena música o elegir unos buenos instrumentos.

¿Qué era importante para mí?, yo era un intérprete que no tomaba las decisiones aleatoriamente, podía aplicar mi criterio y mis prejuicios en cada instante de esta operación, y yo soy un instrumento preparado para hacer esto, es decir, un instrumento que puede dialogar con este software. Yo y el software, en realidad, acabábamos yendo a parar a este núcleo duro del que hablo de mi conciencia. Para mí las máquinas están al servicio del artista, mejor todavía: de la creación, de la pieza. Se puede hacer de muchas maneras pero debe haber una interactividad sensible y que entre en el núcleo duro de las personas, en el corazón de la conciencia de las personas que lo están terminando, que pueden ser unos bailarines, unos músicos, o unos señores que trabajan con (x) tecnología. En este caso para mí era fantástico porque podía incidir en las dos cosas, podía crear la música con mi propio movimiento, tenía la doble disyunción, y esto se convertía en otro nivel. El hecho de que lo hiciera todo yo le daba esta característica especial de unicidad, que era yo el que creaba todo esto. El inconveniente estaba en que en realidad era como crear un instrumento, como crear un violín. El violín sería este espacio, estas direcciones... esto era el instrumento. Entonces, yo no soy una persona que experimenta con un instrumento conocido desde hace doscientos años. Me encuentro con un instrumento creado de nuevo por un especialista

como yo que lo toca desde hace sólo un mes. Entonces, mi capacidad de crear música con esto era más limitada. Pero algunas cosas que conseguíamos crear... eran únicas, muy especiales, había cosas que eran muy potentes. Además, cuando ligaban bien con una dramaturgia, adquirían mucho sentido. Entonces, para mí todo es válido e interesante si el patrón, o aquello que manda, es el arte. También es cierto que cuando desarrollas una tecnología nueva, hay épocas en las que tienes que pasar por situaciones muy primarias para poder volver a una sofisticación y puede valer la pena.

[...] el mundo digital llega a reproducir el sonido analógico y el sonido real con una calidad muy importante. En cambio, a nivel de imagen, no ves un bailarín virtual que parezca real. Como máximo llegas a ver sucedáneos en una pantalla plana, o en representaciones holográficas en volumen que desde muy lejos y con poca luz pueden llegar a parecer una persona bailando. [...] Cuando estás en un escenario, y es lo que más me interesa, puedes trabajar unos sistemas interactivos en el presente y otros pueden ser preparados anteriormente, y esto te da una serie de posibilidades que puedes ofrecer al espectador. Puedes combinar el cuerpo de un bailarín real, por ejemplo, yo que estoy bailando, con otras muchas cosas. En este caso, la experiencia del espectáculo *Glimpse*<sup>13</sup> era crear detrás de mí una pantalla con la cual nosotros hicimos un guión. Había una serie de proyecciones que estaban estudiadas segundo a segundo para que dialogaran con mi coreografía. Y esta proyección estaba organizada como una falsa perspectiva para que pareciera una caja abierta, como si yo estuviera en una caja abierta. Entonces, en cada segundo de la coreografía, estábamos ofreciendo al espectador un diálogo entre la proyección y lo que hacía yo. Esto no dejaba de ser como un decorado, pero en este caso cambiaba segundo a segundo a lo largo de toda la coreografía. En una de las secciones que yo llamo una sinfonía de articulaciones, quería demostrar como un bailarín percibe los 206 huesos del cuerpo

y como los puede utilizar con su percepción que es como una gran orquesta. Hicimos una captura de movimiento y la pasamos a un clon, un diseño que consistía en una piel translúcida sacada de mi cuerpo, y un interior que era una serie de cubos como reducción de aquello que debería ser el esqueleto. No llegamos a hacer los 206 huesos porque la tecnología a la que podíamos acceder no tenía más potencia. Se capturó mi movimiento y detrás se veía este clon que para mí simbolizaba la percepción interior de lo que es esta sinfonía de articulaciones, y daba al espectador la posibilidad de que tuviera también esta sensación. En este caso no era interactivo porque con los cables de por medio no hubiera podido bailar otras partes. Entonces me lo aprendí de memoria y mediante la música daba la sensación de que era simultáneo... En definitiva, se pueden hacer muchas cosas, pero un poco el límite es esto, que no puedes hacer que se vea en el escenario una persona, una cosa que parece un bailarín y que mires y no se pueda saber quién es la ficción y quién es el bailarín.

En el trabajo de un coreógrafo hay implicaciones muy importantes. Por ejemplo, mi carrera es diferente antes de la aparición del vídeo y después. [...] Otra etapa es cuando aparecen los programas de edición de informática, como *Lifeforms*, que permiten crear movimientos no de una manera real, sino con la imaginación, a través de una máquina que le da forma. Llegas a verlo no a través de un cuerpo que se mueve, sino a través de una manipulación en un ordenador. Todo ello genera un montón de posibilidades tecnológicas que acaban redundando en el núcleo duro de la conciencia. Por ejemplo, cuando yo estoy bailando de espaldas al espectador, sé la imagen que está dando mi espalda, de una manera real, no imaginada. Además, con programas como el *Lifeforms* puedo explorar metiéndome en movimientos que no he diseñado con mi cuerpo, sino que los he podido diseñar sentado, pensando, conceptualmente, o a través de ideas. A partir de aquí hay otro mundo de cosas que están pasando y que, como te he dicho, redundan en este

núcleo duro. Estas tecnologías son muy útiles. A mí, como *performer*, me amplían mi *ram*.

El futuro de la técnica pasa por el núcleo de la conciencia porque la forma en sí misma no tiene ninguna importancia. De este modo, las técnicas pueden ser empleadas con tus criterios, con tus prejuicios, les proporciona la "suciedad" de tu personalidad. Pero también con unos criterios que son unos criterios históricos, artísticos, etc. Esto permite integrar formas, y se puede hacer jugando con el directo, la persona física, o puedes ir al mundo del videoarte, del cine, del videojuego, y todo ello está incidiendo en la imaginación de los espectadores. Hoy en día, por ejemplo, hacemos espectáculos pero tenemos el problema de que el espectador ve películas y videojuegos. En su momento Loie Fuller<sup>14</sup> se pintaba con pintura fluorescente ¡y el espectador se quedaba boquiabierto! En cambio, hoy, hagas lo que hagas en un escenario, el efecto no será nunca ni una décima parte de lo que el espectador puede ver en un videojuego. Porque, como te decía (como un sueño compartido), lo que hace que sea un sueño compartido por ti y el espectador depende de la sociedad, depende de lo que estamos acostumbrados a ver.

En definitiva, yo podría hacer que se me viera por los escenarios volando, transformándome en un tigre, un leopardo o un murciélago en vez de sólo imaginármelo. Pero no me interesa, ya hay quien lo hace. Considero vital que todo esto sirva para aumentar nuestra conciencia, pero yo me considero un especialista en hacerlo con el cuerpo, y utilizar la danza como un lenguaje que tiene en su centralidad el cuerpo humano real, vivo y directo, con las limitaciones y ventajas que esto implica. [...] Aunque entiendo que está muy bien que lo hagan porque, entre otras cosas, hace que yo ahora tenga una *ram* mejor; que yo tenga una percepción virtual más grande gracias a que una cámara me puede grabar por detrás. O a otras muchas cosas que empleo y a las que no hubiera llegado nunca si no hubiera habido un ordenador.

## 5. Compendios

A continuación se hace referencia al trabajo de estudiosos y artistas que han experimentado y/o reflexionado sobre la tecnología y su repercusión en las artes del espectáculo. He vaciado de forma muy sintética las ideas clave que me han servido para construir la hipótesis y las reflexiones del principio. El primer compendio (*Performance and Technology*) se ajusta más al movimiento de la danza, por lo que hay una extracción más completa de ideas. De los siguientes, he obviado repetir las ideas que aparecen en el primero, sobre las cuales hay un amplio consenso en los textos citados. No hay que decir que estos compendios incluyen muchos más aspectos a destacar. Una mayor profundización formaría parte de otro trabajo más extenso.

### 5.1 Performance and Technology, Susan Broadhurst y Josephine Machon

Este ensayo es un compendio de escritos de catorce autoras y autores de ámbito internacional que tienen como base la especialización en actividades de espectáculo-actuación digital, en cuyo servicio han empleado varios tipos de tecnología. Estas actividades generan innovaciones tanto en el ámbito del espectáculo como en el de la teoría y se sitúan en la vanguardia de la experimentación creativa y tecnológica. Además, comparten algunas características esenciales como la tecnología digital y el énfasis en la corporalidad en términos tanto de espectáculo como de percepción. Ello conduce a nuevas formas de análisis y de interpretación de las tensiones entre lo físico y lo virtual puesto que, por un lado, amplía las posibilidades de representación del cuerpo, y por otro, genera nuevas experiencias de alteración del mismo. Un gran número de coreógrafos y coreógrafas han integrado cuerpos virtuales en sus espectáculos. Su investigación ha priorizado la abstracción y la investigación en el medio computacio-

nal, con una recomposición desnaturalizada del cuerpo, de áurea, más que los aspectos realistas patentes en los juegos de ordenador.

La interactividad en las representaciones está ligada a muchos entornos asociados a la imagen digital y a la generación de sonido y de animación. Por un lado, va más allá del marco del teatro, pero por otro, queda asociada a la pantalla de proyección situada detrás o alrededor (BIRINGER, 2006 : 45) del que baila. El bailarín interactúa con los sistemas digitales y consigue que su entorno (imagen y sonido) responda a sus acciones. Ello implica nuevos retos para los intérpretes que parten de un doble trabajo: por un lado, el sensorial-motor, y por otro, el cognitivo. Si el bailarín o la bailarina lleva sensores en el cuerpo, éste genera unos efectos espaciales, sonoros y táctiles que van más allá de la *kinesfera* propia. Entonces, su movimiento recoge al mismo tiempo datos de un viaje por la realidad y por la virtualidad. El uso del movimiento espacial en espectáculos es una idea tan antigua como el propio teatro (WECHSLER, 2006 : 60). Como ejemplo, Robert Wechsler menciona mecanismos escénicos de la Grecia antigua como la *ekkyklema* y el *mechane* (documentados desde el siglo V a.C.). El *ekkyklema* consistía en una plataforma circular o semicircular sobre ruedas que entraba en escena e indicaba que el personaje situado dentro estaba en una escena de interior. El *mechane* consistía en un tipo de grúa que podía elevar personajes para resaltar un espacio aéreo superior en relación con el espacio terrestre de los mortales. El término latino *deus ex machina* (dios desde la máquina) proviene de este dispositivo, que permitía introducir los dioses desde el aire en la tragedia. Robert Wechsler (2006 : 63) apunta unos aspectos clave relativos a la interactividad. Por un lado, no debe confundirse lo que vemos como espectadores de danza con el efecto que nos produce lo que vemos. ¿Qué es lo que ve el ojo y qué percibimos con la mirada? Podemos sentirnos de maneras diferentes según lo que ve-

mos, y en cambio muchos movimientos pueden escaparse de nuestra conciencia. Incluso siendo muy grandes permanecen invisibles para un público no profesional. Por lo tanto, Wechsler establece que la interacción es más un efecto psicológico que un elemento técnico (véase más arriba el apartado Reflexiones, párrafo 4).

En este punto, Mark Coniglio (2006 : 78)<sup>15</sup> abre un debate entre dos ideas opuestas respecto a la interactividad, que responden a dos maneras tradicionales de trabajar. El debate se centra sobre dos preguntas relacionadas con los continentes y los contenidos: por un lado, ¿las nuevas tecnologías aplicadas a la danza deben tener como objetivo explorar completamente un único sistema interactivo y/o revelar su efecto virtual o de áurea en una pieza coreográfica? (obras impulsadas por el continente); por otro, ¿es posible obtener una variedad de resultados visuales y de áurea en la medida que fundamenten rigurosamente el intento estético de la pieza? (obras impulsadas por el contenido). A partir de estas preguntas establece una tercera: ¿cuál es la diferencia entre estas dos maneras de plantear los trabajos de representación intervenida? El autor pone como ejemplo de estas posiciones dos obras en las que han intervenido los medios: *Apparitions*,<sup>16</sup> de Klaus Obermaier (2004), y *[R]evolutions*,<sup>17</sup> del propio Mark Coniglio, en la que emplea la tecnología Isadora con su compañía de danza, la Troika Ranch. La obra *Apparitions* sigue un canon tradicional en la creación artística: la exploración y la explotación exhaustiva de las posibilidades que ofrecen los materiales empleados en la pieza. De forma opuesta, los trabajos de la Troika Ranch fueron descritos por la crítica Isabel Valverde (2005) como un *content-driven*, «impulsados por el contenido». A Coniglio le parece bastante adecuado puesto que en su pieza emplea la danza, el teatro y los media para crear contextos y expresar tensiones desde una idea o un concepto principal. El autor, defendiendo su posición, manifiesta la importancia de emplear todos los recur-

sos posibles tanto si son textuales como de movimiento o visuales, siempre que su presencia esté justificada por su aportación como apoyo estético de la pieza, y no por su aparición en el espectáculo como *deus ex machina*. Menciona, como ejemplo, la obra de Pina Bausch, *Der Fensterputzer (El limpiacristales)*, en la que la directora emplea como recurso escenográfico una montaña de flores rojas de tres metros de altura. Los intérpretes no se relacionan de forma directa con ella a menudo, sólo ocasionalmente. El resto del tiempo la montaña de flores solo ocupa el espacio escénico. Los actores y actrices no la manipulan de todas las maneras imaginables. En cambio, esta presencia en el espacio proporciona continuamente un contexto que cambia la mirada de todo lo que sucede a su alrededor; su presencia es el vínculo entre todas las secciones de la pieza. Coniglio defiende que en una obra, los media también puedan ser empleados tal y como Pina Bausch emplea la montaña de flores (CONIGLIO, 2006 : 80). Concluye que, aunque el artista siente el compromiso de emplear lo más rápidamente posible las nuevas tecnologías que van apareciendo, no debe renunciar a que estén al servicio de los contenidos. Por eso propone una línea conjunta de trabajo entre los creadores de obras según los materiales (*materials-driven*) y los de obras según los contenidos (*content-driven*). Ambos tienen sus problemas respectivos: los primeros cuando no hablan de la experiencia humana; los segundos cuando no pueden integrar las imágenes de la pieza con los recursos técnicos de la misma.

## 5.2 Digital performance, Steve Dixon

*Digital performance* se produjo a partir de un trabajo de investigación realizado por el propio Dixon y Barry Smith, entre 1991 y el 2001, financiado por el Arts and Humanities Research Council (Reino Unido). Durante este periodo fue constituido el poderoso archivo *The Digital Performance Ar-*

*chive* (DPA).<sup>18</sup> Éste consiste en una recopilación de las piezas (en total 483) que han empleado herramientas tecnológicas informáticas en el desarrollo de espectáculos de teatro y danza durante los años 1999 y 2000. *Digital performance* presenta una historia que parte de los trabajos de los pioneros de los años ochenta y noventa, y se proyecta en los trabajos incipientes de los primeros años a partir del 2000. El término «digital» representa un nuevo paradigma en el arte de la representación. Se convierte en una nueva posibilidad de describir el mundo real a través de una codificación sensorial de datos (sonido, música, movimiento, escenografía, vestuario, etc.) que permite que la información pueda ser comunicada, alterada, manipulada e interpretada. Por otro lado, al autor le interesa el término *performance* en la vertiente más amplia de estudio, en todos los aspectos posibles (filosofía, lengua, historia, cultura y ciencias sociales). Pone como ejemplo a Joseph Beuys, que, años atrás, ya había manifestado la necesidad de las artes visuales de ampliar el antiguo concepto de arte, hasta incluir toda la actividad humana. La asociación de los dos términos es *Digital performance*, el título del libro. En él, el autor, además de explorar el sentido histórico, quiere identificar y evaluar en qué medida el uso de los nuevos medios en las representaciones artísticas ha contribuido a generar nuevos paradigmas, géneros, estéticas y experiencias interactivas. Dixon considera que las relaciones de interactividad y de improvisación entre los intérpretes y los sistemas tecnológicos no tienen porqué constituir forzosamente una finalidad en sí misma. Como prueba, menciona el trabajo de Palindrome,<sup>19</sup> la compañía dirigida por Robert Wechsler (DIXON, 2007 : 201). Palindrome trabaja con su propia interfaz de captura vía cámara y el software correspondiente, *EyeCon*, diseñado por Frieder Weiss<sup>20</sup> en una coreografía en la que el público no percibe el uso de ningún recurso interactivo. Aún así, Dixon expone como ejemplo de su criterio la obra *From Now*

*On*, de Paulo Henrique,<sup>21</sup> para expresar que la creatividad continúa residiendo en el practicante y no en el software (DIXON, 2007 : 207).

### 5.3 MediaArt Histories, Oliver Grau

El ensayo *MediaArt Histories*, editado por Oliver Grau en 2007 en el Massachusetts Institute of Technology, defiende que el *media-art* no puede ser entendido sólo a través de la parte tecnológica. Hay que tener en consideración la historia y entender su relación con los desarrollos paralelos de otras disciplinas –el cine, los estudios culturales, la computabilidad, la filosofía, el arte, etc. Analiza la progresiva desaparición de las líneas divisorias que separan los productos de arte de los productos de consumo, y las imágenes de arte de las imágenes de ciencia, y explora las influencias mutuas y las relaciones entre arte, ciencia y tecnología. Afirma que la investigación sobre la imagen y la ciencia exige un ojo «entrenado» en la historia del arte. Los artistas mencionados en este ensayo trabajan a menudo de científicos en institutos de investigación y están relacionados con el desarrollo de nuevas interfaces, modelos de interactividad y códigos de innovación. Explica cómo en las últimas décadas ha eclosionado el mundo de las imágenes. El *media-art* interactivo está cambiando nuestra concepción de la imagen hacia un sentido de espacio multisensorial, con experiencias interactivas y una dimensión temporal. Rudolf Arnheim (2006 : 17) alerta sobre el peligro de no conservar imágenes significativas para contrapesar una tendencia a limitar nuestra atención sólo en las novedades y lo que nos permiten hacer o innovar. Se necesita una visión abierta que nos permita compasar las novedades con los tesoros legados por las experiencias, las obras y las ideas de la historia del arte. Edmond Couchot (2006 : 188) afirma que desde el punto de vista artístico, el uso de modelos surgidos de ciencias cognitivas para crear artefactos visua-



les autónomos capaces de reaccionar a la gestualidad de seres reales ha generado que ciertos artistas instauren de nuevo la importancia decisiva del cuerpo humano, con toda su misteriosa complejidad, en el núcleo de las relaciones estéticas. Esta idea se opone a ciertos planteamientos conceptualistas en la visión del arte, que atribuyen al cuerpo una importancia secundaria en comparación con las ideas puras. En el mundo de la coreografía aparece una situación artística sin precedentes cuando los seres reales y los seres virtuales pueden ser relacionados interactivamente. Asistimos a un arte que se convierte en un arte del cuerpo que se cuestiona a sí mismo a través de sí mismo. A la vez, es un arte que muestra nuevos tipos de formas: no sólo las formas de los objetos que percibimos, sino aquellas que nuestras propias percepciones captan como formas, movimientos, transiciones, estéticas, y del trasfondo caótico del mundo que nos rodea.

#### 5.4 Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art, Caroline Jones

Los autores y los artistas implicados en el proyecto *Sensorium* tratan sobre la «tecnología corporalizada» y el «cuerpo tecnologizado» con objeto de investigar sobre cómo la tecnología cambia nuestro entendimiento de los sentidos. Los laboratorios del Massachusetts Institute of Technology<sup>22</sup> son lugares líderes en la investigación de los efectos de la tecnología sobre los sentidos humanos, y sobre la relación entre el cuerpo y la tecnología. El ensayo propone una reflexión teórica e histórica sobre las experiencias corporales, tecnológicas y sensoriales, su vínculo entre las mismas, y su manifestación en el contexto cultural de las últimas décadas. Jones cita al Foucault de los años setenta que establece que el poder y las tecnologías sobre el cuerpo y el yo serán lo que determinará la construcción de los discursos y los saberes: «los cuerpos no nos dejan escapar de la mediación de las

tecnologías, son aparatos intervenidos, sin los cuales no puede haber conocimiento en la tierra» (JONES, 2006 : 2). En la actualidad hay que pensar el cuerpo y corporalizar nuestros pensamientos, en un momento en el que la tecnología cambia la comprensión de nuestros sentidos. Desde los años ochenta y noventa se han emprendido investigaciones sobre la relación del cuerpo con las tecnologías electrónicas, y sobre nuevas formas de subjetividad. El principio de este nuevo siglo registra cambios sutiles en aquellos discursos. Ya no se dan las condiciones modernistas que han regido el mundo de las funciones corporales, sensoriales y propioceptivas: la segmentación por la cual la pintura es para los ojos, la música para deleitar la oreja, y los olores y sabores artificiales para los sentidos del olfato y el gusto. Ahora existe una mayor asociación de relaciones entre sentidos que da paso a otro tipo de mediación por la tecnología. Jones quiere hacer una relectura de la historia moderna del arte desde una aproximación por la vía multisensorial. Así, en el principal tratado del ensayo, *The mediated sensorium*, defiende que el arte tiene un papel muy importante para revitalizar el sistema sensorial concebido holísticamente, puesto que ofrece tiempo y espacio para investigar y reflexionar sobre la corporalización de la experiencia tecnológica. Existe una opinión generalizada entre los autores y autoras del compendio según la cual la única vía para acceder a una nueva tecnocultura es poner estas tecnologías al servicio de las estéticas.

#### 5.5 Regards sur l'image. L'université des arts. Séminaire Interarts de Paris 2006-2007, Klincksieck

En este compendio se estudia la imagen y los cambios que ésta adopta en nuestros tiempos. La imagen posee un mensaje que debe revelar. Se constituye a partir de este secreto, a partir de aquello que se ha dejado de lado en ella misma: ¿qué significa el secreto? Si abusamos de las posibilidades del

software y de la técnica en general pasamos a fabricar imágenes en vez de hacer aparecer mundos (CHIRON, 2006-2007 : 41-42). Carole Hoffmann, en su escrito *L'image comme peau, lieu de perméabilité du monde*, emplea la imagen de la piel asociada a la imagen digital, como prolongación del cuerpo, como interfaz entre exterior e interior (HOFFMANN, 2006-2007 : 82). El cuerpo se ve intensificado por el efecto de la ubicuidad: cuerpo físico, cuerpo-imagen. ¿Dónde se detiene el cuerpo y dónde empieza la imagen? Actualmente, el esfuerzo técnico está totalmente orientado a cumplir la mayor coherencia posible, espacial y visual. A pesar de los usos históricos que se hace de ello, aparece un nuevo espacio mental. En éste no hay un solo autor, sino diferentes miradas convergentes hacia la obra. Un trabajo de equipo que busca la realización final de la pieza. Ésta se convierte, como la imagen digital, en una multitud de puntos de vista potenciales (LÉVY, 2006-2007 : 126). Con el desarrollo de la imagen digital y de la interactividad, nos encontramos en un momento clave de la historia de las artes de la imagen. Pasamos del mundo de la imagen cerrada sobre ella misma a un universo en el que la imagen es explorable y modificable hasta el infinito. Es una convocatoria para aprender, comprender y pensar de nuevo (SOULAGES, 2006-2007 : 202).

## 6. Bibliografía

- BROADHURST, Susan y Josefine MACHON, Coautores y editores (2006): *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- Compendio de escritos a cargo de artistas, investigadores y profesores que han profundizado en la vertiente del arte digital y el espectáculo. El núcleo central consiste en el estudio de la relación entre las nuevas tecnologías y el espectáculo. Ello conduce al contacto sensual entre la parte física y la virtual, cuyo resultado es una transformación corpórea, así como una desestabilización de las identidades. Puesto que las prácticas digitales potencian tanto las estéticas como las creaciones, requieren nuevas estrategias de percepción que jueguen con la presencia real y el «engaño» al mismo tiempo.
- Contiene:
- WECHSLER, Robert (2006): «Artistic Considerations in the Use of Motion Tracking with Live Performers: a Practical Guide».
- BIRINGER, Johannes (2006): «Saira Virous: Game Choreography in Multiplayer Online Performances Spaces».
- CONIGLIO, Mark (2006): «Materials vs Content in Digitally Mediated Performance».
- DIXON, Steve (2007): *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Massachusetts Institute of Technology.
- Dixon lleva a cabo un análisis de la huella que las prácticas tecnológicas han dejado en el teatro, la danza y las instalaciones. Se remonta a los precursores de las representaciones digitales, y los encuentra desde los *deus ex machina* de los dramas del teatro clásico griego. Por otra parte, cuando entra en el análisis del espectáculo con una raíz digital, muestra el cambio en las prácticas de representación del cuerpo, del espacio y del tiempo. Así, los cuerpos virtuales o los dobles digitales, junto con la obra corpórea de artistas, conducen a nuevas formas de expresión, o a la expresión de nuevas complejidades que generan ilusiones extratemporales.
- GRAU, Oliver (2006): *MediaArt Histories*, Massachusetts Institute of Technology.
- Veinte autores exponen su investigación sobre este nuevo mundo tecnológico imbricado con el arte. La conclusión viene a decir que el nuevo *media art* no puede ser definido únicamente a través de la tecnología. Hay que comprenderlo a partir de su historia evolutiva, y en relación con otras disciplinas (cine, ciencias de la imagen, filosofía, computación, etc.). Establece el análisis de la terminología del *media art* (máquina, media, exhibición, etc.), y con-

sidera la débil separación entre las líneas de productos artísticos y productos de consumo, o también entre imágenes artísticas e imágenes científicas.

Contiene:

COUCHOT, Edmond (2006): «The Automation of Figuratives Techniques: Toward the Autonomous Image».

ARNHEIM, Rudolf (2006): «The coming and Going of Images».

JONES, Caroline A. (2006): *Sensorium. Embodied experience, Technology, and Contemporary Art*, Jones Editor, Massachusetts Institute of Technology .

De esta compilación podemos diferenciar dos aspectos. En el primero se analiza a través de 36 artículos de escritores, científicos y eruditos, el contexto histórico e intelectual en el que aparece la cultura de la corporalización de la nueva tecnología. El segundo consiste en el análisis de esta misma cultura desde dentro, a través de la vivencia y el testimonio de diez artistas que han experimentado con la tecnología corporalizada y con el cuerpo tecnificado.

DIVERSOS AUTORES, *Regards sur l'image*, Séminaire Interarts de París 2006-2007, Université des Arts, Klincksieck.

«La civilización de la imagen no ha matado a la civilización del texto. Las imágenes, incluidas las del arte contemporáneo, fascinantes, seductoras, o atroces, dejan huellas, y estas huellas continúan interpelando el refuerzo de lo escrito para que se establezca la relación entre el original y la copia, la realidad y la ficción, la verdad y su ilusión» (Introducción, Marc Jimenez).

Contiene:

LÉVY, Francine (2009 : 117 y 126) : «Superproductions: le prix des images, le tribut des artistes».

CHIRON, Éliane (2009 : 42) : «L'image en art comme *image*».

HOFFMANN, Carole (2009 : 82) : «L'image comme peau, lieu de perméabilité au monde».

SOULAGES, François (2009 : 202) : «Esthétique & philosophie de l'image».

Webs

<http://www.gelabertazzopardi.com/pagines/english/cesc.htm>. Web de Cesc Gelabert, de su compañía Gelabert Azzopardi.

<http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>. Web de Traumtext. Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment.

<http://www.youtube.com/watch?v=cIRWRT8MMcE>. Loie Fuller, fragmento de *Danse Serpentine 1896*.

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>. Web de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq.

[http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lemquest\\_lem.php?bg=03](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lemquest_lem.php?bg=03). LEM: Laboratoire d'Etude du Mouvement de l'École Jacques Lecoq.

<http://electronicperformers.in/oscillare/info-oscillare.html>. Web del espectáculo interactivo *Oscillare* / Intérprete Almu Lua (Almudena Pardo).

[http://www.teatrenacional.com/obra\\_teatre/eraritjaritjaka.html](http://www.teatrenacional.com/obra_teatre/eraritjaritjaka.html). Web del TNC, espectáculo *Eraritjaritjaka*.

<http://www.teatrenacional.com/critiques/eraritjaritjaka.html>. Críticas de la obra *Eraritjaritjaka*, TNC.

<http://www.chouard-eiffel-equation.com/>. Web de la *Chouard Family*. Presenta la *Equació de la Torre Eiffel*.

<http://aminima.net/wp/?language=es&p=543> Web *a minima* / *New Media* / *Art Now* / *Klaus Obermaier en Apparition*.

<http://vjtheory.net/art/ah-ha.htm>. Web: VJ Theory.net / VJ Theory: ART / Date published: 12/10/06. L. *Hermes Griesbach*, entrevista a Mark Coniglio/ Espectacle *Evolucions 16 [R]*.

<http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorssearch.jsp>. Web de *ahds performing arts*. *The Digital Performance Archive. DPA*.

<http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorsearch.do>. El archivo de la colección *DPA: 483 events*.

<http://www.palindrome.de/>. Web de *Palindrome*/ Robert Wechsler, con bastantes explicaciones y filmaciones de su trabajo,

vídeos, tecnología y explicaciones sobre danza y contenidos.

<http://www.frieder-weiss.de/>. Web de Frieder Weiss, con proyectos, actividades y muchas filmaciones.

<http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>. Frieder Weiss. Ejemplos de vídeo, especialmente con Cesc Gelabert: *Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment*.

<http://www.frieder-weiss.de/video/events.htm>. Frieder Weiss. Otros ejemplos de vídeo.

<http://www.frieder-weiss.de/video/installation.htm>. Frieder Weiss. Ejemplos de videoinstalaciones.

[http://www.halfangel.ie/docs/Docn\\_Spinstren\\_Brochure.pdf](http://www.halfangel.ie/docs/Docn_Spinstren_Brochure.pdf).

<http://www.docstoc.com/docs/14606751/THE-SECRET-PROJECT>.

[http://www.halfangel.ie/docs/Press\\_TheSecretProject\\_SH\\_animated\\_Aut1999.pdf](http://www.halfangel.ie/docs/Press_TheSecretProject_SH_animated_Aut1999.pdf). Steve Dixon, cap. 9, p. 203. Cita los artículos de Sophie Hanson con comentarios bastante interesantes. Sophie Hanson describe el trabajo de half/angel: «El software se convierte en una extensión del cuerpo, con todos los matices de las motivaciones humanas. Tranquilo, en movimiento y modestamente espectacular».

<http://www.dvpg.net/fallingToEarth.html>. *Falling to Earth* (con la colaboración de Ellen Bromberg). Video Projection and Performance at the Intelligent Stage at Arizona State University. Featured at the International Dance & Technology Conference 1999.

[http://paulo\\_henrique.tripod.com/](http://paulo_henrique.tripod.com/). Web de Paulo Henrique.

[http://members.tripod.com/paulo\\_henrique/fno.html](http://members.tripod.com/paulo_henrique/fno.html). Una buena crítica de su espectáculo *From Now On*, escrita por Marie-Christine Vernay.

<http://web.mit.edu/>. Web muy extensa del MIT, Massachusetts Institute of Technology.

## Notas

1. Joan Campàs Montaner ha sido mi consultor en otras asignaturas de la licenciatura como: Historia del Arte 2 (desde la modernidad hasta el activismo artístico en red) y El hipertexto en las humanidades (sociedad de la información, papel de Internet en la configuración de la sociedad red, ¿cómo afecta a las formas de lectoescritura y pensamiento?).

2. Almudena Pardo ha coreografiado sobre sí misma el espectáculo de danza digital *Oscillare*. Por otro lado, ha participado en talleres impartidos en Nueva York por Marc Coniglio, director de la compañía Troika Ranch, citado en prácticamente todos los compendios trabajados.

3. Merce Cunningham: en 1965 emplea captadores en escena que permiten desarrollar sonidos según los movimientos de los bailarines. Posteriormente, Cunningham y Bill T. Jones emplean captadores ópticos (*Motion Capture*) que permiten convertir el movimiento de los bailarines en un acontecimiento interactivo.

En los años setenta la incorporación del vídeo permite la integración de otras artes en el movimiento (plásticas, electrónicas), y la aparición en escena de la relación cuerpo-material y cuerpo-inmaterial.

A lo largo de los años ochenta surgen formas mejoradas de captación: la captura magnética permite la comunicación de un gran flujo de información, el cual permite su manipulación en tiempo real. Los entornos completamente virtuales son desarrollados a partir de la relación entre un intérprete humano y un mundo tridimensional constituido por informaciones de orden visual, sonoro y cinestésico (sensaciones de movimiento). En 1989 M. Cunningham estrena un nuevo espacio de difusión y concepción completamente virtual mediante el programa de ordenador *Lifeforms*.

A partir de los noventa se suceden muchas aportaciones que convierten la relación tradicional entre cuerpo y escenario en relación entre cuerpo y entorno digital a través de la mediación de las interfaces.

R. Wechsler sitúa la noción de interactividad a tiempo real a partir del año 2000 cuando los mecanismos de interfaces humanas y el software se vuelven muy sofisticados y permiten un diálogo claro entre el intérprete y la máquina (WECHSLER, 2006 : 60).

4. [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/Éco le internationale de théâtre Jacques Lecoq.](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/Éco%20le%20internationale%20de%20th%C3%AAtre%20Jacques%20Lecoq)

5. [http://www.tnc.cat/uploads/download?fichero=uploads/20090525/DOSSIER\\_TEMP\\_98\\_99\\_CAT.doc](http://www.tnc.cat/uploads/download?fichero=uploads/20090525/DOSSIER_TEMP_98_99_CAT.doc) *Eraritjaritjaka*: nueva colaboración de Goebbels con el actor francés André Wilms. El espectáculo parte de textos de Elias Canetti (Premio Nobel de Literatura 1981), escritos entre los años 1930 y 1980, como *Crowds and Power* o *Auto-da-Fé*. En la creación de Goebbels participa musicalmente el excepcional Mondrian Quartet.

6. «ERARITJARITJAKA: Insólito y deslumbrante Goebbels (por Joan-Anton Benach, *La Vanguardia*, 1/7/2005) <http://www.teatrenacional.com/critiques/eraritjaritjaka.html> (fragmento): «Wilms sube las gradas de la sala y se diría que atraviesa el vestíbulo desierto del Nacional, sale al exterior y entra en un coche. Sobre la fachada blanca de una casa con ventanas, el espectador ve proyectados estos manejos. El coche del actor recorre unos centenares de metros. Y Wilms llega a su casa. Una casa del Ensanche. Seguido siempre por la cámara, sube la escalera y abre la puerta de su piso. ¿Podrían ser imágenes grabadas previamente? Alerta: el espectador se fijará después que el reloj del comedor marca la hora actual y que el diario que hay encima la mesa es de ese día [...] De repente, las ventanas de la casa pantalla del escenario se iluminan y los músicos... están ahí. También el propio Wilms. Mezclar imágenes en directo con otras pregrabadas no es ninguna novedad. Ya lo había hecho La Fura, lo hace Bob Wilson. Intentar el milagro de la ubicuidad, creo, no lo había hecho nadie todavía».

7. <http://www.chouard-eiffel-equation.com/>. En una entrevista al diario *Le Temps* del 14 de febrero de 1887, Eiffel dio una respuesta a la protesta de los artistas, resumiendo perfectamente su doctrina artística: «Por mi parte creo que la torre tiene su propia belleza. ¿Creeréis que porque uno es ingeniero no debe preocuparse por la belleza de las construcciones, o que no busca crear tanto la elegancia como la solidez y la durabilidad? ¿No es cierto que las mismas condiciones que dan la fuerza también se ajustan a las reglas ocultas de la armonía?».

8. LEM: *Laboratoire d'Étude du Mouvement*, [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest\\_lem.php?bg=03](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest_lem.php?bg=03).

9. *École internationale de théâtre Jacques Lecoq*. LEM: [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest\\_lem.php?bg=03](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/lem-quest_lem.php?bg=03); En el LEM, de-

partamento autónomo de la escuela, se lleva a cabo con énfasis una investigación dinámica sobre el espacio y el ritmo. A partir de la elaboración de materiales y «objetos» se crea una relación con el cuerpo. Éste descubre las sensaciones dinámicas de los objetos antes que la razón. Aplicando este concepto en la investigación, el razonamiento posterior es mejor: «mimar es *hacer cuerpo* con el ritmo y las fuerzas que organizan y rigen los seres vivos y sus manifestaciones, así como el orden de cosas, dentro del espacio de dentro y el espacio de fuera» (Jacques Lecoq, 1921-1999).

10. <http://electronicperformers.in/oscillare/infooscillare.html>. *Oscillare – ELECTRONIC PERFORMERS*.

11. <http://www.gelabertazzopardi.com/pagines/english/cesc.htm>. Web de la compañía dirigida por Cesc Gelabert y Lidya Azzopardi.

12. *Traumtext. Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment*. <http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>.

13. *Glimpse*: <http://www.gelabertazzopardi.com/ca/glimpse.php>. Web de Cesc Gelabert, cía Gelabert Azzopardi.

14. Loie Fuller, fragmento de *Danse Serpentine* 1896: <http://www.youtube.com/watch?v=cIRWRT8MMcE>.

15. Mark Coniglio, citado en la introducción, a quien la bailarina y coreógrafa Almudena Pardo conoció en Nueva York.

16. *New Media Art now* / <http://aminima.net/wp/?language=es&p=543>.

17. *VJ Theory.net / Ah-ha: Narrative Structures in Reactive and Interactive Video Art / L. Hermes Griesbach*, entrevista a Mark Coniglio / <http://vjtheory.net/art/ah-ha.htm>.

18. <http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorssearch.jsp> *The Digital Performance Archive (DPA)*; <http://ahds.ac.uk/ahdscollections/docroot/dpa/authorsearch.do>.

19. Web de Palindrome / Robert Wechsler, contiene bastantes explicaciones y filmaciones de su trabajo: <http://www.palindrome.de/>.

20. Página web de Frieder Weiss: <http://www.frieder-weiss.de/> Ejemplos de vídeo, especialmente uno con Cesc Gelabert – *Dance Opera by Helga Pogatschar (2004) with dancer Cesc Gelabert in an interactive sound environment*: <http://www.frieder-weiss.de/video/projects.htm>. Otros ejemplos de vídeo: <http://www.frieder-weiss.de/video/events.htm>. Ejemplos de vide

o instalaciones: <http://www.frieder-weiss.de/video/installation.htm>.

21. [http://paulo\\_henrique.tripod.com/](http://paulo_henrique.tripod.com/) (web de Paulo Henrique). [http://members.tripod.com/paulo\\_henrique/fno.html](http://members.tripod.com/paulo_henrique/fno.html). Una buena crítica de

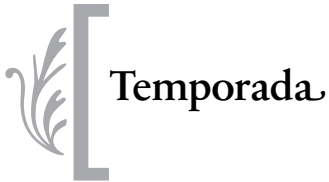
su espectáculo *From Now On*, escrita por Marie-Christine Vernay.

22. <http://web.mit.edu/> Massachusetts Institute of Technology.



## Temporada 2009-2010

Roger Cònsul



Unos meses después de que el presidente Rodríguez Zapatero afirmara por fin que el Estado español también sufría la crisis económico-financiera global que todavía dura, en Cataluña, como cada septiembre, se abría una nueva temporada teatral: la 2009-2010, marcada, en este caso, y en todas las programaciones de los teatros (especialmente de los públicos), por la palabra «crisis», que presuponía, como ya sabemos, recortes, menos producciones propias, más coproducciones y colaboraciones entre teatros, congelaciones de presupuestos, etc. Y en general este triste esbozo se cumplió. No obstante, hay que decir que la misma situación de crisis llevó, por ejemplo, a que el público potencial de teatro en Cataluña no tomara tanto el coche o el avión para salir de fin de semana y que, por tanto, las salas teatrales se llenaran más que en temporadas anteriores. Manteniendo el listón de los últimos años, el número de espectadores que contabilizó ADETCA en sus estadísticas de final de temporada superó los dos millones seiscientos mil. Los datos, como siempre, son solo de la ciudad de Barcelona, pero los hemos contrastado con los Centres d'Arts Escèniques, tanto de Reus como de Terrassa, y ambos tuvieron una ocupación que rondaba el 80%. Además, la temporada 2009-2010 vio nacer en Barcelona tres nuevos teatros: el reconvertido cine Alexandra, que ahora se dedica sobre todo a exhibir monólogos y espectáculos de artistas mediáticos, el Artèria Parallel, que abrió en el mes de junio y programa conciertos y espectáculos musicales y de gran formato, y el Almeria Teatre, una sala antigua pero renovada que llevan la compañía Gataro y su director Víctor Álvaro y que ofrece espectáculos *fringe* de pequeño y mediano formato. Como dice la «gente de teatro», el teatro va al revés del mundo: cuando el público tiene fiesta, los actores y las actrices

(y toda la familia de técnicos) trabajan, y cuando la sociedad entra en una crisis económica profunda, el teatro quizá no lo nota tanto porque ya está acostumbrado, al menos en nuestro pequeño país, donde muchas compañías viven permanentemente en estado de crisis a causa de una mala legislación y de una política de subvenciones que se perpetúa año tras año. Pero acabemos en positivo y citemos unas palabras de Sergi Belbel extraídas del dossier de presentación de la temporada en el TNC: «¿Podríamos llegar a la conclusión de que el teatro no sufre la crisis? ¿O, quizá, que durante la crisis el teatro se revela como un espacio necesario de encuentro al que se nos hace difícil renunciar?».

Antes de pasar a comentar los estrenos protagonistas de la temporada teatral mencionaremos una serie de datos generales, extraídos nuevamente de la memoria de ADETCA, con la intención de dibujar un espacio real por donde se moverán las obras que después destacaremos. Creemos que una visión panorámica del bosque nos permitirá tener más elementos de juicio para valorar la importancia de los buenos frutos. Primer dato: en Barcelona se vieron más obras de autores extranjeros (420) que de autores catalanes (400). Segundo dato: respecto a la producción, como va siendo habitual, la mayoría de las obras las montaron compañías del territorio: 624 producciones catalanas y 210 producciones foráneas. Tercer dato: el catalán fue la lengua más utilizada en los escenarios de Barcelona: 390 obras en catalán, 206 en castellano, 68 en otras lenguas y 147 espectáculos sin texto. En otro plan de análisis, y siempre teniendo en cuenta la particularidad de los criterios utilizados, los diez espectáculos con entrada de pago más vistos por el público de la temporada 2009-2010 fueron: *Hoy no me puedo levantar* (en el teatro Tívoli), *La doble vida d'en John* (en el Condal), *Un marit ideal* (en el Goya), *Garrick* (en el Poliorama), *La bella y la bestia* (en el BTM), *Boeing-Boeing* (en el Apolo), *Il Trovatore* (en el Liceu), *Un déu salvatge* (en el Goya),

*Carmen* (en el Coliseum) y *M'agrada molt el que fas* (en el Club Capitol, sala grande). Pero, ojo, este *ranking* particular está realizado con unos criterios en los que cuentan (¡y mucho!) las extraordinarias campañas de promoción, la gran capacidad de las salas, la larga duración en la cartelera, etc. Si, en cambio, valoramos otros elementos, como el porcentaje de ocupación de las salas (en el que no cuenta tanto la dimensión del vaso como si este se ha llenado del todo), vemos que los teatros que siguen llenando más sus salas son el Liceu, el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors, el TNC y la Biblioteca Nacional. En otro nivel también habría que destacar la Sala Beckett, la Nau Ivanow y La Caldera. Por tanto, y con la voluntad de relativizar todos estos números, podríamos acabar destacando otros datos, como que la producción que llevó a cabo el TNC de *L'Auca del senyor Esteve* la vieron casi 30.000 personas y que *Non Solum* y dos de los tres textos del programa T6 de la temporada superaron el 90% de ocupación. También deberíamos mencionar que *Hamlet* y *Natale in casa Cupiello*, en la Biblioteca Nacional, llenaron más de un 95% de butacas; y en el Lliure, que la obra más vista fue la que trajo Josep Maria Flotats, *Encuentro de Descartes con Pascal joven*, que vieron unas 13.000 personas, pero que montajes como 2.666, de Roberto Bolaño y Àlex Rigola, *La omisión de la familia Coleman*, de Claudio Tolcachir, y *Levitable ascensió d'Arturo Ui*, de Bertold Brecht y Heine Muller, puede que también a causa de los pocos días que estuvieron en cartel, tuvieron un 100% de ocupación. Datos, datos... que nos permiten dibujar distintas realidades, y en ellas podemos ver que los espectáculos musicales, la ópera asequible y los de teatro comercial de siempre (eso sí, con algún autor de calidad artística) todavía se llevan los laureles respecto al éxito de público, pero por otro lado también leemos que, en general, los teatros públicos son los que llenan más sus salas... Pasemos ahora a relatar lo que los amantes del arte del teatro llamamos los «grandes



estrenos de la temporada 2009-2010». Esas citas que, sea por la compañía, por el actor o la actriz, por el director o la directora, por el riesgo que supone el montaje o por celebrar un aniversario, algunas personas anotamos en nuestras agendas como fechas importantes.

Empecemos por el Festival Temporada Alta, que otoño tras otoño adquiere más relevancia en estas citas anotadas en las agendas y que se está convirtiendo en el festival de otoño que Cataluña necesita y reclama. No se puede decir que el Festival Temporada Alta se consolidara en su edición de 2009, porque el gran encuentro teatral que se celebra en Gerona y Salt ya hacía años que se había consolidado, pero la décimotava edición, la del otoño de 2009, significó un paso adelante para el festival. Ciertamente es que se continuó con la línea de presentar los grandes nombres de la escena internacional, pero en el año 2009 hubo una novedad: el proyecto Escena Catalana Transfronterera. Expliquémoslo: hacía tiempo que los organizadores del Temporada Alta tenían la voluntad de exhibir no solo a los maestros europeos y mundiales de la escena contemporánea. Quedaba clarísimo en el programa que distribuyeron a la prensa que la línea que querían seguir desde 2009 era la de equilibrar la programación entre artistas extranjeros y los artistas de aquí para que, citemos textualmente: «en unos años, el traspaso de ideas pueda ser también de artistas catalanes a artistas de la escena internacional». Por ello, y aunque debido a la crisis se tuvo que desecharse la idea de convertir el Temporada Alta en un festival de referencia a nivel mundial en cuanto a la creación escénica europea, sí se empezó a trabajar en esta línea de equilibrio de transformar el festival y concebirlo realmente como un diálogo entre los artistas de ambos lados de los Pirineos. Los catalanes podemos aprender de los foráneos, pero los foráneos también pueden aprender de lo que se cocina en nuestro territorio. Y por ello, en aquella edición de 2009, el Temporada Alta propu-

so, por ejemplo, colaboraciones a nivel de producción con espectáculos internacionales que incluyeran artistas catalanes: *Dunas*, de Sidi Larbi Cherkaoui y Maria Pagés; *Kavafis*, con Lluís Homar y Polydoros Vogiatis; *Le sort du dedans*, bajo la dirección artística de Blai Mateu y Camille Decourtye, o *The Bukowski Project*, con Mario Gas y Ute Lemper. Otras propuestas utilizadas para conseguir este equilibrio en el origen de los artistas fueron las habituales en otras ediciones: las coproducciones con el Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona, por ejemplo. El espectáculo *El jardí dels cinc arbres*, con textos de Salvador Espriu, de quien en el año 2009 se celebró el vigésimo quinto aniversario de su muerte, en el que Iban Beltran y Joan Ollé nos transportaban a las calles de Sinera, con los personajes ya famosos de esta ciudad onírica. También con dirección de Joan Ollé, y en coproducción con el CAE S/G, en el Temporada Alta 2009 se pudo ver un espectáculo parecido pero con textos de otro *homenot* de la literatura catalana, Josep Pla: *El Quadern Gris*. Y siguiendo en el terreno de los clásicos de la literatura catalana, Xavier Albertí y Narcís Comadira presentaron *Al cel*, un oratorio con textos en prosa de Jacint Verdaguer. *Al cel* nos descubrió una faceta polémica y desconocida del popular poeta de Folgueroles, ya que puso en escena muchos fragmentos del libro *En defensa pròpia*, en los que el autor se rebela y responde a los encarnizados ataques que recibió de los hombres que anteriormente le habían acogido. Tanto *El jardí dels cinc arbres* como *Al cel* fueron producciones programadas después en el Teatre Lliure y en el TNC, respectivamente. Igual que *El ball* de Irene Nemirovsky, dirigida por Sergi Belbel y protagonizada por Anna Lizaran y Sol Picó, y *Non Solum*, de Sergi López y Jorge Picó. En este sentido, la política de coproducciones del festival con los teatros públicos del país sigue enriqueciendo las carteleras tanto del uno como de los otros. Solo se podría criticar que a veces puede parecer, al repetirse año tras año, que los

directores y las compañías catalanes programados sean siempre los mismos.

Sin embargo, como pasa en la mayoría de los festivales de otoño de todo el mundo, el plato fuerte de la programación del Festival Temporada Alta siempre han sido las producciones extranjeras. Y el año 2009, y aun a pesar de los cambios, no fue una excepción. Tras el éxito de la edición anterior con *Il ritorno di Ulisse*, William Kentridge aterrizó de nuevo en Gerona con la compañía de títeres de Ciudad de El Cabo Handspring Puppet para presentar *Woyzeck on the highveld*, otro alegato antiapartheid del artista surafricano. El montaje recibió muy buenas críticas que destacaban tanto la belleza plástica de los títeres como la manipulación y la escenografía dibujada a carboncillo por el propio Kentridge y la fuerte carga emotiva y crítica actualizada que trasladaba el texto de Büchner a Sudáfrica. También se pudo ver un fantástico *Macbeth* del experto en Shakespeare Declan Donnellan, que esta vez llegaba a Salt con su propia compañía, Cheek by Jowl. Sin dejar al genio inglés (de quien en el año 2009 se celebraba el cuarto centenario de su muerte), destacamos que otro asiduo al festival gerundense, Peter Brook, presentó sus sonetos con el espectáculo *Love is my Sin*. Pero seguramente las citas que más cola trajeron fueron las que orquestaron Christoph Marthaler y Krystian Lupa. Marthaler llegaba con el polémico y sarcástico *Platz Mangel*, una clínica de estética para europeos cansados de sí mismos que ya no saben qué quieren arreglarse ni de qué mal sufren. El costoso montaje fue bien recibido por un público que sabía lo que iba a ver: estética *kitch* y mala leche para denunciar la decadencia del Viejo Continente (y su sanidad pública), todo ello servido con irónicas interpretaciones corales de Bach o de Mahler y con canciones populares alemanas. Krystian Lupa presentó *Les presidentes*, una tragedia escatológica y muy polémica del siempre incómodo Werner Schwab, en la que unas mujeres de clase social baja, víctimas de todos aquellos que les prometen

una vida mejor, cometen un crimen horrendo pensando que hacen el bien porque siguen las ordenanzas que el Papa de Roma les dicta por televisión. La puesta en escena de Lupa, estrenada hacía diez años y de la que entonces la crítica austriaca dijo que abría una nueva era en el teatro en la cual «lo que se hacía era cagarse en el espectador», subrayaba las formas de tragedia griega inherentes al texto, dejaba que éste realizara su corrosiva función y discurría con la precisión absoluta a la que nos tiene acostumbrados el director. Otros que últimamente han sido asiduos a los festivales y teatros de nuestra tierra son los argentinos Daniel Veronese y Claudio Tolcachir. Veronese presentó dos nuevas producciones: *El desarrollo de la civilización venidera* (su versión personal de *Casa de muñecas* de Ibsen) y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, que en este caso jugaba con *Hedda Gabler*. Tolcachir, tras el éxito de *La omisión de la familia Coleman*, llegó a Gerona con el estreno europeo de *Tercer Cuerpo*. Personalmente, creemos que estas últimas producciones, comparadas con los trabajos vistos anteriormente, habían perdido un poco de fuerza. Para acabar con la programación de Temporada Alta 2009 citaremos el *Titus Andrónico* de Animalario, para los amantes de las emociones estéticas fuertes, y que el Piccolo Teatro di Milano se presentaba por segunda vez en el festival con la *Trilogia della Villeggiatura* de Goldoni, un espectáculo largo (tres obras) que nos permitía redescubrir el trasfondo ácido de esta comedia humana que hace ya algunos años el TNC presentó al público catalán con una versión simpática y quizá demasiado reducida.

Pero volvamos a Barcelona. La Sala Bckett, a pesar de los problemas que empezó a tener con la constructora Núñez y Navarro por el mítico espacio de la calle Alegre de Dalt, celebró su vigésimo aniversario recuperando un montaje histórico, *Ñaque o de piojos y actores*, que hace ya dos décadas presentó la compañía Teatro Fronterizo del fundador de la sala, José Sanchís Sinisterra.

Toni Casares, actual director, presentó una dramaturgia sobre la novela de Robert Walser *Jakob von Gunten*, llamada *Aquí s'aprèn poca cosa*, sobre el estado de la educación en las escuelas. Este montaje podía suponer asimismo un retorno a los orígenes de la sala, ya que Sanchís Sinisterra también se había acercado teatralmente hace unos cuantos años a la prosa de Walser. Finalmente, y tras una larga dedicación a la dramaturgia catalana contemporánea, tanto en la programación de temporadas anteriores como en la perseverancia de la escuela del Obrador, destacamos que la Beckett programó la última obra de la trilogía «animalesca» de Pau Miró. Si primero había sido *Búfals* (Temporada Alta), seguida de *Lleons* (TNC), el joven dramaturgo concluía con *Girafes* su particular visión de las relaciones familiares (y humanas), vista a través de las bestias que todos llevamos dentro. Neil LaBute también regresó a los escenarios de la Beckett, durante el festival Grec, con la compañía de actores y actrices que últimamente le están haciendo famoso en nuestra tierra: Cristina Genebat, Mireia Aixalà, Norbert Martínez, entre otros, orquestados por Julio Manrique. Presentaron *Coses que dèiem avui*.

En el Lliure, el curso 2009-2010 trajo, en general, más autores ingleses en cuanto a las producciones propias, y más propuestas de la Europa central por lo que respecta a producciones foráneas invitadas. En este sentido, las líneas propuestas los últimos años por Àlex Rigola seguían siendo claras. En septiembre, la temporada arrancaba con *Nixon-Frost*, de Peter Morgan, otra obra procedente de la cartelera comercial de Londres, como *Rock&Roll* de Tom Stoppard, que, debido al éxito de público obtenido la temporada anterior, fue una de las obras reestrenadas durante 2010, igual que el espectacular 2.666. La obra de Morgan, que ponía en escena las entrevistas que el periodista David Frost realizó al presidente de los Estados Unidos después del caso Watergate, suponía un gran duelo interpretativo entre Joan Carreras y Lluís Marco.

Como destacaban los periodistas que cubrieron el estreno, Richard Nixon es quizá la persona que más cerca está del personaje de Macbeth y su sed de poder. Sin embargo, no acabamos de entender la doble programación de *Nixon-Frost* y *Nixon-Frost (unplugged escènic)*. De autores de habla inglesa, el Lliure programó también *American buffalo*, de David Mamet, con dirección de Julio Manrique, y la versión que Carlota Subirós realizó de *Alícia al país de les meravelles*, de Lewis Carroll, en la que se recuperaba la esencia totalmente adulta y onírica del clásico. De la misma directora se presentó también *La febre*, de Wallace Shawn. Pero el Lliure también programó autores catalanes: a finales de septiembre se estrenaba *Al cel*, de Xavier Albertí y Jacint Verdaguer, obra de la cual ya hemos hablado anteriormente. Pero ahora querríamos detenernos un momento y recordar la magnífica apuesta de los «ensayos abiertos» que la política de programación del Lliure ofrece. En el caso de *Al cel*, el ensayo abierto lo aprovechó Pascuale Bávaro, alumno de dramaturgia y dirección del Institut del Teatre, que acabó ultimando *Magnificat*, un espectáculo de cabaret con textos de Jacint Verdaguer y santa Teresa de Jesús, entre otros... muy respetuoso con la religiosidad de los poetas y también con la espiritualidad contemporánea. Al mismo tiempo, Tortell Poltrona celebraba sus treinta y cinco años como payaso en la plaza Margarida Xirgu, plantando la carpa del Circ Cric; y justo después, Albert Espinosa presentó *El fascinant noi que treia la llengua quan feia treballs manuals*, reincidiendo en un mundo de infancia muy especial y mágico. En cuanto a las compañías invitadas, el Lliure de Rigola siempre ha aportado buenas noticias: Jan Lawers estuvo dos días en Montjuïc con su *The Deer House*, y el Berliner Ensemble dos días más con *Der aufhaltsame astieg des Arturo Ui* de Bertold Brecht, con dirección de Heiner Müller. La nueva hornada de directores y dramaturgos argentinos también tuvo su espacio: Claudio Tolcachir pudo presentar, en-

tre festival y festival, la aplaudida y veloz *La omisión de la familia Coleman*, y Daniel Veronese sus últimos trabajos, presentados también en el Temporada Alta. En primavera llegó una muy grata sorpresa, un montaje poliédrico sobre los últimos cuarenta años de nuestra realidad, el espectáculo *Dictadura-Transició-Democràcia*, cuatro propuestas diferenciadas de veinticinco minutos cada una: la primera servida por el tándem Albertí-Cunillé; la segunda (mayo del 68), por Roger Bernat; la tercera, acercándonos a los años ochenta, por Jordi Casanovas, y la última por los adolescentes más radicales del teatro catalán: Nao Albet y Marcel Borràs. A partir de la segunda quincena de mayo, el Lliure volvió a abrir sus puertas a las compañías más radicales de la creación contemporánea con su ciclo cada vez más aceptado por el público, *Radicals Lliure*: Roger Bernat, Tomàs Aragay, Rodrigo García, Agrupación Señor Serrano y la gran apuesta extranjera para el ciclo, Heiner Goebbels con la asombrosa instalación pianística sin ningún tipo de intervención humana, *Stifters Dinge*.

Al otro lado de la ciudad, cerca de la plaza de Les Glòries, la temporada empezaba asumiendo otro tipo de riesgos. La apuesta de Sergi Belbel, como director del TNC, para dar más presencia a voces no tan conocidas de autores catalanes clásicos se reafirmaba con la programación de *El casament d'en Terregada*, de Juli Vallmitjana, un pintor y prosista que vivió a caballo de los siglos XIX y XX, enamorado de los bajos fondos barceloneses y de sus hablas y procedencias diversas. La obra, adaptada por Albert Mestres y dirigida por Joan Castells, presentaba a Terregada, un gitano protagonista de unas cuantas obras de Vallmitjana, y su grupo de vecinos y amigos el día de su boda. Un retrato fantástico del abanico social de aquella Barcelona perdida, charnegueta, llena de prostitutas y macarras, delincuentes, gitanos y perdularios. El esmeradísimo uso del habla de aquellos barrios, del calé y de los distintos dialectos e idiolectos acababa de completar un montaje

sorprendente. Pero la temporada en el TNC se estrenó con *El jardí dels cinc arbres*, de Iban Beltran y Joan Ollé, presentado en el Temporada Alta. Era la segunda vez que el catalán de Salvador Espriu llegaba a nuestro Teatro Nacional. Pero el plato fuerte respecto a la autoría catalana fue la puesta en escena de *L'Auca del senyor Esteve*. La famosa obra de Santiago Rusiñol, con la que se estrenó el gran teatro en 1997, es la única de la cual se han podido ver ya dos lecturas distintas en el mismo teatro. Y es de celebrar, porque esta es una de las funciones principales de los teatros nacionales: conseguir que distintas generaciones actualicen, dialoguen y aporten sus visiones particulares en la relectura de los autores clásicos nacionales. Esta versión de *L'Auca* la firmó Pablo Ley como dramaturgo y Carme Portaceli como directora, lo que, por cierto, suponía la primera puesta en escena en el TNC encargada a una directora. Ambos artistas partieron tanto de la novela como de la obra de teatro e hicieron que la acción pasara en un tiempo muy posterior al que propone la obra original: empezaba a finales de la Guerra Civil, durante la caída de Barcelona, y acababa en los años setenta. El porqué de tal decisión no nos acabó de quedar claro. Respecto a otros autores catalanes, hay que destacar el regreso de *Non Solum*, el exitoso y delirante monólogo de las distintas personalidades de Sergi López, que la temporada anterior hubo que suspender por cuestiones técnicas relacionadas con la voz del actor. Fue un espectáculo que llenó cada noche. El programa T6 de autoría catalana contemporánea presentó una nueva hornada de autores y una novedad: una compañía estable. Durante el curso 2009-2010 se vieron *M. de mortal*, de Carles Mallol, *No em diguis amor*, de Marta Buchaca, y *Lluny de Nuuk*, de Pere Riera. La cuestión que nos planteamos después de ver estas tres nuevas propuestas es la siguiente: ¿por qué los tres textos (y algunos otros de temporadas anteriores) nos plantean solo situaciones familiares? ¿Se ha elaborado sin querer una especie de molde involuntario

en la dramaturgia catalana contemporánea? La apuesta de *Marburg*, de Guillem Clua, era distinta. El autor, considerado una de las voces más innovadoras del panorama dramático catalán contemporáneo y que entonces ya había estrenado obras suyas en Estados Unidos (por ejemplo, *Gust de cendra* y *La pell en flames*), proponía un texto que nos hacía viajar por todo el planeta planteándonos problemas éticos sobre el poder de la política y las epidemias extendidas por todo el mundo (enfermedades y virus que, como el de la ciudad de Marburg de 1967, quizá surgieron de laboratorios científicos). Todo ello mezclado con el afán de supervivencia de las víctimas en un mundo que corre hacia la autodestrucción. Lástima que *Marburg* pasara por el TNC sin pena ni gloria.

En cuanto al repertorio internacional, el TNC programó *Electra* de Sófocles, con Clara Segura y Oriol Broggi, que acababan de obtener un enorme éxito con *Antígona* en la Biblioteca Nacional. Aquí los acompañaban las actrices de la compañía Q-Arts, que con este montaje cerraban su trilogía de heroínas griegas. También hubo espacio para la dramaturgia contemporánea con *Una comèdia espanyola* de Yasmina Reza, producción del CDN de la temporada 2008-2009 y que había obtenido buen éxito de público en Madrid. De la capital española llegó también, a finales de curso, un muy buen *Platonov* de Anton P. Chéjov dirigido por Gerardo Vera, con Pere Arquillué de protagonista. Y para conmemorar los cuatrocientos años de la muerte de Shakespeare, el TNC programó una *Nit de reis* un pelín flaca. La que se considera una de las *problematic plays* del bardo inglés no pasó de ser una comedia juguetona. Para acabar, mencionaremos el montaje *Escenes d'un matrimoni/ Saraband* de Igmarm Bergmann, que algunos críticos tildaron de «valiente» dado el enorme peso de la película de 1973.

Respecto a la temporada de los demás teatros barceloneses hay que destacar, en primer lugar, *Urtain*, de la compañía ma-

drileña Animalario. El impactante montaje que se vio en otoño en el Teatre Romea retrataba la falsedad del poder oficial de la España franquista enfocando el caso real de los combates amañados del boxeador José Manuel Ibar Azpiazu (Urtain), que acabó suicidándose, olvidado por todos. El montaje planteaba distintos planos de narración, el escenario era un ring de boxeo, el ritmo era trepidante y la interpretación de Roberto Álamo mereció un premio Max, pero aun así el público no respondió como era de esperar y los actores pedían al final de cada representación que si nos había gustado lo hiciéramos correr mediante el boca oreja. Tampoco tuvo el éxito esperado la obra *Boulevard*, la gran apuesta de Carol López para La Villarroel. Tras el éxito del año anterior con *Germanes*, esta nueva producción no acabó de cuajar, quizá por la complejidad dramaturgica que ponía en paralelo la obra que se quería representar y su *making off*. En cambio, en La Villarroel, durante el Festival Grec, se pudo ver un frío *Primer amor* de Samuel Beckett, con un Pere Arquillué espléndido. Otro montaje que merece la pena destacar fue *1984* de George Orwell, que la compañía Actor's Gang de Nueva York, con Tim Robbins como director, llevó al teatro Poliorama, al mismo edificio donde el autor se había alojado durante su estancia en Barcelona durante la Guerra Civil. El montaje fue muy cuidado, y la ocasión, emotiva.

En el nuevo teatro Almeria, Gataro teatro sorprendió estéticamente al público con un expresionista *The black rider*. En la sala pequeña del Capitol, Julio Manrique y sus actores aprovecharon el éxito de *La forma de las cosas*, de Neil Labute. En el Círcol Maldà se prepararon para una irrupción, cada vez con más peso, del teatro de pequeño formato con *Sa història des senyor Sommer*, de Patrick Süskind, y la bellísima *Molts records per Ivanov* de Albert Tola y Pep Tosar; en la sala Muntaner, los payasos Jordi Martínez, Monti y Claret Papiol nos hicieron reflexionar y troncharnos de risa, de la mano de Ramon Simó, con *Petita fei-*

*na per a pallaso vell*, de Matèi Visniek. Y así fue pasando la temporada 2009-2010 con grandes y pequeños éxitos, grandes y pequeños fracasos, cada vez más teatros de

pequeño formato, incremento de público, y también de espectáculos musicales, y algunas perlas maravillosas que recordaremos durante mucho tiempo.



## Kosmopolis: autores nuevos, temas antiguos

*Eduard Molner*

Institut del Teatre



Juan Insua, el director de este feliz invento que se llama *Kosmopolis*, un festival de literatura que organiza y produce el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona desde el año 2000, tuvo la sensibilidad de incluir el teatro de texto en la edición de 2011. El festival, que se celebra con una periodicidad bienal, siempre ha programado una multitud de actos literarios que tenían una forma escénica, pero hasta la presente edición no había contemplado el género dramático de forma específica en sus programaciones. Repetimos aquí, brevemente, algunas ideas del marco teórico que nos sirvió para confeccionar la programación de *Kosmopolis* y que publicamos en la propia web del festival. Después hablaremos de los autores que participaron en la programación y de sus intervenciones.

El teatro resiste, y no sólo resiste: tiene cosas que proponer en nuestro presente. La sorpresa la produce el hecho de que el teatro sobrevive porque unas nuevas generaciones, que han crecido frente a una pantalla interactiva, han renovado la confianza en el espectáculo en vivo como una vía de expresión de sus incertidumbres e inquietudes, como una forma de esparcimiento, incluso como ceremonia de catarsis colectiva. Hoy, como el día en que los helénicos se saltaron el ritual para aventurarse por caminos nuevos y empezar a ser un poco menos súbditos y un poco más ciudadanos, «el espectáculo convoca actores y espectadores a divertirse o a meditar, o a decidir sobre determinados aspectos de la vida, expresados mediante el mito o la parodia» (Vito Pandolfi: *Història del Teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, 2001).

En el último y reivindicativo ensayo de Josep Ramoneda *Contra la indiferencia* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010) ha-

lamos un razonamiento de porqué el teatro pervive: «El teatro, a mi entender, tiene dos peculiaridades que le hacen imbatible: la singularidad –cada función es una nueva representación, para el actor y para el espectador– y la presencia. La presencia de la persona humana, tal cual, en el escenario. Es una persona con máscara, dirán algunos. ¿Es que la persona humana cuando entra en presencia, en relación con los demás, deja, en algún momento, de llevar máscara? Somos animales con máscara: seres de teatro». Una defensa encarnizada del teatro como una forma artística que amplía el campo de visión de lo que es capaz de entender y ver el individuo.

Si hacemos caso a Pierre Bourdieu y entendemos que las clases sociales no sólo siguen existiendo sino que la principal causa de su segmentación es cultural y no económica, deberíamos encarar la nueva era tecnológica con un poco menos de papanatismo. El analfabetismo digital no será “el problema” de la marginación social, sí, por el contrario, no saber leer ni escribir, por ejemplo. No hablamos, claro, de la habilidad técnica de leer sino de la capacidad de comprensión y... disfrute de un texto, y de la capacidad de expresión razonada de unas ideas. También podemos aventurar que en el futuro será un motivo de diferenciación social la capacidad de *comprensión y... disfrute* de un espectáculo de carácter teatral que requiera una mínima actitud activa por parte del espectador.

### Dos actos, cuatro autores

Así pues, para la edición de *Kosmopolis* 2011 propusimos una programación de dos actos que echaban una ojeada a las nuevas dramaturgias de aquí y de fuera con la intervención de artistas emergentes que muestran la últimas tendencias de la escritura teatral.

En el primero de los actos el dramaturgo catalán y periodista Pablo Ley (Barcelona, 1960) conversó con el dramaturgo cana-

diense de origen libanés Wadji Mouawad (Beirut, 1968), creador de la llamada «teatralogía de la identidad y la memoria» representada internacionalmente (*Littoral*, 1999; *Incendies*, 2003; *Forêts*, 2006; y *Ciels*, 2009). Durante las fechas del festival, marzo de 2011, Mouawad estaba programado en el Festival Grec 2011 con su reescritura de Sófocles –una pieza que finalmente cayó de la programación del festival de verano por causas ajenas a criterios artísticos–. En cualquier caso, el legado griego está vivísimo en la obra de Mouawad; se hace necesario el teatro casi por las mismas razones que se hacía necesario dos mil quinientos años atrás, pese a todas las transformaciones vividas por la humanidad. Y cuando nos disponemos a representar historias en el escenario, no nos podemos abstraer de estas raíces. Es el caso por ejemplo de *Littoral*, la obra que dio a conocer a Mouawad a nivel internacional. El dramaturgo explicó su génesis, en gran medida, a partir de su itinerario vital de infancia y juventud, relacionado con la guerra del Líbano. El joven Wadji, como toda su familia, tuvo que rehacer sus referencias en otro país. No es lo mismo abandonar tu lugar de nacimiento con siete años que hacerlo de adulto, pero es evidente que a esta edad tan tierna ya puedes llevarte de tu país de origen unas huellas permanentes. Si además se han visto imágenes impactantes por su violencia, muertes y desapariciones que tienen que ver con el núcleo familiar, seguro que la huella es para toda la vida.

En *Littoral*, el joven Wilfrid emprende un viaje para dar sepultura a su progenitor, que es al mismo tiempo un viaje en busca de la propia identidad en el momento crucial de su entrada en la etapa adulta de la vida. La reminiscencia griega es absoluta. Es exactamente el «¿quién soy?» de Edipo. Mouawad nació en Beirut en 1968. Tenía sólo siete años cuando sus padres salieron del Líbano ante el conflicto civil que asolaría el país durante más de diez años y que entonces, a mediados de los setenta, no había hecho más que empezar. En sus propias



palabras el teatro se convirtió en una forma de «recrear el espacio de felicidad de su infancia». Su tetralogía es una reflexión sobre la identidad, la memoria, la herencia y la filiación, todos ellos temas presentes en las sociedades complejas del primer mundo, con un origen diverso de sus habitantes, o sea con un conjunto de «pasados» diferentes que hay que arbitrar en el presente. Hay que retener también el hecho de que el teatro de Mouawad es de una gran desnudez: los recursos escenográficos son mínimos y se pide al espectador que sea él quien realice los cambios de ámbito, de localización, etc. Es un teatro que se podría representar en un modesto centro cívico si hiciera falta; es un teatro que es consciente de que el principal equipo escenotécnico está en la imaginación del espectador.

La intervención de Pablo Ley fue a modo de introducción porque los dos temas sugeridos por el dramaturgo catalán para provocar la conversación dieron lugar a dos intervenciones larguísimas de Mouawad que prácticamente ocuparon la hora y cuarto de acto en el teatro del CCCB.

El segundo acto quería ser una muestra del teatro que se escribe aquí con Josep Maria Miró (Vic, 1977) y Pau Miró (Barcelona, 1974), ejemplos de unas extraordinarias hornadas de la dramaturgia catalana, y con Alfredo Sanzol (Madrid, 1972), un auténtico fenómeno en las carteleras españolas de las últimas temporadas.

La dramaturgia catalana ha producido unos autores tan notables en los últimos años que ha sido muy difícil hacer una elección ejemplar. Una de las dramaturgas más brillantes de la primera hornada de la recuperación de la escritura dramática en nuestra tierra, Lluïsa Cunillé, todavía no ha cumplido los cincuenta, por ejemplo, y entre ella y Josep Maria Miró, el dramaturgo más joven presente en *Kosmopolis*, existe una diferencia de quince años en los que podríamos perfectamente señalar veinte nombres de dramaturgos catalanes con nivel para estar presentes en la cartelera de cualquier ciudad. La elección era, pues, di-

fícil. Pero no nos guió la acumulación de éxitos de público en un determinado currículum sino las trayectorias creadoras que interpelan el presente. Pau Miró y Josep Maria Miró se preguntan a través de su teatro por qué el mundo es como es y qué podemos hacer para entenderlo.

Pau Miró crea personajes que se nos presentan con cierta dosis de inocencia, incluso de ingenuidad. Pero claro, no se pueden sustraer al hecho de vivir en un mundo que funciona desde una dinámica ajena a su forma de ser. Miran la realidad con perplejidad, y eso nos los convierte en cercanos. Son bellos, portadores de luz, aparentemente desmascarados, gente que no nos importaría conocer, como la prostituta de *Plou a Barcelona* (2004) o el chico que llega a la lavandería de *Lleons* (2009), con la camisa manchada de sangre. A menudo coloca estos personajes en ambientes hostiles, donde se encuentran en desventaja. Una ciudad, por ejemplo, que en el caso de *Bú-fals* (2008) y de *Lleons* es el ámbito de lo imprevisto, de la incertidumbre, de la inseguridad, y pese a todo, lo que en competencia con los demás, debemos hacer nuestro. La ciudad que se intuye en *Lleons* es un espacio de conflicto y de oportunidad, pero implacable. Es una ciudad que tiene semejanzas con el DF de *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, que penetra dentro de nuestra casa, pese a los muros que podamos levantar para defender el propio hogar.

Pau Miró tuvo la responsabilidad de dirigir la lectura de textos de los tres creadores en escena por parte de la actriz Anna Ycobalzeta y el actor Isaac Alcayde. Entre las lecturas se intercalaban los comentarios de los tres autores, sentados a un lado del escenario en unos taburetes de bar, en una especie de conversación distendida, pero orientada, que iba tratando los temas que los propios fragmentos de las obras planteaban.

La introducción del acto por parte de los dos actores, un pequeño texto de Pau Miró escrito expresamente para la ocasión, es

reveladora de su forma de entender el hecho creativo: «no existe una página en blanco./ ojalá existiera la página en blanco./ existe la página que desborda palabras./ Después, un extraño proceso de selección./ Unas palabras se quedan, otras se van./ Y por una rendija empieza a entrar un poco de luz./ Una rendija. Un texto./ Un texto. Una escena./ Luz». O sea la inspiración está en la selección, no en la producción propiamente dicha, y esto estaría mucho más acorde con el tiempo que nos toca vivir, cargado de un gran volumen de información que a todos nos corresponde filtrar.

Josep Maria Miró escribe un teatro perfectamente trabado ideológicamente. Se subleva, por ejemplo, contra un mundo que permite escandalosos espacios de impunidad. En *La dona que perdia tots els avions* (Premi Born de Teatre, 2009), una mujer, sentada en el porche de una casa colonial, mientras espera el avión que tiene que llevarla de vuelta a casa, sufre una súbita ceguera. A su lado hay un hombre, un nativo de esta isla tropical que atrae riadas de visitantes occidentales. El hombre está allí esperando su decisión. ¿Se quedará en el país? ¿Querrá lo mismo que muchos otros le han pedido antes? Atrapado en la cultura de la emoción, en la necesidad de dosis de sensaciones que provoca la sociedad de consumo hipertrófica, el viajero occidental encuentra en el Tercer Mundo la posibilidad de subir unos cuantos escalones en esa dirección. O de bajarlos. En este mundo nuestro hay lugares donde es posible ir muy lejos en la satisfacción del lado oscuro del ser humano. Allí la transgresión de la sacralidad (en el sentido pasoliniano del término *sagrado*), de las normas morales básicas de convivencia entre los hombres, de la dignidad humana, es gratuita. Pero Josep Maria Miró no sólo se cuestiona “el mundo”, también se interroga sin ambages sobre el lugar donde vive.

*Gang Bang* (*Obert fins l'hora de l'Àngelus*), que se estrenó el mismo mes de marzo de 2011 en el Teatre Nacional de Catalunya, es una de las piezas más atrevidas

que se han escrito en este país en los últimos años. Un padre entra en un local de sexo para hombres buscando a su hijo; allí descubrimos la doble vida de muchos personajes perfectamente asimilables a algunos prohombres de la política, los negocios o la iglesia de Cataluña, pero la denuncia va más allá y atañe a este mismo personaje que parece tan desamparado en este local y a la vez tan estimable en su empresa de reconstruir una familia rota. *Gan Bang* recuerda por su valentía *Plaça dels herois*, de Bernhard o *El balcón*, de Genet, obras que provocaron una profunda incomodidad en su momento, pero que al mismo tiempo generaron interesantes debates.

El estreno de la pieza en el Teatre Nacional ha sido uno de los momentos importantes de esta temporada teatral, no por la obra sino sobre todo por el alboroto que creó el hecho de que estuviera ambientada en un local de sexo masculino. A todos debería hacernos reflexionar cuantos pasos atrás ha dado la sociedad catalana si la minoría susceptible de sentirse escandalizada por eso encuentra unos potentes altavoces y es capaz incluso de incidir en los márgenes de libertad de los programadores públicos. Pero lo más triste fue quizás ver como toda la prensa, incluso la considerada progresista, se sumó a la lectura superficial de la pieza de Josep Maria Miró y, en consecuencia, salió manifiestamente decepcionada. El sexo es en *Gan Bang* una metáfora de lo que políticamente ha ocurrido en este país desde la Transición hasta la democracia. Miró no quería provocar, quería transgredir al hablar de una manera de entender la política basada en el mercadeo y el clientelismo, basada en la ausencia absoluta de valores y de ideología. Y en el plano personal quería hablar de la imposibilidad de enmienda cuando una violación de lo que es auténticamente sagrado (de nuevo aquí en el sentido pasoliniano) afecta a la construcción personal.

De Josep Maria Miró los actores leyeron un fragmento de *Quan encara no sabíem res els uns dels altres*, una de sus primeras

piezas, pero que ya contiene una mirada con voluntad de intervención. Unos personajes decidirán, “fatalmente”, tomar el metro antes de la hora necesaria para “defender” sus puestos de trabajo de una agresión que es más presupuesta que real. Pero ese convoy está destinado al desastre. El miedo es uno de los temas presentes en la obra de Miró, un miedo que siempre es irracional, pero que siempre tiene un fundamento cultural y pasa por las creencias del individuo sobre su bienestar: ¿qué puedo hacer para conservar mi lugar en la sociedad? antes que la pregunta que sería realmente importante, ¿qué puedo hacer para estar más en armonía con mi ser y mi entorno?

Josep Maria y Pau Miró son dos ejemplos, como decíamos más arriba, de la dramaturgia catalana actual, que de hecho es muy rica, diversa y heterogénea. Pero si les hemos escogido a ellos y no a otros es porque sus miradas todavía no han sido salpicadas por la banalidad. El gran problema de los dramaturgos emergentes de este país es que se piden unos textos que en gran medida reproducen los patrones narrativos del mundo televisivo: con respecto a los formatos, pero también con respecto a los contenidos. Se cuentan demasiadas historias cuyo sentido no es otro que conseguir un buen entretenimiento; obviamente este teatro debe existir, pero junto a la literatura más especulativa si hablamos de las estructuras del teatro público.

Alfredo Sanzol es un gran encantador de serpientes: cuenta sus estrenos por éxitos de público. A partir de búsquedas en Google llega a trabajar con elementos aleatorios y con estos materiales, articulados en forma de historia breve, busca la formulación de una experiencia humana profunda, una sensación, un sentimiento, una paradoja irresoluble o una contradicción insalvable que se encuentra en el trasfondo del argumento que se nos cuenta. Lo que acabamos de referir está detrás de la trilogía *Risas y Destrucción* (2006), *Sí, pero no lo soy* (2008) y *Días estupendos* (2010). Frecuentemente las situaciones creadas por Sanzol

son absurdas (tienen una contemporaneidad de raíz beckettiana). En *Días estupendos* un matador de toros decide renunciar al oficio, del que depende toda la familia, porque ha atropellado un gato. La circunstancia es absurda y roza la inverosimilitud, pero el punto de llegada no es un sinsentido. Muchas veces un accidente, aparentemente banal, enfrenta al ser humano a sus contradicciones fundamentales. Más aún, en la misma pieza sus padres reciben una carta del hijo que está de colonias en la que les dice que quiere «desertar», que prefiere ser adoptado por sus monitores. Desde fuera la carta hace reír, pero pone a los pobres personajes de los padres contra las cuerdas; en medio de sus acusaciones cruzadas nos damos cuenta de que el hijo, más que un proyecto de vida, había sido «la etapa que había que cumplir», en una carrera vital de posesiones varias.

Anna Ycobalzeta e Isaac Alcaide leyeron precisamente este texto, un ejercicio que lleva a que entre un tercer personaje, el hijo ausente, presente a través de la carta leída por los padres. El recurso ya es en sí mismo una metáfora, porque el hijo de hecho no quiere estar junto a unos padres que han entendido su existencia como algo que hay que administrar, en lugar de amar. En cualquier caso ya plantea cual es la manera de afrontar la paternidad hoy en día, en la sociedad de consumo hipertrófica.

Sanzol tiene el proyecto, a medio o largo plazo, de hablar de su realidad natal, Navarra, y el conflicto que de pequeño vivió en el contexto de máximo apogeo de la violencia terrorista y de la respuesta de los mecanismos represores del estado. En el teatro de Sanzol hay humor, pero no banalidad o frivolidad. En todo caso son propuestas concebidas desde la habilidad de poder ofrecer distintos niveles de lectura.

Obviamente el panorama teatral catalán y también del Estado español es mucho más rico que la muestra que *Kosmopolis* pudo ofrecer. Pero en cualquier caso la pequeña cata sirvió para abrir boca al público de un festival no específicamente de teatro, ni

tampoco un encuentro académico. Queremos decir que, afortunadamente, a muchos de los concurrentes a la programación teatral de *Kosmopolis 2011* no les habíamos visto nunca la cara y eso, en un universo

tan reducido como es el mundo del teatro en Cataluña, donde nos pasamos la vida saludándonos los unos a los otros hasta el infinito, no deja de tener su valor.



## Aportaciones al estudio de una década

Àlex Broch

*La revolució teatral dels setanta. II jornades de debat sobre el repertori teatral català.* A cargo de F. Foguet y N. Santamaria. Lérida: PUNCTUM&GELCC.

*La revolució teatral dels setanta* [La revolución teatral de los setenta] es fruto de una doble confluencia (“L’alternativa dels 70” y “70s spectaculum interruptum?”) que había y debería marcar un punto de inflexión en la percepción y la recepción de los autores de la generación de Sagarra o de los setenta. Pese a que, cinco años después de la celebración de las Jornadas que dan pie al libro que comentamos, no parece que ni una cosa ni la otra estén en la perspectiva ni en el imaginario de lo que, a corto plazo, parezca posible.

Entretanto, dos de los cinco autores que formaban parte de “L’alternativa dels 70” y que en el 2006 fueron representados en los escenarios barceloneses han muerto: Jordi Teixidor y Alexandre Ballester, a cuya muerte, cabe recordar, ha seguido un indignante y absoluto silencio hacia la persona y su trayectoria y obra; mientras, uno de los tres autores que pudo acogerse en el Ciclo de Lecturas incluido en “L’alternativa dels 70” también ha muerto: Jaume Melendres. Por muchas y varias razones, Teixidor, Ballester y Melendres son nombres claves en lo que ha sido la historia reciente de nuestro teatro. Ya no están y, muy posiblemente, el último punto de encuentro y coincidencia de los tres giró en torno a la mencionada “L’alternativa dels 70”, una operación de clara, habilidosa e inteligente política cultural que COSACA llevó a cabo entre el 6 y el 20 de febrero de 2006 y que pretendía visitar la obra de cinco autores de los setenta como Alexandre Ballester, Ramon Gomis, Manuel Molins, Rodolf Sirera y Jordi Teixidor.

Alentados por esta iniciativa, y como una tarea complementaria a nivel de búsqueda e investigación, se organizaron las II Jornadas de debate sobre el repertorio teatral



catalán el 27 y 28 de abril de 2006, bajo el nombre “70s: spectaculum interruptum?”, una iniciativa del grupo de Estudios de Literatura Catalana Contemporánea de la UAB y que, coordinadas por los profesores Francesc Foguet y Núria Santamaria, se celebraron en estas fechas en el Institut del Teatre de Barcelona y en la Facultad de Letras de la Universidad de Bellaterra. *La revolució teatral dels setanta* son las actas que recogen las aportaciones a estas II Jornadas, que, como hemos dicho al inicio, son la confluencia, con un propósito, un interés y una temática, de lo que pretendía y quería ser “L’alternativa dels 70”, organizado por la Coordinadora de Salas Alternativas de Barcelona. Dos proyectos que casi hay que considerar como uno solo y que, si bien el resultado de las cinco obras estrenadas de “L’alternativa dels setanta” dejó, por varios motivos ahora difíciles de explicar, un regusto agridulce, la edición de *La revolució teatral dels setanta* está aquí para poner las cosas en su sitio. La realidad es terca y solo hay que provocarla, es decir, crear las condiciones necesarias para que emerja. Esto es lo que representaron aquellas II Jornadas, y lo que ha hecho y hace oportuna y necesaria la edición de un libro como *La revolució teatral dels setanta*. Con lo cual podemos decir, si queremos mirar el vaso con una cierta objetividad y estrategia a medio plazo y sin menospreciar la dosis de optimismo necesaria para seguir mirando hacia adelante, que aquella doble operación del 2006 que ligaba los dos proyectos, “L’Alternativa dels 70” y “70s: spectaculum interruptum?”, no ha sido en balde. Y no es que de la lectura de todas las aportaciones que se recogen en el libro se desprenda un estado de beatitud y placidez sobre el teatro de los (sesenta y) setenta, sino que la suma de aportaciones reconstruye una realidad, dura y difícil, que no esconde ni luces ni sombras. Este es su valor.

Si nos encontramos en el camino de la historia, *La revolució teatral dels setanta* diseña y construye un itinerario. Y en este sentido deberíamos decir que las coinciden-

cias de interpretación de algunas aportaciones que trabajan sobre un espacio tan acotado de tiempo no deben ser consideradas ni reiteraciones ni repeticiones, sino la confirmación, desde diferentes voces y perspectivas, de los principales fenómenos y situaciones que se dieron en los setenta. Las coincidencias de análisis les otorga la condición de documentos irrefutables para la historia. Un libro como *La revolució teatral dels setanta*, como buen libro de actas, se puede leer teniendo en cuenta el interés de cada pieza, de cada aportación individual, o bien intentando encontrar, si se encuentra en él, el sustrato que las unifica o las puede unificar y que trasciende cada aportación para encontrar un hilo y unas confluencias que otorgan una unidad indirecta y una mayor aportación a los varios trabajos que configuran el libro. Así es como lo hemos leído y así es como, relacionando unas aportaciones con las otras, se va reconstruyendo el itinerario del proceso con, tal como ya hemos dicho, sus luces y sus sombras. Cierzo que falta una operación de síntesis, que es el siguiente paso a dar, que ligue de manera más cómoda y clara lo que es ya la historia de una etapa reciente del teatro catalán contemporáneo. Pero la suma de los documentos de los coordinadores, las conferencias, las ponencias, las mesas redondas y las aportaciones personales que totalizan la aportación de más de veinte nombres entre creadores y estudiosos, hace que el itinerario y el proceso, si se quiere leer bien, se pueda repasar y reconstruir. Un itinerario que, entre otros puntos de referencia, pasa por la acción de los grupos de teatro independiente, la operación “off” Barcelona, la irrupción del teatro Capsa y la Sala Villarroel, la refundación del Institut del Teatre, autores y obras nacionales y extranjeras, teatro político y géneros teatrales, la presencia de importantes compañías internacionales, las nuevas compañías y las dramaturgias no textuales, la organización en instancias unitarias de la profesión, las reivindicaciones profesionales, estructurales y creativas, el Grec-76, las tensiones ideo-

lógicas dentro de la profesión, la huelga de actores, la inauguración del Teatre Lliure, repertorio y tradición, el papel e importancia del Congreso de Cultura Catalana, el debate entre dramaturgia de autor y de obra colectiva o la política teatral: infraestructuras e institucionalización...

Ayudar a construir este itinerario descrito estaba, sin duda, en el proyecto y el interés de los coordinadores de las II Jornadas que dan lugar a *La revolució teatral dels setanta*. El resultado acredita el acierto de la decisión, pero también justifica la operación inicial que había detrás, “L’alternativa dels 70”, dado que sin esta, que genera el tema de las II Jornadas, hoy no existirían ni el libro ni las aportaciones que este hace para ayudar a construir la historia reciente de aquellos años. No todas las aportaciones son nuevas o inéditas, ya que también partimos de una bibliografía anterior. Pero un libro como *La revolució teatral dels setanta* da, a partir de la suma de la diversidad de opiniones, una visión más amplia y unitaria del periodo que tratamos y que ahora podemos encontrar en un solo volumen.

### Fragmentos de una memoria necesaria

Marta Nadal

Josep M. Benet i Jornet: *Material d’enderroc*.  
Biografies i memòries, 78. Ed. 62. Barcelona, enero de 2010

Hay memorias de muchos tipos, a pesar de que podríamos hablar de dos grandes grupos: las que están basadas en la memoria escrita, como las memorias de Martí de Riquer, que se zambullen en su herencia familiar a partir en gran parte de papeles escritos, y las memorias que parten de la transmisión oral que el autor ha podido fijar recogiendo lo que la propia familia ha ido explicando desde los propios recuerdos a lo largo de los años. Estos dos tipos constituyen las memorias más “ortodoxas”, por decirlo de algún modo, las que parten del pasado más lejano del personaje, de sus an-

tepasados, hasta llegar al momento en el que el autor escribe ya “la propia memoria”, la que es solo el producto de su “responsabilidad vital”. Otros autores, en cambio, rehúyen este tipo de memorias, no quieren escribir su *Llibre dels feyts*,\* sino que solo quieren dejar constancia de aquellos hechos, personas, momentos, situaciones culturales, etc., que han sido nucleares –directa o indirectamente– en su manera determinada de mirar el mundo, en su manera particular de leer la vida, de leer los libros; o, yendo más allá todavía, que han contribuido a configurar el sentido de las sombras o las certezas, de los interrogantes, que a menudo el individuo tiene esparcidos a lo largo de su cartografía vital. Este es el caso de *Material d’enderroc*, de Josep M. Benet y Jornet, donde el autor, ya en la introducción, explica al lector el motivo del libro – un encargo de Xavier Folch –, la procedencia de alguno de los capítulos –en algunos casos extraídos de textos ya publicados anteriormente y revisados y modificados, si acaso, para la presente edición– y lo avisa sobre las particulares memorias que tiene entre las manos: «No es que esté de ningún modo en contra del género, muy al contrario, pero es que yo no veo ningún motivo ni razón para escribir, ni ahora ni nunca, unas memorias ortodoxas: “Nací...” o un comentario que todavía me paralizaría más: “Mis abuelos paternos provenían de...” No, imposible. [...] Y mi existencia es aburrida, sin ningún interés relevante. Pero sí he tropezado con personas y hechos que no eran aburridos». En este sentido, Josep M. Benet y Jornet es una pieza clave en el libro pero, a pesar de que parezca contradictorio, no es siempre el protagonista; a menudo se queda detrás del escenario, escuchando tras

\* El *Llibre dels feits* o *Llibre dels feyts*, de título completo *Llibre dels feits del rei en Jacme* (traducible en castellano como *Libro de los hechos del rey Jaime*), también denominado *Crónica de Jaime I*, es la primera de las denominadas cuatro grandes crónicas de la Corona de Aragón. Parece ser que la conquista de Mallorca (1229) impulsó su redacción. (N. de la trad.)

el telón lo que dicen los personajes, los que han vivido con él tantas horas, o solo algunas, con los cuales ha conversado, ha mantenido correspondencia, ha aprendido... Iba a decir que todos estos personajes, figuras importantes dentro del mundo literario – aparecen sus grandes amigos Montserrat Roig, Terenci Moix y, aunque en otro sentido, Joaquim Molas; y también Llorenç Villalonga, del que tiene un amable recuerdo, no tanto de Salvador Espriu, y Mercè Rodoreda, de quien siempre ha sido un lector apasionado–, son también «sus personajes», un poco como los que él mismo crea en sus obras, porque, en el fondo, también unas memorias, sean ortodoxas o no, juegan con la propia ficción desde el momento en que la memoria a menudo traiciona, va a lo suyo y reinterpreta los hechos, a pesar de que los presenta aparentemente intactos, cuando, quizás, en realidad, las cosas no pasaron exactamente tal y como uno las recuerda. Este tipo de engaño involuntario aparece en el libro de la manera más honesta: hablando de Villalonga, por ejemplo, Benet expone una situación determinada para, más adelante, desmentirla, diciendo que quizás no corresponde tal cual a la veracidad de los hechos. En este momento, el lector, que se había creído todo el relato, debe descodificar la información recibida. Este hecho, sin embargo, en vez de empañar la lectura, creo que contribuye, también, a proporcionar la medida del autor.

*Material d'enderroc* –un libro que recomiendo porque es un placer leerlo, en el que el lector puede oír la voz directa y sincera de Benet i Jornet y en el que, además, encontramos algunos de los elementos que constituyen parte de la estructura fundamental de nuestra historia cultural y literaria– está hecho, como dice su autor, con los fragmentos de los escombros que quedan de la destrucción del edificio: «La vida, dentro de nuestro cerebro, es un edificio completamente reventado». Detrás de este material de escombros, sin embargo, podemos adivinar las trazas de la memoria original; así, pues, gente y teatro constituyen las dos

partes de este libro que es, también, como he dicho, parte de nuestra historia cultural. Junto con Montserrat Roig, un capítulo de una emoción extraordinaria, se pasean Terenci Moix, con su anecdotario personal, y Joaquim Molas, a quien Benet reconoce como maestro, y también los «grandes»: Villalonga, Espriu y Rodoreda; y, de fondo, siempre el teatro, sin ahorrarse la crítica cuando es necesario, desde los inicios de la aventura hasta el momento actual, con la mano siempre tendida a las nuevas generaciones.

### Un texto imprescindible, una praxis irrenunciable

Ester Vendrell

Raimon Àvila: *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*. Institut del Teatre. Col. Escrits teòrics 14. Barcelona, 2011

El texto de Raimon Àvila, *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*, es desde el comienzo hasta el final una declaración de principios pedagógicos, artísticos, estéticos y, en definitiva, éticos. Es también una sabia síntesis de prácticas y procesos, escrita y estructurada a partir de la vía del conocimiento por la experiencia.

El texto se articula en tres partes diferenciadas, y el brillante y poético prólogo de Jesús Martínez Clarà ya adelanta el tono y las premisas de los caminos que recorreremos: hace referencia a la figura del «jardín» como metáfora del terreno fértil que se debe trabajar.

En la introducción, el autor establece una sólida constatación cuando afirma que entre las dos vías de conocimiento, la de la teoría y la de la praxis y la experiencia, vías que Occidente ha tendido a separar, él optó por la segunda, a menudo la más subestimada y despreciada, para dar respuesta a las grandes preguntas de la vida: quiénes somos, cómo y por qué actuamos y nos comportamos de la forma en que lo hace-



mos. Este camino, asentado sobre un análisis corporal, físico e intuitivo y acompañado de la pertinente teorización (reflejo sin duda de un análisis también autobiográfico), constituye el punto de partida y el tema central del libro.

En la misma introducción se cita el informe *Los cuatro pilares de la educación*, publicado por la Unesco en los años noventa para subrayar y justificar la importancia de «aprender a ser» como paso imprescindible que sustenta los otros tres pilares de la educación: «aprender a conocer», «aprender a hacer» y «aprender a vivir con los demás». Así mismo, toma como referencia el libro de Claudio Naranjo (2004), *Cambiar la educación para cambiar el mundo*, en el que se subraya que para trabajar «la educación para ser» hay que introducir en el currículo educativo formas de entrenamiento sensomotor, además de la autoconciencia, la psicoterapia y la meditación. Por tanto, sólo desde esta concepción holística del ser se puede educar a las personas para que adquieran plenas competencias físicas, intelectuales y espirituales.

Como dice el autor, los intérpretes y los profesionales de las artes escénicas comparten la necesidad de trabajar esta dimensión de «aprender a ser», tanto de fuera hacia dentro como de dentro hacia fuera, para afinar el instrumento de comunicación que condiciona su capacidad expresiva.

El autor estructura el corpus del libro en once capítulos. Dedicada cada uno de ellos a la exposición de los fundamentos teóricos, científicos o técnicos de diferentes herramientas, disciplinas y metodologías de trabajo que sirven para trasladar al ser humano de una dimensión exterior, física y material a otra más intangible, sutil, psíquica y espiritual. Con un lenguaje al mismo tiempo claro y poético, el autor nos ayuda a visualizar e interiorizar conceptos interrelacionados, como la conciencia corporal, la energía y la empatía, la tensión articular, la cinética respiratoria, el eje y el equilibrio corporal, el ritmo, las reacciones y los mecanismos psíquicos ante situaciones desco-

nocidas o emociones estresantes, el seítai, la flexibilidad, el *focusing* y la psicoterapia corporal.

*Moure i commoure* no es una exposición retórica de conceptos, sino una invitación a la práctica y a la transformación personal; por eso el autor concluye cada capítulo con propuestas de ejercicios prácticos.

El libro propone un viaje que posibilita al intérprete –de la mano de la autoconciencia y el reconocimiento– unir y gestionar todas las potencialidades psicofísicas para conectarse con su esencia, de forma que la acción no sea *egoica*, sino que arranque de lo más profundo del ser. Desde tiempos lejanos, algunos autores y ciertas tradiciones se han referido a esta cuestión con palabras y metáforas como el duende, la perla, el estallido de la flor, el actor invisible.

La enseñanza no consiste en alimentar el ego del héroe, sino en todo lo contrario, en seguir la vía negativa (propuesta ya por el yoga, el budismo y el tao) y desprenderse, liberarse de tensiones psicofísicas para llegar a ser auténtico.

Un camino de conocimiento en el que no sirve la teoría sin la práctica y por el que sólo avanza el practicante, no el actuante. Un camino en el que no valen los vacíos discursos del maestro y en el que prédica y acción confluyen; dicho de forma más clara, en el que pensamiento y acción forman un todo único y sin fragmentación.

*Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*, más allá de ser una innovadora propuesta pedagógica al servicio de los intérpretes escénicos, es una actualizada visión del despliegue humano a partir de prácticas tradicionales y de otras más innovadoras y que, es ocioso decirlo, aplicada a los intérpretes posibilita en la escena un efecto comunicativo diferente: conmover tal como los grandes maestros han proclamado desde hace mucho tiempo, sobre todo a partir de las investigaciones y los hallazgos del pasado siglo XX que ya se iniciaron a finales del siglo XIX con la comunión de las tradiciones de Oriente y Occidente aplicadas a la higie-

ne y la terapia corporal y postural, al crecimiento personal y al desarrollo rítmico y motriz, hallazgos, muchos de ellos, ya intuitivos y explorados por la pedagogía teatral y de la danza desde principios del siglo xx.

Por su inteligente síntesis de conceptos y disciplinas, este texto es pionero en la pedagogía de las artes escénicas de nuestro país e, indiscutiblemente, propone una práctica imprescindible. *Moure i commoure*

se suma al conjunto de innovadores propuestas educativas de «aprender a ser», en constante crecimiento en el ámbito de la educación primaria y secundaria.

En definitiva, *Moure i commoure* es una propuesta irrenunciable, no sólo para los profesionales de las artes escénicas, sino también para el gran público, y constituye al mismo tiempo un reto y un valiente posicionamiento desde la perspectiva docente.



Hem tornat al teatre d'urgència? Al teatre com a eina de reflexió, de debat, de crítica? Al teatre com a mecanisme d'intervenció en el món que ens envolta?

Josep Lluís i Rodolf Sirera, 2011











**ESTUDIS ESCÈNICS**  **Butlleta de subscripció**

NOM	NIF
COGNOMS/INSTITUCIÓ	
ADREÇA	
POBLACIÓ/CP	
PROVÍNCIA/PAÍS	
PROFESSIÓ	
TELÈFON	E-MAIL

Desitjo subscriure'm a un any natural (2 números l'any) als quaderns de l'Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (preu de 24€, incloues les despeses d'enviament)

Data: ..... Signatura:

Domiciliació bancària

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANC/CAIXA D'ESTALVIS
COMpte CORRENT/ESTALVIS (20 dígits)
AGÈNCIA
ADREÇA/POBLACIÓ/CP

Data: ..... Signatura:

Un cop omplerta la butlleta amb totes les dades, envieu-la a

**ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE** | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 00 (ext. 267)

NOMBRE	NIF
APELLIDOS/INSTITUCIÓN	
DIRECCIÓN	
POBLACIÓN/CP	
PROVINCIA/PAÍS	
PROFESIÓN	
TELÉFONO	E-MAIL

Deseo suscribirme durante un año natural (2 números por año) a los cuadernos del Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (precio de 24 €, con los gastos de envío incluidos)

Fecha: ..... Firma:

Domiciliación bancaria

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANCO/CAJA DE AHORROS
Nº DE CUENTA CORRIENTE/AHORROS (20 dígitos)
AGENCIA
DIRECCIÓN/POBLACIÓN/CP

Fecha: ..... Firma:

Una vez relleno el boletín de suscripción, enviarlo a:

ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 00 (ext. 267)

