



Estudis Escènics

33-34



Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

33 - 34

Hivern de 2008

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció: Joan Casas

Coordinació: Lluís Hansen

Producció: Anna Pedreira

Coordinació del Quadern de Dansa: Jordi Fàbrega

Correcció i traducció: Marta Fontaneda, Mariana Miracle,
Rosina Nogales, Barbara Raubert i Maria Zaragoza.

Consell de Redacció: Sílvia Ferrando, Pere Riera, Mercè Saumell,
Marília Samper i Victoria Szpunberg.

Amb la col·laboració de Teresa González Borrajo del Centre de
Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).

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

Subscripció i informació:

Anna Pedreira

Tel.: 93 227 39 20 / 93 227 39 00 – ext. 316

estudisescenics@institutdelteatre.cat

Estudis Escènics

Institut del Teatre

Plaça Margarita Xirgu, s/n

08004 Barcelona

© DELS AUTORS

Primera edició: desembre 2008

Maquetació: Josep Molí

Impressió: Gràfiques Viking SA

Dipòsit legal: B. 54835-2007

ISSN: 0212-3819

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



Sumari

EDITORIAL

- 7 *Joan Casas*

ESTUDI

- 13 *Carles Batlle*
La segmentació del text dramàtic contemporani
(un procés per a l'anàlisi i la creació)
- 36 *Valentina Valentini*
La vocació teatral de Pier Paolo Pasolini
- 55 *Pier Paolo Pasolini*
Manifest per a un nou teatre
- 70 *Martina Tosticarelli*
Sobre la participació audiovisual a l'escena
contemporània

DOSSIER

- 83 *Jordi Arús*
Allò que veiem i allò que vivim
- 97 *Lluís Masgrau*
La recepció de l'actor clàssic oriental en
l'antropologia teatral d'Eugenio Barba
- 121 *Xavier Sanfulgencio Moreno*
Orient ensenya a ballar a occident
- 126 *Jordi Jané*
Circ oriental i circ occidental: multiculturalitat
o criollització?
- 137 *Patrice Pavis*
Corea 2003 - 2007. Records
- 138 *Patrice Pavis*
Entrevista a Patrice Pavis a la Korean National
University of Arts

TEXT

- 149 *Manel Ollé*
Veure la veu i escoltar la mirada. L'escriptura
narrativa i teatral de Gao Xingjian
- 157 *Gao Xingjian*
El somnàmbul

QUADERN DE DANSA

- 201 *Joaquim Noguero*
Dansa catalana. Tradició d'avantguarda: un mapa
- 220 *Agustí Ros*
Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment
- 234 *Alwin Nikolais*
Moció | Stasis | Percepció sensorial
- 252 *Jordi Fàbrega*
Entrevista a La Chana, José de Udaeta, José Granero, Belén Cabanes i Juan Carlos Lérica
- 277 *Jordi Basora*
Pensar amb els peus: La dansa dels guardians del cap
- 289 *Carlos Murias Vila*
William Forsythe, el coreògraf atípic

TEMPORADA

- 297 *Francesc Massip*
El teatre a Barcelona. Primer semestre del 2007
- 304 *Juan Carlos Olivares*
Quan l'existir és el passar

OPINIÓ

- 315 *Jordi Coca*
Brossa i els altres

RESSENYES

- 331 *Revistes*
- 334 *Llibres*
- 351 *Altres articles rebuts*
- 356 *Textos teatrals*
- 365 Col·laboradors d'aquest número
- 371 VERSIÓN EN CASTELLANO

Editorial

Joan Casas

Ens costa de perfilar la forma i la periodicitat d'aquesta nova etapa d'«Estudis Escènics». Després d'una interrupció tan llarga, per exemple, ens trobem que els esquemes de distribució editorial han canviat radicalment, i que ens hi hem d'adaptar. Això explica en part que hàgim ajornat la sortida del número 33 i hàgim optat finalment per treure aquest número doble. Els qui fem la revista, considerem que encara no hem arribat a allò que podríem anomenar la nostra «velocitat de creuer». A partir de la propera sortida, per exemple, voldríem incloure un sumari en anglès que contingués una explicació sintètica des continguts de tots els articles, i els resums extensos, almenys, d'aquells que representin clarament una aportació pròpia. També anirem concretant la nostra presència a la pàgina web de l'Institut del Teatre. Ho anirem fent.

Si els antics posaven a l'entrada de les seves cases les deïtats familiars, nosaltres ens sentirem més emparats si els imitem. Així, en aquest paràgraf dresem un modest altar a la memòria de Josep Yxart i de Xavier Fàbregas, en l'exemple dels quals ens voldríem emmirallar. Des de la primera dècada del segle XXI, fa una mica d'angúnia pensar que el nostre petit país només ha estat capaç de produir un pensador teatral d'envergadura a la darrereria del segle XIX, i un altre al segle XX. I que tots dos van morir prematurament, en plena maduresa intel·lectual i quan més falta feien. La continuïtat d'aquesta publicació, i d'altres, hauria de ser una garantia de millorar aquesta pobra estadística.

També hem d'aprofitar aquestes ratlles per esmenar una inexactitud del número anterior que comportava una severa injustícia. A la pàgina de crèdits no hi apareixia un nom cabdal de l'equip de persones que treballem per fer possibles aquestes pàgines: el d'en Jordi Fàbrega, que és el responsable i coordinador del «Quadern de dansa». Ara esmenem l'errada, que era greu, ja que si en tots els àmbits de les arts escèniques la necessitat d'un discurs reflexiu i crític és imperiosa, en el de la dansa era una exigència urgent. I acceptar l'encàrrec d'obrir un espai que pogués potenciar-lo, no es pot dir que fos un risc menor.

Obrim el bloc d'estudis amb un treball d'ambiciosa pulcritud d'un dels professors de dramaturgia més brillants de la casa, en Carles Batlle. Però l'acompanyen coses més antigues i potser, alhora, igualment actuals.

Es compleixen quaranta anys d'aquell 1968 que ara sabem que va representar el gran punt d'inflexió en la història de la segona meitat del segle passat. També va ser aquell any quan Pier Paolo Pasolini va escriure el seu *Manifest per a un nou teatre*, que publiquem per primera vegada en català, acompanyat d'un estudi inèdit de la gran teòrica italiana Valentina Valentini. Un interessant treball sobre la impremta de la tecnologia en l'escena contemporània completa el bloc d'*Estudis*.

Mentre la flama olímpica va camí de Beijing, ensopegant arreu amb els manifestants que reclamen llibertat per al Tibet, nosaltres presentem, també per primera vegada en català, un text teatral de Gao Xingjian, l'escriptor xinès exiliat a París que va rebre l'any 2000 el premi Nobel de Literatura. És probable que a la tardor d'aquest any 2008, la presència de Gao a Barcelona sigui polièdrica, i que abasti la seva faceta de dramaturg i també la de pintor. La seva aparició en aquestes pàgines en seria, doncs, una avançada. En Manel Ollé, excel·lent poeta i bon coneixedor de la llengua i la cultura de la Xina, ha tingut la gentilesa de fer-ne la presentació.

Acceptar els conceptes culturals d'Orient i Occident era ja posar-se en un territori prou discutible, però vam voler-ho fer per explorar allò que ens semblava una clara asimetria en les formes de l'intercanvi cultural que marquen aquest segle de globalització. A grans trets hauríem dit que, en el camp de les arts escèniques, mentre occident exportava formes i gèneres, en el sentit contrari circulaven sobretot tècniques i formes d'entrenament. Era així? Les peces que componen el *Dossier* d'aquest número fan una primera exploració d'aquest joc d'intercanvis en diversos àmbits de les arts de l'espectacle.

L'estructura flexible del sumari ens permet obrir un espai nou, *Opinió*, amb una decidida vocació d'acollir el debat i la polèmica. Obre el foc en Jordi Coca, amb un article escrit ja fa un parell d'anys i originàriament per a la seva publicació fora de Catalunya, però que té l'avantatge de presentar d'una forma fonamentada, extensa i articulada tot el conjunt d'idees que ha anat exposant reiteradament sobre les responsabilitats dels teatres públics i les raons de l'oblit, per part d'aquestes institucions, d'una part fonamental del repertori català contemporani.

Quant a la dansa —terreny àgraf, com és sabut—, seguint amb la idea de crear un espai per generar discurs, en Joaquim Noguero ens dibuixa un mapa de la dansa a Catalunya, en Jordi Basora ens explica el seu projecte de recerca sobre les danses i cants afro-americans del Candomblé a Brasil, l'Agustí Ros, en un moment de replantejament dels Estudis Superiors de Dansa d'Espanya, planteja la importància del Laban Movement Analysis com eina teòrica i pràctica, i en Carlos Murias, amb motiu de la presentació a Barcelona

de la coreografia de William Forsythe *Impressing the Csar*, ens ofereix una entrevista amb el coreògraf on exposa el seu procés de treball. Després Jordi Fàbrega presenta una entrevista sobre la Interpretació a cinc representants de l'especialitat d'espanyol i flamenc. Finalment, amb la voluntat d'omplir el buit immens de traduccions al català de textos relacionats amb la dansa, presentem un fragment del text inèdit fins al 2005 d'Alwin Nikolais, *The Unique Gesture*.

Completen el número les seccions habituals que recullen el balanç de la vida dels escenaris i dels llibres i revistes que s'ocupen de la vida dels escenaris.





La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l'anàlisi i la creació)

Carles Batlle

Més enllà de teories i tendències hermenèutiques, la pràctica de la segmentació té una llarga tradició en l'àmbit dramàtic. Acostumem a aplicar procediments de seqüenciació similars en contextos diferents. Per exemple: quan *llegim* el text dramàtic; o quan, en qualitat d'actors, treballem el nostre *paper*; o quan distribuïm, com a directors d'escena, un calendari d'assajos... La lectura del text dramàtic *au ralenti* —rèplica per rèplica— que proposa Vinaver (1993), posem per cas, no s'allunya pas gaire de l'anàlisi de microaccions que propugna bona part de la deriva contemporània de les teories interpretatives stanislavskianes. No cal dir que també hi ha hagut importants tradicions crítiques preocupades per la necessitat de delimitar unitats de significació textual. La més destacada en aquest sentit ha estat la tradició semiòticoestructuralista, que ha postulat una complexa articulació d'unitats de contingut, a observar sintagmàticament i paradigmàticament, per tal de comprendre la totalitat de l'artefacte textual. La insuficiència d'aquest model es planteja quan s'accedeix al nivell *superficial* del discurs, o quan, més enllà del text, submergits en l'estudi de l'espectacle teatral, trobem que la «polifonia informacional» de la representació problematitza tant la segmentació sincrònica en diferents llenguatges com la delimitació d'unitats de representació diacròniques.

Avui dia, superada ja la vella escissió entre text teatral i escena, el *drama contemporani* ha recuperat i explotat una moderna —no tan nova— percepció de la textualitat (d'arrel avantguardista i artaudiana) segons la qual el text s'integra a l'espectacle teatral com un *material* més (el text, organitzat també com un *muntatge* de *materials* heterogenis, interactua amb la resta de llenguatges escènics sense prerrogatives jeràrquiques). Parlem d'una textualitat *postdramàtica* (LEHMANN, 1999) que es distingeix per una certa tendència a defugir la idea de *representació* (s'integra en un espectacle que sovint és pura *presentació escènica*), per la seva discontinuïtat (*fragmentació*), la seva pluralitat (heterogeneïtat) o la seva tendència cap a la *narrativitat*.

Aquesta definició provisional —i que anirem matisant— del text dramà-

tic contemporani, com afecta els processos de segmentació de l'obra al moment de l'anàlisi? Calen procediments diversificats davant textos clàssics o contemporanis?

Però comencem pel començament: com generar una proposta d'anàlisi textual a partir d'un procés inicial de seqüenciació?

1. Seqüenciació i drama

1.1. Criteris bàsics

Usem el terme *seqüència*, com és habitual en la teoria del relat, en «el sentit d'una sèrie de funcions o proposicions que actuen com un bloc autònom. Es tracta d'un concepte lligat al món diegètic» (ROSSELLÓ, 1999 : 129). Aquest bloc conforma una unitat sintagmàtica que facilita tant l'aproximació a les *grans estructures* com a les *microestructures* de l'obra.

D'entrada, resulta útil resumir la classificació establerta per Anne Ubersfeld en el seu conegut tractat de *Semiòtica teatral* (1989):

Grans seqüències	<p>El text dramàtic acostuma a proposar una divisió <i>visible</i> en «grans seqüències». Aquesta segmentació comporta una interrupció evident de «<i>totes les xarxes del text i de la representació</i>» (162). La separació entre dos «grans seqüències», al text, ve donada per un blanc textual (o per la inscripció d'un nou acte o quadre). En la representació, el tall es produeix mitjançant el fosc, el teló, la cortina, la immobilització dels comedians, etc.</p> <p>Les «grans seqüències» poden ser, fonamentalment, <i>actes</i> o <i>quadres</i>.</p>
Seqüències mitjanes	<p>Al teatre <i>clàssic</i>, la «seqüència mitjana» també ve textualment determinada. És una unitat jeràrquica inferior a l'<i>acte</i> i s'hi inscriu amb el nom d'<i>escena</i> (entrades i sortides dels personatges). En una dramaturgia en <i>quadres</i> la definició de les «seqüències mitjanes» és menys precisa. En comptes d'entrades i sortides, la segmentació acostuma a respondre a l'evolució dels <i>intercanvis</i> entre personatges. En una dramaturgia en <i>quadres</i>, la distinció entre «grans seqüències» i «seqüències mitjanes», i entre «seqüències mitjanes» i «microseqüències» no sempre és diàfana.</p>

Microse- qüències	Es «podria definir la microseqüència de manera no gaire precisa, com la fracció de temps teatral (textual o representat) en què s'esdevé quelcom que es pot aïllar de la resta» (167). Les «microseqüències» són les que atorguen el veritable ritme i el sentit al text.
----------------------	---

1.2. Actes i quadres

Els *actes* corresponen a les parts visibles d'una escriptura *estrictament dramàtica*.¹ L'*acte* dramàtic tendeix cap a una certa unitat de temps i d'espai, i pressuposa també un encadenament lògic i causal de l'acció. «Sigui quin sigui el tipus d'interval entre actes, no ha de comportar una ruptura amb l'encadenament lògic, i sobretot, no s'ha de tenir en compte, no s'ha de comptabilitzar» (UBERSFELD, 1989 : 163).

El *quadre*, per contra, «indica, amb relació al que el precedeix, i amb diferències visibles, que el temps continua el seu curs, que les condicions, els llocs i els éssers han canviat. El quadre és la figuració d'una situació complexa nova, relativament autònoma». O en altres paraules: que la successió de seqüències es produeix sense la necessitat d'un lligam lògic causal; que aques-

1. Segons la coneguda teoria del *drama modern* (SZONDI, 1988), des del Renaixement fins a les acaballes del segle XIX, impera una forma de literatura per al teatre (*drama*) que 1) és fixa, atemporal (no ve condicionada pels requeriments específics d'una determinada època), i 2) que adapta aquesta invariabilitat als continguts mutables de cada època. En conseqüència, no es planteja una dialèctica entre la forma i el contingut. Parlem de *drama absolut*, una categoria que —sempre segons Szondi— respon a una «gran audàcia espiritual». La de l'home que, després de la desintegració de la visió medieval del món, desitja formar part de la substància d'una obra en la qual vol descobrir-se i reflectir-se ell mateix per la sola reproducció de les relacions interhumanes. En aquest sentit, el *drama absolut* és necessàriament *primari*: es representa a si mateix (les rèpliques són originàries: es realitzen en el mateix moment de sorgir). El temps del drama sempre és present, i el seu medi és el diàleg. Per poder ser «relació pura», és a dir, per poder ser dramàtic, el *drama absolut* no ha de conèixer res fora de si mateix. No s'hi valen trets èpics il·lícits, res que posi en evidència el caràcter representacional de l'acció. Al *drama absolut*, l'acció és completa i ordenada: es desenvolupa segons un estricte principi de causalitat (cada part engendra la següent). La seva unitat és l'organicitat gairebé fisiològica del «bell animal» aristotèlic.

tes seqüències, per la seva heterogeneïtat i la seva relativa autonomia, fan evident la discontinuïtat del relat. Tot oposant-se a la *forma tancada* del *drama absolut*, l'estructura en *quadres* remet a un principi organitzador extern, evidencia el caràcter ficcional/representacional i provoca —seguint la terminologia brechtiana— el «distanciament» del receptor («la discontinuïtat que imposa el quadre fa que s'aturi l'acció i ens obliga a reflexionar ja que no ens permet que ens arrossegui el curs del relat».²

Per tot plegat, la dramaturgia en *quadres* queda circumscrita a les excepcions històriques del *drama absolut* (vegeu els capítols introductoris de Szondi, 1988) i, sobretot, a bona part de les diverses formulacions del *drama modern* i del *drama contemporani*.

1.3. Actes dramàtics i actes logístics

Algunes teories que s'han aproximat a l'estudi de la dramaturgia des d'una certa perspectiva transdisciplinària han confrontat principis i procediments dramàtics de l'escriptura teatral amb l'escriptura cinematogràfica³ o

2. Cal consignar que la dramaturgia en *actes* i la dramaturgia en *quadres* permeten un seguit de construccions intermèdies: *les jornadas* del teatre espanyol del Segle d'Or (gairebé sempre canvi de lloc i de temps, però continuïtat en l'acció) o les grans unitats del drama romàntic (on les distincions entre *acte* i *quadre* es debiliten). Ubersfeld, per exemple, s'esplaia en el comentari de *Lorenzaccio* de Musset. Segons Pavis, «Mentre que l'acte és funció d'una segmentació narratològica estricta i només és una baula en la cadena actancial, el quadre és una superfície molt més àmplia i de contorns imprecisos. Abraça un univers èpic de personatges que mantenen relacions força estables i fan la il·lusió de formar un fresc, un cos de ballet o un quadre vivent» (1980 : 108).

3. Si busquem ajuda al món del cinema, trobarem una confusió terminològica important a l'hora de definir els segments d'una partició. Casetti i Chio (1996: 36-58), només per posar un exemple, parlen d'*episodis* («grans seqüències»), de *seqüències*, de *plans* —que Carmona (1993 : 72) afegeix a la proposta de Casetti/Chio—, d'*enquadraments* i d'*imatges*. La seva divisió es refereix al producte fílmic acabat (la pel·lícula) i no a la seva ocurrència textual (guió), la qual cosa la invalida per als nostres objectius. Amb tot, si agafem, també per exemple, el conegut llibre de Robert McKee (2002) sobre l'escriptura del guió, veurem que la seva divisió en *actes*, *seqüències*, *escenes* i *cops d'efecte*, tampoc no ens acaba de servir. D'entrada, l'*acte* en cinema gairebé mai no pressuposa una «gran seqüència» (menys quan s'indiquen els *episodis* visiblement; amb un cartell, posem per cas); així mateix, si bé els *cops*

amb l'escriptura de còmics, i viceversa. En aquest sentit, Yves Lavandier (1997 : 128-167), tot partint —i alhora qüestionant— la coneguda teoria dels tres actes cinematogràfics, propugna una divisió del drama en tres «actes dramàtics». Aquests actes no necessàriament han de correspondre als *actes* («grans seqüències») visibles de l'obra, allò que ell anomena «actes logístics». Si admetem —diu— que l'obra dramàtica explica la temptativa d'un subjecte per assolir un objectiu general, que aquest objectiu ha ser conegut per l'espectador «i que difícilment es pot conèixer des del primer segon de l'obra», llavors resulta lògic segmentar l'obra en tres parts: abans que l'objectiu sigui percebut per l'espectador, durant l'objectiu i després de l'objectiu. El clímax es produeix al final de la segona part.

Aquestes tres parts o «actes dramàtics» correspondrien a la vella divisió aristotèlica entre *pròtasi* (antecedents, ambientació, introducció al conflicte), *epítasi* (tensió conflictiva, acció que trenca l'equilibri o altera la situació) i *catàstrofe* (solució, felicitat o desgraciada, del conflicte, que restaura l'equilibri) (GARCÍA BARRIENTOS, 2001 : 74). Lavandier té raó quan diu que els *actes* visibles de l'obra clàssica serveixen *logísticament*, a banda de distribuir l'interès i els esdeveniments de l'acció, per produir canvis de decorat i fer salts temporals. La seva extensió, així mateix, ha vingut històricament determinada per la durada de les bugies o per múltiples i insospitades convencions escèniques com ara l'extensió dels parlaments dels primers actors (o actrius) o la necessitat de garantir un nombre òptim d'intermedis destinats a l'intercanvi social de les audiències.

La teoria de Lavandier, en canvi, es mostra insuficient a l'hora de projectar-la en una textualitat moderna i contemporània. Aplicada a una dramaturgia *tancada* —que exigeix unitat, integritat i concentració a l'acció dramàtica—, la proposta té sentit: demana un únic subjecte, clarament definit; un objectiu general unívoc, clarament reconegut, i una acció lineal i causal que endega el protagonista en funció d'una determinada línia de desig. Per contra, els *dramas modern* i *contemporani* posen en qüestió tots aquests ex-

d'efecte —una expressió certament poc encertada i confusa— ens remetent al nivell molecular de les rèpliques, les *seqüències* i les *escenes* defineixen nivells de divisió que, en teatre, tant poden correspondre a «grans seqüències» com a «seqüències mitjanes» o «microseqüències». D'altra banda, l'«escena» cinematogràfica poc té a veure amb l'*escena* clàssica (entrades i sortides de personatges, particions visibles d'un acte) o amb l'omnipresent *escena* de la dramaturgia contemporània, que barreja impudicament els tres tipus de seqüència categoritzats per Ubersfeld. Així doncs, la comparació amb el cinema és poc rendible. Si més no, a nivell terminològic no ens interessa.

trens (i ens apropen a la famosa tríada: *crisi de la història, crisi del personatge, crisi del drama*). En bona part de les obres modernes i contemporànies ens costa decidir qui és el subjecte (si és que n'hi ha, o si és que n'hi ha un de sol) i quin és el seu objectiu (si és que en té, o si és que el reconeix, o si és que el públic el reconeix). No entenem qui són els personatges, quina relació els lliga entre ells, què pretenen. El no-dit, el misteri, l'elisió inunden l'escena; de vegades, la història es refugia en el relat (i amb ella el subjecte) i la situació d'enunciació només acull relators difusos i inconcrets d'una acció en la qual no participen... Podem aplicar la proposta de Lavandier a la segmentació de l'escriptura dramàtica actual? Sembla evident que no.

1.4. *Drama contemporani, fragmentarietat i seqüenciació*

El *drama contemporani* —des de Beckett a l'actualitat— d'entrada problematitza la definició i el tractament de les «grans seqüències». Ara com ara, el més habitual és trobar que les obres s'estructuren en un nombre indeterminat de segments anomenats col·loquialment —i, de vegades, tècnicament— «escenes». Aquestes *escenes* —no cal dir-ho— poc tenen a veure amb les conegudes entrades i sortides de la convenció clàssica. I, amb tot, parlem encara dels *segments visibles* de l'escriptura contemporània.

La divisió en escenes del *drama contemporani* no respon a criteris uniformes ni diàfans: certament hi ha canvis d'espai i salts temporals, com és habitual, però també trobem que el temps no sempre s'ordena cronològicament, ni hi ha un equilibri gaire evident a l'hora de considerar l'extensió de cadascuna de les parts. De més a més, s'hi afegeixen altres criteris de partició: efectes literaris o retòrics diversos (repeticions, per exemple, o repeticions amb variació), presentació d'històries i personatges (aparentment) independents, alternança difusa entre fragments de *realitat* i fragments de *ficció*, etc. En aquest sentit, som més a prop del *quadre* que no pas de l'*acte* o de l'*escena* clàssics. El tret més rellevant d'aquesta mena de composició és la seva naturalesa *fragmentada*, allò que Ubersfeld va definir al seu moment com a «*dramaturgia de lo discontinuo*». Amb aquesta etiqueta, l'autora al·ludia de manera genèrica bona part de la producció dramàtica del segle xx, des de Maurice Maeterlinck fins a Samuel Beckett (una producció que —afirmava— s'organitza en unitats molt més *flexibles* que no pas els rígids segments de la dramaturgia clàssica). Si usem la terminologia més estesa entre els hereus de les teories szondianes, entendrem que Ubersfeld parlava de la gran aventura del *drama modern* i del *drama contemporani*.



Permeteu-me una breu digressió a propòsit d'aquesta qüestió: a final del segle XIX i començament del XX el drama comença a reclamar una conformació dialèctica: davant de continguts històrics mutables calen formes històriques mutables també. Així, la famosa *crisi del drama* —de la forma del drama— neix d'aquesta necessitat dialèctica entre forma i contingut (les noves relacions entre l'home i la societat). En el moment històric en què marxisme i psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món (SARRAZAC, 2005 : 8-9), l'univers dramàtic que s'ha imposat des del Renaixement —una esfera *d'esdeveniment interpersonal en el present*— deixa de ser vàlid. La pressió dels nous continguts (la separació psicològica, moral, social, metafísica entre l'home i el món) fa trontollar una forma dramàtica dissenyada des d'Aristòtil amb l'objectiu de vehicular un conflicte interpersonal que es resolgui, en un o altre sentit, mitjançant una catàstrofe. Neix el *drama modern*.

L'aventura del drama modern, en definitiva, s'inicia al moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica. Si ho haguéssim d'enunciar en una sola frase, definiríem aquesta aventura com *la recerca incessant d'una nova forma*. Trèplev, el dissortat personatge de *La gavina* de Txèkhov, ho expressa d'una manera clara i rotunda: «S'han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no les sabem trobar, val més que ho deixem córrer». Trèplev —Txèkhov, doncs— viu problemàticament la contradicció entre la seva concepció de l'individu i del món i les solucions formals que li ofereix el *drama absolut* (SZONDI, 1988). I treballa per trobar una sortida airosa, òptima.

Szondi i els seus legataris destaquen dues directrius bàsiques en la configuració del *drama modern*: d'una banda, una tendència progressiva, des de la *intersubjectivitat* (pròpia del drama), cap a la *intrasubjectivitat* (cap a l'*íntim*); de l'altra, una gradual aparició de trets èpics. Aparentment, intimitat i distanciament són aspectes contradictoris; ben mirat, però, acaben gairebé sempre confluint: l'aparició de l'*íntim* (del relat introspectiu, del somni, de la confiança i la confessió, de la verbalització impúdica del pensament...) no deixa de posar en evidència el caràcter ficcional de la representació i d'allunyar-la, per tant, de la seva condició dramàtica *primària*.

En definitiva, el *drama d'estacions* expressionista, el *jeu de rêve* strindbergià (SARRAZAC, 1989 : 31-46), el *metateatre* pirandellià, el *drama-conte* hauptmanià, el *teatre sintètic*, parabòlic i funcional dels futuristes o el *teatre èpic* de Brecht, conformen algunes de les troballes *dialèctiques* del *drama*

modern. No només trenquen el caràcter *primari* del drama, no únicament introdueixen *l'íntim* o violenten la progressió causal clàssica; en la mesura que donen autonomia a les seves unitats compositives, preludien l'esclat de la *fragmentarietat* en la dramaturgia contemporània posterior. Avui, com el Trèplev txèkhovià, els autors del *drama contemporani* encara busquen la forma *necessària*. Tanquem el parèntesi.



La *fragmentació* teatral (BATLLE, 2005) moderna i contemporània s'articula en l'ús del *muntatge* i del *collage*: «agrupament d'elements de relats heterogenis que prenen sentit pel fet que ens obliguen a trobar el seu funcionament comú» (UBERSFELD, 1989 : 164). Els dos termes (SARRAZAC, 2005 : 131-136) s'oposen a la noció clàssica del text teatral concebut com un tot orgànic. *Muntatge* és un terme tècnic extret del cinema que suggereix bàsicament la *discontinuitat* entre els diversos elements de l'obra. *Collage* —un terme extret de les arts plàstiques— suggereix la juxtaposició de materials textuais d'origen i essència dispar.⁴ *Discontinuitat* i *heterogeneïtat* s'estenen tant en la dimensió formal com en l'àmbit del contingut.

En altres paraules: la tendència contemporània a produir una seqüenciació visible en diverses escenes d'extensió i composició variable respon a l'evolució del *muntatge* i del *collage* moderns, des de *La ronda* de Schnitzler fins a *La dona d'abans* de Roland Schimmelpfennig; del *Woyzeck* de Büchner a *Atemptats contra la seva vida* de Martin Crimp. Tot plegat, passant per *El cercle de guix caucasià* de Bertolt Brecht, *Traïció* de Harold Pinter o *Hamletmàquina* de Heiner Müller. En les últimes dècades, s'ha definit el *muntatge rapsòdic* (Sarrazac, 1981), en què, la *discontinuitat* i la *heterogeneïtat* cristallitzen en una acurada combinació entre allò que és *èpic*, allò que és *líric* i allò que és *dramàtic*.

Tenim, doncs, una escriptura en *fragments* («grans seqüències») que s'oposa «a un principi essencial de la construcció dramàtica clàssica, el de la progressió i l'encadenament, que vol que l'escena no es quedi mai buida i que tot vagi en la mateixa direcció, la del desenllaç, engendrat amb lògica des del primer moment, per un començament únic» (RYNGAERT, 2002 : 13). La progressió del *drama absolut* obeeix a les regles d'un desenvolupament en el qual cada part engendra necessàriament la següent. El *fragment* contemporani, en

4. I materials no textuais, és clar; en aquest assaig, però, ens referim únicament a l'àmbit de l'escriptura.

canvi, indueix a la «pluralitat, a la ruptura, a la multiplicació de punts de vista, a l'heterogeneïtat», a la possibilitat d'explorar pistes paral·leles o contradictòries. Certament, detectem tècniques de *fragmentació* ja en el Barroc. I també les resseguim en textos premoderns (Musset, Büchner, Kleist...), a les avantguardes, en el teatre èpic o al mal anomenat *teatre de l'absurd*. D'ençà del debat postmodern, però, als anys vuitanta i fins a l'actualitat, s'han multiplicat les escriptures del *desmuntatge* o de la *deconstrucció*. És la conseqüència lògica del *jo escindit* del subjecte contemporani, de la seva perplexitat davant d'un univers opac i inestable, del domini de la perspectiva en l'assumpció del món i del temps (del passat i del present, valorats com a conceptes dinàmics, no fixos, i també del futur, incert i angioixant; totes tres temporalitats recreables, literaturitzables, inverificables...)⁵

2. Una metodologia en dues direccions: anàlisi i composició

2.1. Unitats d'anàlisi. Microseqüències

La divisió preestablerta pel text en «grans seqüències» no sempre proporciona unitats d'anàlisi *còmodes*. O més ben dit, unitats *dúctils* pel que fa a una valoració de l'acció que tendeixi al *détail* (VINAVER, 1993). Davant qualsevol dels *actes* d'un *drama absolut*, podrem valorar sense gaires dificultats la dinàmica de l'acció *d'ensemble* —el seu procés i el seu valor—, el seu caràcter més o menys informatiu o els espais *globals* d'indeterminació que es generen. Amb tot, si volem aprofundir en l'estratègia compositiva —del *ritme* i del *sentit*—, l'ús de les «grans seqüències» no ens en garanteix l'exhaustivitat.

Convé abordar l'anàlisi del text a partir de segments sorgits de la partició d'una «gran seqüència». Segons Vinaver, un cop definit un primer *fragment* (en direm nivell 1, que tant pot correspondre a una «gran seqüència» com a

5. A tall de mostra: els processos de la *memòria* (RICOEUR, 2000; LUCET, 2002) (la personal i la col·lectiva), tan i tan present entre les preocupacions i els textos dels dramaturgs europeus actuals, estan associats —potser sotmesos— a manipulacions diverses (joc de perspectives), als relats de veus dispars, a una dialèctica perversa entre allò que és mutable i allò que és immutable, entre allò que és etern i allò que és efímer, entre la necessitat de l'oblit i la justícia de la reconstrucció... És d'estricta lògica, doncs, que la forma teatral que vehiculi aquesta complexitat a l'escenari sigui fragmentada, discontinua, balbucejant, contradictòria i heterogènia. Però tot això, és clar, és matèria per a un altre capítol.

un altra mena de partició subjectiva), cal procedir a segmentar l'acció a un segon nivell «per poder-la captar millor: decidim (mala sort si a vegades és amb un sentiment d'arbitrarietat) que un segment s'acaba i que en comença un altre quan hi ha, per exemple, un canvi de tema, o de to, o d'intensitat, o d'interlocutors dins del diàleg» (896). Aquesta segmentació (nivell 2) és *arbitrària* pel simple fet que parteix d'una lectura particular del text: cada receptor imagina, delimita i interpreta a la seva manera la *situació d'enunciació* que *embolcalla* un determinat *enunciat* (que el converteix en discurs). Configura, doncs, una representació virtual privada davant la paraula impresa; visualitza mentalment els moviments, l'escenografia o els canvis de llum; especula sobre les segones intencions o el no-dit dels personatges, i, per tot plegat, detecta (o proposa) *marques d'obertura* i *marques de clausura* (ROSELLÓ, 1999 : 129) en diversos punts del text. En definitiva, el receptor decideix quin element és rellevant i quin no a l'hora de proposar una segmentació útil: els canvis de to o d'intensitat —que diu Vinaver—, però també les modificacions en l'objectiu del subjecte o en l'estratègia d'alguns dels locutors, la introducció d'un nou motiu temàtic, etc.⁶

Els *segments* de Vinaver són les «microseqüències» d'Ubersfeld: unitats produïdes en funció de cada lector, o millor, de cada lectura; en funció de l'atribució de sentit. «A l'interior d'una escena extensa», diu Pavis al seu conegut diccionari, «sovint és fàcil comptabilitzar diversos moments o seqüències segons un centre d'interès o una acció determinada» (PAVIS, 1980 : 436). Fet i fet, la «microseqüència» pot ser considerada com «una forma-sentit que no es constitueix de manera rigorosa fins al moment de la representació» (UBERSFELD, 1989 : 168). Real o virtual, és clar. No cal dir que Ubersfeld també fa la seva llista —no exhaustiva— de criteris de segmentació: per la gestualitat (apuntada en les didascàlies o en les aportacions imaginàries —virtuals— del lector), per les articulacions de contingut del discurs (fases d'un raonament, d'una discussió...), pels *moviments passionals* (que es poden advertir en els canvis sintàctics: pas del present al futur, de l'assertió a la interrogació o a l'exclamació...) i, de manera més general, pel mode d'enuncia-

6. A l'hora de microseqüenciar (i d'analitzar les microseqüències), podem aplicar també algunes perspectives pròpies de «l'anàlisi de la conversa» (KERBRAT-ORECCHIONI, 1990: 214-218; TUSÓN VALLS, 1995; ROSSELLÓ, 1999: 133-137): modificació del nombre o la natura dels locutors, unitats espaciotemporals en la conversa, modificació temàtica, repartició de l'ús de la paraula... És interessant veure com Kerbrat-Orecchioni, en aquest sentit, defineix la seqüència com «un bloc d'intercanvis relligats per un alt grau de coherència semàntica i/o pragmàtica» (218).

ció en el diàleg (interrogatori, súplica, ordre...).⁷ En conjunt, però, resulta insuficient per descriure un procediment complex, mental, en el qual intervenen factors múltiples i no sempre nítids. I menys quan parlem de *drama contemporani*.

D'altra banda, hi ha casos —com és el de Vinaver— en què la segmentació no s'atura al nivell 2 sinó que arriba a la dimensió molecular del text, a la rèplica (nivell 3). És una immersió agosarada i exigent cap al detall, que, per descomptat, no sempre és indispensable. Dependrà de la nostra posició i del nostre objectiu a l'hora d'abordar el text. En qualitat de què el llegim? Com a actors? Com a crítics? Traductors? Directors? Filòlegs? Una combinació de tot plegat? Sigui com sigui, el més important és comprendre que qualsevol posició receptiva i qualsevol nivell de segmentació admet les preguntes que Vinaver proposa per a les seves *microaccions*. Les transcrivim adaptant-les a aquesta afirmació:

- a) Què passa d'una rèplica (o segment) a l'altra i a l'interior de la rèplica (o segment)? Quin moviment/canvi ha tingut lloc per permetre el pas d'una posició a la posició següent?
- b) Com s'ha produït (mitjançant quina *figura textual*)?
- c) Quins lligams funcionals hi ha entre, d'una banda, les microaccions (o accions, si parlem d'un segment superior a la rèplica) i, de l'altra, els esdeveniments, les informacions i els temes?

Podem generar, tenint en compte l'objectiu i l'esperit que inspiren aquestes preguntes, un esquema analític més complet, més exhaustiu?

Patrice Pavis, per exemple, no ho acaba de desenvolupar. En un estudi relativament recent (2002) en què duu a terme una agosarada proposta d'anàlisi textual, tracta la problemàtica de la seqüenciació només de passada. D'entrada, tan sols esmenta —no defineix (cosa que sí havia fet al diccionari) — les *seqüències*, les *escenes*, els *actes* i els *quadres*; els cita en un apartat titulat «Tipologies de la paraula» (on tracta la tria de formes verbals, la repartició de la paraula entre els locutors, la consideració de la paraula com a vers o prosa, la consideració de l'enunciat com a monòleg, diàleg, tirada, soliloqui,

7. Ubersfeld (168) també al·ludeix a la divisió barthiana (BARTHES, 1964) entre seqüències *nucli* i seqüències *catàlisi*, que mantenen una relació jeràrquica. De fet, «totes les seqüències catalítiques són, en certa manera, el desenvolupament retòric (verbal i icònic) de les seqüències nucli». Una distinció que, aplicada a l'escriptura dramàtica, no sempre té una articulació i una utilitat clares.

etc). La *segmentació* visible del text, en definitiva, és valorada simplement com una *propietat específica* del diàleg. «Tipologies de la paraula» forma part del requadre «Textualitat», integrat en l'esquema global de la proposta pavisiana. Segons diu el mateix autor, es tracta d'un requadre encara extern a les *profunditats* del contingut dramàtic. És a dir: extern al nivell discursiu (temàtica i intriga), narratiu (dramatúrgia i falla), actancial (esdeveniments, accions i actants), ideològic i inconscient (tesis i continguts latents). Abans d'accedir a aquestes profunditats, més abstractes i menys accessibles —diu Pavis—, el lector de l'obra dramàtica ha d'observar la manifestació lineal i visible del text, la seva superfície, la qual resulta a la vegada de la seva textualitat (de les seves marques estilístiques, dels seus procediments literaris...) i de la projecció mental de la seva *teatralitat*.

L'adscripció de l'estudi de la seqüenciació a aquest nivell superficial d'aproximació es pot entendre mínimament en la mesura que Pavis parla de «segmentació visible», és a dir, de seqüències grans i mitjanes. Certament: la segmentació en «microseqüències», pel simple fet de comportar una determinada *lectura* de l'obra, es capbussa més enllà de la superfície textual i se submergeix en aquesta enunciada *projecció de la teatralitat*. Així doncs, s'insereix de ple en l'anàlisi de la intriga, la temàtica o la ideologia de l'obra. Malauradament, Pavis tampoc no s'hi capbussa. I ho trobem a faltar. Perquè el que sembla evident és que, en cap moment, no dubta de les possibilitats de la seqüenciació com a instrument d'anàlisi en fases de treball aprofundit. No més cal consultar la veu «segmentació» del seu conegut *Diccionari del teatre*. I per si encara teníem dubtes, en un altre lloc de la seva proposta, Pavis descriu la intriga com un «encadenament dels esdeveniments de l'obra, de la part narrativa i figurativa de l'estructura discursiva, i sobretot de la segmentació del text». I, més interessant encara, acaba esmentant la diferència entre la «segmentació exterior» visible, «aquella dels actes, escenes, quadres, seqüències, fragments» i la «segmentació interior» que no té perquè coincidir amb l'anterior. Aquesta darrera, la defineix com el resultat de la combinació de diversos ritmes (narratiu, retòric, dramatúrgic, respiratori) «que el lector s'esforça per reconstituir» (16). Insistim: és una llàstima que no arribi a desenvolupar a fons totes aquestes brillants intuïcions.

2.2. Seqüenciació i receptor implícit

Si relacionem adequadament els dos apartats d'aquest article (1 i 2), es fa evident que encara tenim una qüestió pendent:

1. Podem generar un esquema analític, que sigui útil també per al *drama contemporani*, a partir d'una seqüenciació a diversos nivells?

I en proposarem una altra:

2. Podem definir una determinada metodologia d'anàlisi de seqüències i, al mateix temps, aplicar els seus principis per a l'articulació d'una estratègia compositiva del text dramàtic?

Mirarem de respondre-les totes dues afirmativament proposant un esquema de treball. Abans, però, ens caldrà un petit parèntesi a propòsit d'un concepte específic: el *receptor implícit*.



Les teories fenomenològiques assenyalen amb insistència que cal tenir en compte, no tan sols el text sinó tota la xarxa d'actes que comporta la seva recepció. «L'obra d'art —diu Wolfgang Iser (1989 : 149)— és la constitució del text en la consciència del lector». És des d'aquesta perspectiva pragmàtica que cal valorar les decisions produïdes pel receptor en *l'acte de lectura*. Però també l'oferta anterior a aquestes decisions. Això és: l'estratègia o disseny que l'autor, conscientment o inconscientment, ha inscrit a l'interior del text en l'acte de creació; allò que l'estètica de la recepció ha designat com a *lector o receptor implícit*. Encara hi ha lectors convençuts que l'obra literària exposa alguna cosa, i que la significació d'això que exposa existeix independentment de les diverses *reaccions* que el text pugui generar en el receptor. Però —es pregunta Iser—, i si aquesta significació, independent de qualsevol *actualització*, només fos una determinada lectura del text que s'ha acabat identificant (històricament) amb ell? El *procés de lectura* és el procés d'actualització d'una obra, les significacions de la qual tan sols es poden generar en aquest *procés*, en la interacció entre text i lector. En *diferents* èpoques, l'obra és compresa de forma *diferent* per *diferents* lectors. Així, processos consolidats —fixats en una època— es desplacen històricament cap a nous horitzons i es modifiquen, es *corregeixen*.

Segons Iser, el text conté —o hauria de contenir— les condicions necessàries per produir diversitat d'actualitzacions (*concrecions*). La qual cosa no significa que el text —i, per tant, l'autor— prevegi els avatars històrics de la seva recepció. És el lector qui produeix les innovacions, però això fóra impossible si l'obra no contingués *espais buits* per fer possible «el joc interpretatiu i l'adaptació variable del text» (ISER, 1989 : 139). Tan sols els *espais buits* garanteixen la participació del lector en la realització i la constitució del sentit dels esdeveniments: «el component buit del text es converteix en la con-

dició bàsica de la seva realització». Lògicament, cal estudiar les estructures per les quals es produeix en el text aquesta *indeterminació*. Com es *descobreix* —però també com es construeix— el receptor implícit?

Posem un exemple que ens permeti relacionar tot això amb el tema de la *seqüenciació*: la divisió en seqüències —grans o mitjanes, és a dir, en gran mesura visibles— té diversos efectes possibles. El lector, d'entrada, té temps per recobrar l'alè en les pauses. D'altra banda, els talls, si bé són útils «per marcar transicions entre diferents temps o llocs en l'acció» (LODGE, 2006 : 245), comporten —gairebé sempre al final d'acte o d'escena— figures textuais destinades a subratllar-ne efectes de sorpresa o de suspens. Així mateix, l'inici de seqüència també pot comportar efectes destinats a graduar l'interès. L'inici d'una nova seqüència, posem per cas, pot tenir «un efecte expressiu o retòric molt útil» —diu Lodge referint-se a la narrativa— «si té un encapçalament textual, en forma de títol, cita o resum del contingut». ⁸ Per consegüent, la seqüenciació visible comporta diverses possibilitats de suspensió (d'organització) de l'interès: introducció de personatges després del tall, noves línies d'acció que creen interrogants sobre la connexió futura amb allò que ja s'ha esdevingut o que ja sabem, etc. Fins i tot una «dramatúrgia en quadres ha d'assegurar el suspens, ha de deixar veure que alguna cosa passarà ja que, si no fos així, l'espectador marxaria de la sala» (UBERSFELD, 1989 : 165). La seqüenciació, per tant, és un element de primer ordre a l'hora de dissenyar el receptor implícit.

Aquesta breu explicació es concentra en la *trama* visible del text. Certament: podem estudiar la *macroestructura* del text en un primer estadi d'observació del receptor implícit. Tanmateix, l'anàlisi no queda completa fins que no accedim al nivell de la *microestructura*, o dit d'una altra manera, de les microseqüències o segments.



En el següent punt, proposem un esquema que apunta, de manera provisional i esquemàtica —deixem per a una segona entrega el desenvolupament

8. A tall de mostra: en la reconeguda obra teatral de l'australià Andrew Bovell, *Spiking Tongues* (1996), totes i cadascuna de les «grans seqüències» vénen precedides d'un encapçalament que, a manera de tràiler fílmic, sedueix el lector promentent-li una acció atractiva. L'enunciat ens avança el contingut del segment, però no aporta «tants detalls com per anul·lar-ne l'interès» (LODGE, 2006 : 244-245). O, dit d'una altra manera, l'interès es desplaça de l'interrogant pur sobre el futur a l'interrogant impur sobre el passat: com s'ha esdevingut allò que ja sabem que s'ha esdevingut?

de cadascun dels seus apartats—, una possibilitat d'anàlisi sobretot pensada per al *drama contemporani*, però igualment vàlida per a altres plantejaments dramàtics més canònics. S'hi integren aspectes habituals de l'anàlisi semiòtica de l'acció dramàtica amb d'altres de base estrictament pragmàtica (d'aquí les precisions de l'apartat 2.2.) De fet, es tracta d'una proposta que pretén proporcionar eines, tant de cara a l'anàlisi com de cara a l'escriptura d'un text, a partir d'un procés previ de seqüenciació. Cal aclarir que, pel simple fet de referir-nos a escriptura contemporània, l'esquema proposat qüestiona la idea de *la part pel tot* postulada en l'assaig vinaverià. No sembla viable defensar-la quan es tracta d'accedir, no al *détail*, sinó a l'*ensemble* de l'obra. L'heterogeneïtat de les parts en el *drama contemporani* en dificulta la validesa.

D'altra banda, l'elecció del *fragment útil* esdevé, en la nostra proposta, molt poc rígida. Si d'una estructura clàssica gairebé sempre se'n deriva la necessitat de microseqüenciar les «grans seqüències», d'una escriptura contemporània no se'n dedueix obligatòriament el mateix. Tot dependrà de l'*essència* de cadascuna d'aquestes noves parts visibles, i evidentment també de l'extensió i de la relació amb la resta de les unitats. En definitiva, l'anàlisi del *drama contemporani* comportarà, força vegades, l'assimilació entre «grans seqüències» i «microseqüències».

2.3. Escriptura i anàlisi de seqüències (un esquema)

Prèviues

En primer lloc, cal tenir clar que segmentar —com diu Pavis— «no és una activitat teòrica perversa i inútil que destrueix la impressió de conjunt; al contrari, és prendre consciència de com s'ha fabricat l'obra i apropiari-se'n del sentit, preocupant-se per partir de l'estructura narrativa escènica, lúdica, i per tant, específicament teatral» (1980 : 436-437).

Segon: ja hem pogut comprovar que la definició d'unitats en el procés de lectura no és senzill. No ens refiem dels segments visibles que proposa el text (i l'autor) i, força cops, decidim anar més enllà i segmentar-los subjectivament en unitats més o menys extenses (en funció de l'objectiu de la nostra lectura). A partir d'aquí, les preguntes de Vinaver donaven alguna pista: què passa en aquest segment?, quines informacions dóna?, quins motius presenta?, quines *figures textuais* hi utilitza?

Tercer: i si nosaltres som els autors? Podem preveure unitats en el procés de composició? De ben segur que tampoc no és fàcil, però, per què no intentar-ho? Es tracta simplement de proposar una estructura de seqüències en un estadi previ a l'escriptura del text. Podem dissenyar l'obra —i el seu *receptor implícit*— tenint en compte la xarxa de relacions que estableixen els seus encara hipotètics fragments?

ESCRITURA / ANÀLISI DE TEXTOS

Primera fase (o fase prèvia)

(Preguntes que cal plantejar al conjunt de l'obra —escrita o en projecte— abans de procedir a l'anàlisi o al disseny de seqüències).⁹

a) —L'acció de l'obra és unitària i centrada, o bé plural i no centrada? («Hi ha un problema que clami una solució, un nus que requereixi un desenllaç, un enigma que requereixi un aclariment, una intriga que s'hagi de desembullar, una espera a la qual donar resposta, un conflicte que busqui una sortida [o bé] l'acció en el seu conjunt és plural, acentrada»).

—L'acció avança per encadenament de causes i efectes?, el moviment de la peça respon a un principi de *necessitat (obra-màquina)*? O bé l'acció de conjunt progressa per juxtaposició de microaccions discontinües (*obra-paisatge*)?

—Temporalitat: el present és un punt d'unió entre passat i futur (tots tres formen un temps continu)? O bé el present manté una relació atzarosa amb els elements del passat i del futur? És a dir: l'acció de conjunt és una successió d'instantis discontinus?

b) —Hi ha una història que calgui restituir? Hi ha una història restituïble? Hi ha un subjecte definit i unívoc?

—En cas que les respostes tendeixin al sí: quins punts determinants conté la història? (accident, subjecte, conflicte, nusos dramàtics, clímax, desenllaç, etc)? Coincideixen aquests punts d'inflexió amb els punts d'inflexió de la trama (macroestructura)?

—En cas que les respostes tendeixin al no: per què costa definir la història?, per què costa delimitar un subjecte unívoc de l'acció dramàtica?

—Quan la història no és restituïble (o no ens ho sembla), com es con-

9. En determinats aspectes, algunes d'aquestes preguntes estan relacionades amb allò que Michel Vinaver (1993) anomena «eixos dramàtics».

templa el disseny del receptor implícit (al nivell de la trama) per mantenir l'interès? (Aquesta anàlisi, tal com hem dit més amunt, sempre és provisio-
nal; per valorar de manera completa la construcció del receptor implícit, caldrà aplicar la segona fase, és a dir, l'anàlisi de les seqüències).

c) —Densitat d'informacions i esdeveniments: és forta o feble?

d) —Els eixos temàtics (vegeu punt 4) formen una xarxa que participa del sistema generador de la tensió de l'obra? O bé la seva funció és tan sols de *vestir* la intriga?

e) —Podem definir un cert *model* espacial per a l'obra?¹⁰

f) —L'espectador. Avaluació global de la *ironia dramàtica*: els personatges saben menys coses que l'espectador? O bé hi ha igualtat de condicions (o el personatge en sap més coses)?

g) —Figures literàries bàsiques. Exemple: s'usa el malentès a nivell general (generador de suspens global)? O bé no s'usa, o només s'usa a nivell local microtextual? I l'atzar? I la sorpresa? I el dilema?, etc.

h) —Sostracció: tota l'obra es basa en un principi de *suspensió* informativa? Aquest dèficit és identificable i exposat (més o menys tard)? O bé és difús, potser escamotejat?

i) —La ficció teatral és tancada o oberta? El personatge té una identitat pròpia, diferenciada dels altres personatges, de l'actor que el representa, de l'autor, de l'espectador? Hi ha una il·lusió teatral a l'interior mateix de la convenció teatral? O bé s'aboleixen les línies de separació entre allò que és imaginari i allò que és real, entre la història representada i la representació, entre el personatge i l'actor-autor-espectador, entre el lloc de l'acció i l'escena?

10. Un *model espacial* (veure SANCHIS, 2002 : 234-236) representa un sistema de significacions i valors que té a veure amb la visió del món pròpia de l'autor i també amb la seva voluntat expressiva. Procediment: cal detectar i/o caracteritzar l'existència de com a mínim dos segments espacials en relació d'oposició (en el conjunt de l'obra i/o en cada seqüència). Els seus components i qualitats poden esquematitzar-se segons el principi d'una simetria invertida. La zona fonamental del *model espacial* és el límit o frontera entre els dos espais oposats que el constitueixen. Així, l'acció dramàtica implica la *transgressió* real o virtual de la naturalesa teòricament immutable del *model*. Al voltant del *model espacial* (i de la seva possible transgressió), s'organitzen els temes, les imatges, les accions, els personatges, els sentiments i els objectes que omplen el microcosmos dramàtic.

Segona fase (anàlisi de seqüències)

(A partir de la divisió de les «grans seqüències», de la trama en fragments més petits. I, si cal, aquests en segments encara més petits. Parlem, en tots dos casos, de microseqüències).

Punt 1. Seqüenciació. Delimitació d'unitats de treball: segments.

Punt 2. Acció. Considerar, en primer lloc, el segment a partir dels termes següents:

- a) Què passa entre l'inici i el final del segment? Quin moviment s'ha produït per poder passar d'una situació de partida a la situació present? Quin és el *canvi*?
- b) Qui és el subjecte en aquest segment? Quin és el seu objectiu? Per què? Què fa per aconseguir-ho? Què s'oposa a aquesta *línia de desig* durant la seqüència? Què l'afavoreix?
- c) I la resta de personatges?
- d) Dificultat d'establir un subjecte o un subjecte únic. Per què?

Punt 3. Dialèctica Informació/Expectativa

3.1. Informacions

- a) Quins lligams funcionals hi ha entre l'*acció* del segment, d'una banda, i les *informacions* i els *temes* de l'altra?
- b) Quines figures textuais intervenen en aquests lligams? (vegeu punt 6)
- c) Quina informació es dóna en aquest segment?
- d) De quina manera?
Estat de la informació: és fragmentada?, ambigua?, suposadament completa?, enganyosa (amb reconeixement *a posteriori*)?, la informació és explícita o inferida?, com es regula la *morositat informativa*?, com s'installa la *ironia dramàtica*?, densitat forta o feble de les informacions?
- e) Què dóna la informació?
 - El text: informació dita.
 - Les accions no verbals dels personatges (didascàlies, o presumpció del receptor en un procés d'escenificació virtual).
 - L'escena (altres llenguatges escènics: didascàlies o presumpció del receptor en un procés d'escenificació virtual).

3.2. Expectatives

Nivell referencial: a l'escenari pren forma «un determinat segment del “món”, més o menys afí a la imatge o model que el receptor té de la realitat, pròxima o remota, recognoscible o imaginable» (Sanchis, 2002 : 249-254). Això condiona les expectatives del receptor, que *interpreta* l'obra en funció d'aquesta imatge.

Nivell generatiu: «el que resulta de la cooperació entre text i receptor». Hipòtesis sobre la identitat dels personatges, la relació que s'estableix entre ells, el seu passat, les seves intencions, les raons de la seva presència i de la seva conducta, etc. Tot plegat genera una situació dramàtica que «progressa cap enrere i cap endavant en la línia temporal. El receptor coordina dades de naturalesa més o menys concreta per suposar un passat, al mateix temps que en registra de susceptibles de projectar-se cap al futur». Les dades i les expectatives generades per elles —suport de l'interès del receptor—, «poden veure's confirmades o refutades pel desenvolupament posterior». ¹¹

Nivell identificador: grau d'implicació subjectiva del receptor respecte a les accions i omissions dels personatges: «Els valors ètics explícits o implícits que regulen la conducta dels personatges, així com els registres emocionals que manifesten i/o susciten com a conseqüència de la seva posició en l'esquema de forces que desplega la trama, provoquen un grau més o menys elevat d'implicació subjectiva per part del receptor». ¹²

11. Aclariments: en el procés de la lectura, el receptor *emmagatzema* dades, les usa o les *reté*; per tant, espera (o *expecta*). A mesura que avança, es produeix una actualització diversificada, múltiple, dels continguts de les *retencions*. Tal com diria Iser, això significa que el que és recordat es projecta en un nou horitzó (un horitzó que no existia en el moment en què la informació va actuar com a *estímul* per primer cop). Els continguts de la memòria, doncs, es transformen, ja que el nou horitzó els farà aparèixer sota una altra llum. En definitiva, l'actualització d'allò que és recordat estableix noves relacions, les quals influeixen en l'orientació de la nova *espera* despertada per l'enunciat. D'aquesta manera —diu Iser—, cada instant de la lectura és una dialèctica de *protencions* i *retencions*, entre un horitzó futur i buit que s'ha d'omplir i un horitzó establert que es destenyeix contínuament. En aquesta dialèctica s'actualitza el potencial implícit en el text. Cal no oblidar que el procés de lectura suposa un seguit d'opcions particulars mitjançant les quals es produeixen una mena de connexions o altres. «En definitiva, el potencial del text excedeix qualsevol realització individual en la lectura» (ISER, 1989 : 153).

12 Aclariments: el *punt de vista*, en narrativa, és fonamentalment un assumpte entre l'*autor/narrador* (*veu*) i el *personatge*; el caràcter primari, no mediat, del dra-

Nivell estètic: relació amb una determinada tradició (teatral, literària, cultural, etc), bé per continuar-la, per modificar-la o per negar-la. L'obra «opta per determinats principis formals —gènere, estil, convencions, recursos...— i sol·licita l'aquiescència del receptor pel que fa al sistema d'equivalències entre text i “món”».¹³

Punt 4. Eixos temàtics

Delimitació d'elements temàtics (aïllats o en xarxes). Podem planificar el procés temàtic —l'organització i dosificació de *temes* i *motius*— al llarg de les seqüències. Ens referim a unitats de *contingut* més o menys etiquetables i recurrents. Per exemple, a *L'hort dels cirerers* de Txèkhov, els jocs d'infantesa, la vida a París, la urbanització dels terrenys, el flirteig de Vària i Lopakhin, etc. Cal valorar si els temes i motius vehiculen l'acció, se serveixen en l'acció o bé només serveixen d'embolcall a la intriga.

Punt 5. L'espai

Veure com l'espai *contribueix* a definir el conflicte i a *activar* l'acció de la seqüència.

ma, en canvi, centra la qüestió de la perspectiva en la relació entre *personatge* i *receptor*. Es tracta de *percebre* el *punt de vista* —la constel·lació de *punts de vista*— dels diversos personatges sobre el món. La qual cosa deriva irremeiablement en la instauració de corrents identificadors. De fet, en la majoria de les situacions dramàtiques l'espectador refusarà d'*adoptar* plenament el punt de vista d'un personatge: s'accontentarà amb associar-s'hi parcialment i provisionalment, en un grau variable. Així, mai no hi ha una coincidència perfecta entre el punt de vista de l'espectador i el del personatge. Un exemple: quan l'espectador sap (o creu saber) que un personatge s'equivoca, la distància entre el *punt de vista* del personatge i la seva focalització augmenta a *nivell cognitiu*. Paradoxalment, podrà disminuir a *nivell afectiu*, en funció de la pietat o la simpatia que l'espectador projecti cap al personatge que és víctima d'un error (Barko i Burgess, 1988).

13. Sanchis afegeix un cinquè «pla sistèmic» segons el qual l'obra es regeix per un «principi de retroalimentació propi dels sistemes, de manera que les estratègies textuals operen com impulsos, amb un efecte que fa que el receptor “retorni” al text» tot generant nous impulsos. No incloem aquest «pla» a la taula en la mesura que la dimensió sistèmica no deixa de constituir un principi essencial (aglutinador) dels altres quatre plans o nivells.

Punt 6. Figures textuais

Formes de composició de la paraula.

Per quins mitjans lingüístics s'esdevé l'acció (ús i combinació de figures textuais)? Exemples (a partir de Vinaver (1993 : 901-904)): atac, defensa, resposta i esquivada (duel), *moviment - cap a*, duo (grup de rèpliques de *moviment - cap a*), interrogatori, cor, relat, argumentació, professió de fe, anunci, citació, soliloqui, adreçar-se al públic, *iteració* (efecte de ritme, repetició de mots, d'estructures sintàctiques, de referències de contingut...), efecte mirall (eco), repetició amb variació, fulguració (forta sorpresa, inesperada —amb relació al material textual precedent—), etc.

Amb tot, més enllà de Vinaver, les *figures textuais* s'haurien de poder detectar, definir i etiquetar a partir d'una experiència subjectiva de lectura.

Punt 7. (Només en el cas d'un text a fer). Recapitulació, reescriptura i escriptura sense disseny previ

Recapitulació: després d'escriure una seqüència i abans d'abordar la següent segons el disseny previst, és recomanable de fer una *recapitulació* o *estat de la qüestió*: quines informacions hem donat?, de quina manera?, quines expectatives hem obert?, com hem jugat amb l'espai?, com hem articulats els temes?, etc.

Si hem fet un disseny global previ de totes les seqüències, aquesta recapitulació ens serveix per ajustar i evitar desviacions (o bé reorientar). Si dissenyen a mesura que escrivim, la recapitulació és indispensable i ens permet generar un esquema de treball del tipus *disseny de seqüència* —escriptura de la seqüència, disseny de seqüència— escriptura de la seqüència, etc. En el procés d'escriptura de les escenes gairebé sempre modifiquem les previsions inicials del disseny.

Reescriptura: en un procés d'escriptura, tot disseny és provisional i necessàriament limitat. El procés de reescriptura de les escenes il·lumina aspectes imprevistos i en poleix de previstos. La reescriptura d'un text és potser la part més important del procés de creació.

Esriptura sense disseny: lògicament, l'escriptura creativa pot sorgir sense un pla previ, sense una història prèvia, sense un disseny previ, a partir d'estímul i situacions d'escriptura diversos. En aquest cas, el coneixement de les eines exposades s'activa automàticament —de manera no sistemàtica— en el procés d'escriptura, però, sobretot, en els processos de reescriptura. La definició del present esquema no suposa cap escala de valors a l'hora de definir possibles vies i opcions de creació.

Referències bibliogràfiques

- BARKO, Ivan i BURGESS, Bruce (1988): *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes.
- BARTHES, Roland (1964): «Éléments de sémiologie». Dins *Communications*, núm. 4.
- BATLLE, Carles (2005): «Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani I». Dins (*Pausa.*), Barcelona, núm. 21, juny 2005, pp. 115-126.
- CARMONA, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco i DI CHIO, Federico (1996; primera edició 1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.
- ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos» i «El proceso de lectura». Dins Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp: 133-148 i 149-164.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990): *Les interactions verbales*, I. París: Armand Collin.
- LAVANDIER, Yves (1997; primera edició 1994): *La dramaturgie*. París: Le Clown et l'Enfant Editeurs. En castellà a Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- LODGE, David (2006, primera edició 1998): *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.
- LUCET, Sophie (2002): «Mémoires en fragments». Dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Études Théâtrales: Louvain-la-Neuve, núm. 24-25, 2002, pp: 49-58.
- MCKEE, Robert (2002): *El guió*. Barcelona: Alba editorial.
- PAVIS, Patrice (1980): *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2002): *Le théâtre contemporain*. París: Éditions Nathan.
- RICOEUR, Paul (2000): *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2002): «Le fragment en question». Dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Études Théâtrales: Louvain-la-Neuve, núm. 24-25, 2002, pp. 13-17.

- SANCHIS SINISTERRA, José (2002): «El espacio dramático» i «Dramaturgia de la recepció». Dins José Sanchis Sinisterra: *La escena sin límites*. Guadalajara, pp: 234-236 i 249-254.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981): *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausana: Éditions de L'Aire (reeditat per Circé Poche, 1999.)
- (1989): *Théâtres intimes*. Actes Sud.
- (ed.) (2005): *Lexique du drame moderne et contemporain*. París: Circé. En català, Barcelona: Institut del Teatre, 2008 (en preparació).
- SZONDI, Peter (1988): *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre. En castellà, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino, 1994.
- TUSÓN VALLS, Amparo (1995): *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiòtica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- VINAVER, Michel (1993): *Écritures dramatiques*. Actes Sud.



La vocació teatral de Pier Paolo Pasolini¹

Valentina Valentini

Experiències

La relació de Pier Paolo Pasolini amb el teatre no es pot encabir al període reduït en què va escriure les seves tragèdies, contemporànies al «Manifest per un nou teatre», perquè irriga des de l'adolescència la iniciació cultural de l'escriptor: el 1938 va escriure una comèdia i una tragèdia grega, *Gli alati* i *La sua Gloria*, posant a prova tant el llenguatge poètic com el dramàtic; als anys d'Universitat, a Bolonya coneix actors i directors entre els quals hi ha Zacconi, Benassi i Tumiati, llegeix revistes com *Il Dramma*, projecta la creació d'una companyia i respira les idees de Bragaglia, Orazio Costa o Enrico Fulchignoni, per als quals el teatre no és només cultura humanista sinó també un instrument de comunicació amb la societat, i també durant la postguerra està en contacte amb Grassi, Strehler i Testori, compromesos a primera fila a donar una resposta civil a la reconstrucció moral i cultural d'Itàlia. Encara és més essencial que la paraula, tant escrita com dita, institueix una reciprocitat fecunda entre poesia i teatre, en el sentit que la veu fa comprendre la poesia i a la inversa, el vers estructura les seves tragèdies. Això significa que el teatre no és del tot una experiència circumscrita i marginal, per arxivar com un experiment maldestre i fallit, perquè representa un punt d'unió important en la producció de l'escriptor, a l'encreuament entre poesia i cinema.²

1. Publicat a la revista *Nuovi Argomenti*, núm. 9, gener-març 1968.

2. Als anys que van del 1943 al 1949, passats a Casarsa, escriu per als nens *Il fanciullo e gli elfi*, *Meriggio d'arte*, *Il cappellano* (la història d'un capellà que se sent atret per un adolescent, interpretat per l'escriptor mateix). En aquest període, Pasolini, professor d'ensenyament mitjà, experimenta també el teatre amb els nens, ja sigui com a instrument per fer-los acostar i estimar la poesia o com a expressió de l'experiència pròpia, com ho fa una forma de teatre polític i popular. Escriu *Turcata Friul*, en sintonia amb els objectius de l'Associació per l'Autonomia del Friül. L'expulsió del partit comunista, de l'ensenyament mitjà i de l'Associació, acusat d'actes obscens i corrupció de menors, es converteix també en matèria d'*una Rappresentazione profana*, un projecte que quedarà incomplet. Als anys següents, amb *Storia Interiore*, severament criticada per Calvino, Pasolini experimenta una altra dimensió

Des d'aquesta perspectiva, el descobriment del teatre de Brecht incideix en altres direccions i també a contracorrent respecte del context politico-cultural d'aquells anys, en tant que els interessos de Pasolini, segons la seva obra i el seu pensament, indiquen una via diferent de la instrumentalització ideològica per superar la crisi dels intel·lectuals d'esquerra i de l'avantguarda mateixa. El cas Brecht es prestava a substanciar la posició de Pasolini, que buscava un compromís que prengués nota dels problemes de sentit i de forma, «un sentit compromès de l'obra» que no pretenia respostes ideològiques, sinó «testimoniar, si més no, les preguntes en obres 'ambivalents, ambigües, obertes' com el Brecht entès amb precisió per Barthes: però no pas per això no compromeses, i ara!» (PASOLINI, 1966-1972-2000). Però Pasolini, com Barthes, distanciant-se de l'avantguarda indicava una via complexa que convertia en problema tant la linealitat de la narració, la psicologia, com la seva derogació; que no renunciava a la realitat, al contrari, establia anàlisis científiques per entendre-la millor, sabent però que les forces noves (provinents segons l'escriptor de la petita burgesia i del món rural i arcaic) contradeien tant el racionalisme marxista com el burgès.

És sempre a través de Brecht —ja no l'ideòleg marxista sinó l'intel·lectual d'esquerres integrat— com l'escriptor descobreix la pluricodicitat de l'espectacle teatral com a dimensió híbrida i popular en la qual s'experimenten dispositius dramaturgics que desestructuren l'espectacle per mitjà de la inserció de material heterogeni, com al cabaret.³ Amb el projecte d'*Italie magique*

de l'escriptura per al teatre: l'espai del jo. No es tracta de fer autobiografia sinó de projectar en el personatge l'espai psíquic d'una única *dramatis persona*, la de l'autor.

L'octubre de 1966, Moravia, Siciliano i Maraini alhora que el grup '63 també s'impliquen en teatre, al costat de Paolo Bonacelli i Roberto Guicciardini, i formen la companyia del Porcospino, a Via Belsiana, que durarà només dos anys preparant, a banda de textos propis, Gadda i Wilcock. La revista *Nuovi Argomenti* funciona com a instrument de debat, més pel vessant literari que pel teatral.

Havia proposat a Volponi, Moravia, Sciascia, Leonetti i Siciliano traduir del grec una tragèdia: la pràctica teatral, escriure, portar a escena hauria hagut de donar vida a una veritable i pròpia activitat cultural, dividida entre el centre d'estudis i la secció, «un teatre-forum». Entre 1966 i 1968 Pasolini va gastar tota l'energia al voltant de i per al projecte teatral, des del moment que no només constituïa un fet formal de renovació dels llenguatges, sinó també vital, perquè era capaç de tornar a invertir de responsabilitat l'intel·lectual i l'artista.

3. *Els set pecats capitals* de Brecht-Weill amb Carla Fracci i Laura Betti fan descobrir a Pasolini el plurilingüisme del teatre, en un espectacle en el qual música i

(1964), Pasolini escriu un text en el qual les influències brechtianes deriven cap a la paròdia, amb una dimensió experimental accentuada tant per contaminació entre cinema i teatre com per les acotacions en què, més enllà de les instruccions de direcció, l'escriptor introdueix els seus comentaris i també les deformacions fonètiques que seran al *Lip Lip* d'Scabia, com els ninots del teatre de marionetes per als personatges de Mussolini i de Hitler.

No és inútil preguntar-se quins actors i directors contemporanis seus va apreciar Pasolini: incondicionalment, Eduardo de Filippo i Carmelo Bene, a qui definia en una entrevista a Corrado Augias com «un cas extraordinari» capaç de desarticlar la llengua dramàtica gràcies als trets suprasegmentals, «a l'articulat del cos que submergeix i sobrepassa el logos». Valorava Paolo Stoppa (però no Rina Morelli), Alberto Lionello, Franca Valeri i sobretot Laura Betti, «fenomen de plurilingüisme parlat, conviuen en ella formes expressionistes, caricaturesques, naturalistes i convencionals “és la fillola teatral de Gadda”». En general no li agraden els actors professionals i acusava d'academicisme —igual que tot el que escrivia en els mateixos anys un crític com Giuseppe Bartolucci— la direcció crítica italiana de la segona postguerra, fos Visconti o Strehler: «Aquests han codificat, per mi, una mena de kitsch teatral, una forma de gust modern i totalment exterior en la qual tot es caracteritza per una bellesa previsible, artificial, que no sorprèn ningú» (PASOLINI, 1983).⁴ No apreciava el grup '63, mentre que havia vist el *Princi-*

dansa tendeixen a una funció ideològicoirònica. D'aquest descobriment neix *Vivo e Coscienza*, una obra coreogràfica amb música de Maderna en la qual el pagès del 600 no parla, dansa i prou (paper pensat per a Ninetto Davoli) i Laura Betti, la Consciència, parla per corrompre'l, configurant un contrast entre passió i ideologia, entre cos i llenguatge. En aquest mateix clima neix el projecte de direcció de *Santa Joana dels escorxadors* de Brecht amb la intenció d'associar els *pupi* sicilians amb l'actriu Laura Betti, una recuperació d'una forma tradicional convertida en actual gràcies a la reinvençió de Mario Ricci i Peter Schumann.

4. Ja abans de la publicació del «Manifest», en una de les nombroses entrevistes, Pasolini acusava el Piccolo Teatro «perquè fa servir una convenció acadèmica no creada a partir del parlar real de l'espectador sinó d'un parlar hipotètic que no existeix». Per Pasolini, en canvi, representa una veritable excepció Eduardo de Filippo, que fa servir una puríssima llengua teatral i «no és només el nostre millor autor, sinó un grandíssim actor complet, recita en dialecte. Parla en realitat, més que en dialecte napolità, l'italià mitjà que parlen els napolitans, és a dir un italià real. Però no en fa una mimesi naturalista: hi ha creat al damunt una convenció que li proporciona completesa i l'allibera de tot particularisme. La de De Filippo és una llengua teatral puríssima». Per aquest motiu, i perquè Itàlia no té una institucionalitat lingüística

pe costante de Grotowski a Spoleto i no posava en dubte la seva càrrega innovadora.

La reflexió teòrica i política de Pasolini, i també les seves experiències com a director de teatre i de cinema, com a dramaturg i intel·lectual compromès —publica el «Manifest per un nou teatre» i el discuteix públicament en ocasió de l'estrena d'*Orgia* a Torí, al Deposito d'Arte Presente (1968)— inscriuen de ple dret el teatre en el pensament i l'estètica pasoliniana.⁵

El «Manifest per un teatre nou»

El 1968 apareixen contemporàniament a Itàlia tres «manifestos» per un «teatre nou» (i la coincidència és símptoma d'una urgència): el de Pasolini, publicat a «Nuovi Argomenti» el gener-març de 1968; el redactat a cura de

oral, «l'únic teatre possible a Itàlia és el teatre en dialecte». («Gli scrittori e il teatro», a cura de Marisa Rusconi, *Sipario*, n. 229, maig 1965, pàg. 2-14; 35).

5. Pasolini va escriure les sis tragèdies en un període de temps brevíssim: 1966-68, es van publicar pòstumament, en estat d'inacabades (amb l'excepció de *Bestia da stile* que va ser rescrita per l'autor fins al 1975). Les posades en escena, viu encara Pasolini, van ser escassíssimes i com a exercicis. Luca Ronconi, que ja el 1978, amb Calderón, s'havia acostat al teatre de Pasolini, imputa a la funció desviadora del «Manifest» el judici que ha mantingut els homes de teatre allunyats de portar a escena les seves obres, enteses com a literatura i no com a teatre.

Orgia va ser el primer text escrit per a teatre i el primer a arribar a escena dirigit per Pasolini mateix, mentre *Pilade*, publicat a *Nuovi Argomenti* el 1967, és el més definitiu i amb menys variants. Entre la primavera i l'estiu de 1966 va escriure les primeres tragèdies —*Porcile* i *Calderón*— i alhora el tractament de *Teorema* i d'*Edipo re*, seguits per *La terra vista dalla luna*, inspirada en l'*Alcestes* d'Eurípides i *Che cosa sono le nuvole*, en el qual parteix de l'*Otello* de Shakespeare.

De fet el teatre, després de 1968, es decanta cap al cinema que interpreta i explica com un canvi de tècnica, o més ben dit, l'adopció d'una altra llengua.

El món del teatre és una font, un imaginari, un arxiu que recull per fer interactuar el present —la ciutat industrial— amb el passat, la llengua amb el dialecte, la literatura amb el drama.

Els films d'aquest període de fet són reescriptures cinematogràfiques de tragèdies clàssiques o els seus propis textos teatrals.

La bibliografia sobre el teatre de Pasolini no és extensíssima. Cfr. Antonella Ottai BT 35 36 juliol–des 1995. Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milà, 2005. Edi Liccioli, i els altres del volum Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000; Teatro contemporaneo, Roma, 1985, Apèndix III, pp. 31-47.

Bartolucci, Capriolo, Fadini i Quadri, discutit al Congrés per a un teatre nou celebrat a Ivre del 9 al 12 de juny de 1967, i el de Richard Schechner, *Six Axioms for an Environmental theatre*.⁶

Roberto Tessari, al volum *Il teatro italiano del Novecento*, sosté precisament que «no hi ha hagut mai, a la història de l'espectacle italià del segle xx, temporades més fèrtils i denses que aquella del 1968: sobretot si considerem la manifestació d'un pluralisme de discursos fonamentats d'alguna manera en les raons autònomes d'un *pensar i operar en termes* teatrals, capaç de convertir d'un sol gest en anacrònica qualsevol diatriba sobre la 'crisi de la dramaturgia', el domini de la direcció, les funcions dels espais estables, l'acostament al públic, la descentralització de l'escena' etcètera.» (TESSARI, 1996).

Durant el període en què tota la intel·ligència progressista i avantguardista italiana mirava cap al grup '63 com a renovador del teatre italià, fornidor de textos nous, Pasolini expressava obertament a *La fine dell'Avanguardia* les seves crítiques argumentades que contrastaven amb les opinions corrents. Per a un crític no alienat com Giuseppe Bartolucci, el grup '63 indicava una contratendència respecte dels literats de l'escena oficial, ja fos perquè professaven una propensió original transdisciplinària o perquè —pròxims a les reflexions de Roland Barthes (1960) d'*El grau zero de l'escriptura*— entenien el text literari com a traça material, gràfica i sonora, una superació de l'oposició entre literatura i teatre, una revalorització del codi teatral reinserit al circuit de les experimentacions d'avantguarda, segons les quals tant l'actor com el text es consideren «material escènic». Les tesis del «Manifest», exposades al congrés d'Ivrea, reunien els principis que conformaven en aquells anys les experiències del teatre *nou*: el de Bene, de Ronconi, del Living, de Brook, d'Scabia. Al prefaci del text *All'improvviso*, Giuliano Scabia enunciava les línies essencials del teatre nou que coincideixen amb les del «Manifest»: «ús de tot el teatre» i, per tant, abolició de la fractura entre platea i escenari; «ús distanciat i irònic dels objectes» que són intercanviables amb els actors i a la inversa; «ús de l'actor com a objecte animat i, per tant, com a fet plàstic visual més enllà del sonor»; «introducció de parts purament fonètiques» (que sobre el paper es converteixen en poesia visual, traces gràfiques, dibuixos, ritme) (SCABIA, 1967). Al manifest d'Ivrea, el mode productiu del Living, basat en el grup consolidat per afinitats ideològiques, marcava els trets del teatre *nou* com a comunitat en la qual no hi ha cesures entre l'existència quotidiana i la pràctica artística, per a la qual el teatre es regenera a través de l'acolliment de materials degradats de vida, de llenguatge i ma-

6. Cfr. V. Valentini, «Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)» a *Biblioteca Teatrale* n. 6/7, 1973 pp.148-251.

tèries expressives estranyes a la tradició teatral i del redimensionament del llenguatge verbal, incapaç d'expressar el present. És un teatre que ocupa tot l'espai, que ja no és exclusivament l'escenari, sinó també el carrer (vegeu l'*Orlando Furioso* de Ronconi); és experimental en tant que engega un procés de treball segons el mètode «d'assaig i error», basat en la recerca comuna d'un col·lectiu que comparteix i compara competències i visions del món, el resultat de la qual d'entrada no es coneix perquè és fonamental «l'adquisició i l'experimentació dels nous materials escènics», és a dir, una labor intensa de resignificació dels llenguatges propis i específics del teatre (tant del gest com de l'objecte, del so o de la relació entre espai i acció escènica) i ficats en l'escriptura escènica d'arts limítrofes —la dansa i les arts visuals— o de territoris extraartístics.

El «Manifest» elaborat per Pasolini es distancia radicalment del d'Ivrea i, sense ser discutit, és refusat i esborrat tant pel partidaris del nou com pels representants de l'*establishment* teatral. La radicalitat del «Manifest» segons el teatre de l'època venia marcada per la condició reaccionària de part de l'avantguarda i pel rigorisme d'oratori del vessant de la «Xerrameca», i va ser ignorada pel teatre polític que en aquells anys es convertia en «gènere».

Del «Manifest» se n'explica habitualment la tesi més clamorosa, la que al seu temps va provocar les reaccions hostils dels mantenidors d'aquell teatre nou que per a l'escriptor era homogeni amb el teatre burgès i que estava encarnat —boc expiatori excel·lent— pel Living Theatre, una formació que llavors representava internacionalment els trets de l'avantguarda: mode de producció col·lectiu, processual-experimental (laboratori), predomini dels llenguatges no verbals (el cos-gest) i de la qualitat sonora-musical de l'actuació verbal, caràcters prou específics com per dictar a Pasolini el terme *teatre del gest i del crit* amb el qual identificava negativament el teatre nou del qual havia de prendre distàncies.

Però, a banda de les preses de posició partidistes suscitades a l'època, el «Manifest» conté un principi innovador important: que el teatre i l'oralitat es mesuren en el parlar de l'actor a escena. Al teatre nou, segons Pasolini, l'actor, com a vehicle de la comunicació oral, és el *poeta de la llengua oral*, per la qual cosa gaudeix de la mateixa llibertat de creació que té el poeta amb la llengua escrita. Refusant la llengua no natural i fictícia de l'italià burocràtic, imposat autoritàriament al plurilingüisme de la Itàlia preunitària, Pasolini denunciava la mancança d'una tradició teatral-lingüística a Itàlia.⁷

7. La qüestió lingüística havia apassionat i compromès l'escriptor, que d'una concepció gramsciana que posava al centre les cultures rurals, després d'*Una vita violenta* i de *Ragazzi di vita*, en el qual havia fet sorgir un ambient com a llenguatge

Si la dels actors del teatre nacional és una «antillengua interpretativa», una llengua estàndard que ve de la TV, la seva proposta és «actuar per sobre o per sota seu: per sobre a través d'una poetització conscient i una sublimació abstracta. [...] Per sota: adoptant els dialectes, les dessacralitzacions sublingüístiques, o caricaturitzant la mateixa llengua estàndard. La declamació a Itàlia només pot ser expressionista i substituir *el present* de la sintonia lingüística impossible amb l'espectador per una mena de sintonia mimètica, és a dir per la pura i simple presència mímica del seu cos» (PASOLINI, 1965-1992-93).

Com observa encertadament Stefano Casi, per expressionista Pasolini entén deformació, provingui tant dels dialectes com dels jocs de paraules —al·literacions, lapsus, desviacions semàntiques, criollització de la llengua— però també —i aquesta és la conquesta que se subratlla— la pura presència del cos, els llenguatges no verbals: superar l'estandardització és responsabilitat de l'actor. En particular ens sembla rellevant la tesi que sigui necessari eliminar l'acció del teatre de text per privilegiar l'audició i la vista, en tant que pren radicalment posicions respecte del problema irresolt d'integració entre paraula i escena.

És igualment important, tot i que a l'època es menystingués, la reflexió de Pasolini respecte a l'ús del dialecte que «el teatre de text inclou en casos excepcionals i en una accepció tràgica que el posa al nivell de la llengua culta» (PASOLINI, *Manifest*), en tant que algunes dècades més tard ha succeït tot el que Pasolini, llavors no escoltat, augurava: s'ha creat una llengua teatral inventada i no naturalista (com la d'Eduardo) en la qual s'inscriu el llenguatge gestual que Brecht apuntava com a factor de renovació del llenguatge verbal (BRECHT, 1962-1975).

En realitat, la «vocació teatral» de Pasolini no correspon a una posició teòrica clara i definible, sinó que són realment les contradiccions allò que signa el seu pensament sobre el teatre. Encara avui el model de teatre projectat per Pasolini està assimilat al teatre de text literari, a l'anomenat «teatre de text», i interpretat com a exemple «d'una dramaturgia entesa segons els cànons d'una *literalitat* idealista», com escrivia Roberto Tessari (1996), de qui esmentem la citació sencera: «La perspectiva pasoliniana es manté a l'interior d'una teatrològia per a la qual l'esdeveniment escènic és sobretot *comuni-*

ge —el subproletari de les viles romanes—, a partir de 1963, amb *Divina Mimesis* fa sorgir modalitats expressives «més dinàmiques per restituir el caos i la complexitat de la realitat» (esbós, apunt, projecte, comunicat), estratificació i no linealitat i perfecció.

cació (i no *expressió*), subordinada —a més— al servei d'una dramaturgia entesa segons els cànons *de la literalitat* idealista».

Si bé aquesta interpretació és irrefutable, perquè per damunt seu es projecta sense solució de continuïtat la producció dramaturgica de l'escriptor, és cert però que, convertint en recíprocament funcionals la dramaturgia i l'enunciació poètica, s'evita destapar les contradiccions i simplifica la complexitat que ha fet impracticable la proposta teatral de Pasolini.⁸

El teatre nou d'acord amb la paraula (però aquí radica l'intent polèmic del manifest davant del teatre existent, tant institucional com d'avantguarda), «és primer que res 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 que exclou qualsevol formalisme, que a nivell oral vol dir complaença i esteticisme fonètic» (PASOLINI, *Manifest*). El model ideal és el teatre de la Grècia clàssica, entès com a discussió col·lectiva i pública i, més prou, el drama didàctic, tal com Brecht el va reformular a l'últim període de la seva vida, en el qual la comunicació teatral es dirigeix a presentar i discutir problemàtiques d'actualitat, de forma *oberta*, «és a dir que plantegin els problemes, sense pretendre resoldre'ls», de manera que s'estimuli la intel·ligència de l'espectador a trobar possibles solucions. L'escriptor no compartia entre altres coses, en discrepància amb els defensors del teatre d'avantguarda, que la invenció d'un llenguatge escènic nou es resolgués en una praxi desestructuradora, sense un moviment de reconstrucció paral·lel.

I aquí reapareix la qüestió que ens sembla que importa més a l'escriptor quan pensa i opera amb els instruments del teatre, l'autènticament política, la de la relació del teatre amb la realitat, tot allò que significa atenció als modes expressius, als gestos, a les pronúncies, al públic. La vocació política del «Manifest» és claríssima, des de la seva la dedicatòria (punt 16):

No ho malentengueu. Això que reclamen aquí no és un obrerisme dogmàtic, estalinista, togliattà o conformista en qualsevol cas.

Reclamem més aviat la gran il·lusió de Maiàkovski, d'Esenin, i dels altres joves commovedors i grans que van treballar amb ells en aquella època. A

8. Estem d'acord amb Luca Ronconi que sosté: «Per parlar de Pasolini home de teatre, penso que s'ha de partir de la contradicció entre la lectura objectiva de les seves obres i la lectura del seu «Manifest per un teatre nou», dos textos que per mi es claven cops de puny i es fan mal l'un a l'altre, perquè llegir el teatre de Pasolini a través del seu manifest significa indubtablement mortificar-lo, és a dir, matar-lo, és a dir exactament el que va fer ell quan el va portar a escena» (Ronconi, a CASI, 2005).

ells va dedicat idealment el nostre nou teatre. Res d'obrerisme oficial, doncs: malgrat que el teatre de la Paraula vagi amb els seus textos (*sense escenaris, vestuaris, musiquetes, magnetòfons i mímica*) a les fàbriques i als cercles culturals comunistes, si convé en sales amb les bandeers roges del 1945 (PASOLINI, *Manifest*).

I al punt 1 revela, negant-lo, que és Brecht el fantasma-pare de qui alliberar-se [«En tot aquest manifest, no s'anomenarà mai Brecht. Ell ha estat l'últim home de teatre que ha pogut fer una revolució teatral a l'interior del teatre mateix: i això perquè a la seva època la hipòtesi era que el teatre tradicional existia (i de fet existia)»] (PASOLINI, *Manifest*).

I de fet no se n'havia alliberat, però l'havia rellegit a través de Roland Barthes que, al seu torn, intentava fer passar una línia a través de Brecht (som a l'època del *Grau zero de l'escriptura*: fer interactuar avantguarda artística i revolució. Els assaigs de Barthes partien d'una decidida motivació política i ètica, plantejaven la pregunta de com conciliar la «disciplina revolucionària» amb les instàncies individuals del subjecte. Com passar comptes amb la tradició sense que ens esclafi, utilitzant-la per crear un llenguatge nou del present. L'especulació de Barthes no era de cap manera monòtonament avantguardista, no exaltava de manera triomfalista la ruptura amb la tradició. En un clima cultural i polític com el de l'Europa de postguerra, que pretenia, vençut el nazisme, un canvi de la societat i un ús de la cultura en sentit no classista, Barthes es plantejava el problema de com havia de respondre la literatura a aquest imperatiu moral i polític.⁹

És explícit en aquesta direcció l'assaig *La Fine dell'Avanguardia* (1966), una fi causada segons Pasolini per la dissociació entre realitat i llenguatge i per la coincidència entre protesta social i contestació de les formes i de les convencions lingüístiques. La conseqüència —argumenta Pasolini— és que la llengua de l'avantguarda (i té al punt de mira el grup '63), destruint la força significativa i metafòrica de la paraula, es presenta «sense ombres, sense ambigüitats i sense drama, com els formularis impersonals, o els textos aca-

9. La idea d'un públic homogeni, no indiferenciat com el públic de masses, ni genèric com el del teatre de la «Xerrameca» (definició feta per Moravia) troba ressò en el concepte d'intercanviabilitat entre autor i espectador, lector i escriptor que circulava en les pràctiques d'avantguarda del període, a banda del drama didàctic de Brecht: una comunitat homogènia d'emissors i destinataris que també poden invertir els papers. «Els destinataris del nou teatre [...] pel fet de pertànyer als grups avançats de la burgesia, són en tot *iguals* a l'autor dels textos» (PASOLINI, *Manifest*).

dèmics» (PASOLINI, 1972-2000). El problema que l'avantguarda no ha estat capaç d'afrontar és la manera de tractar la realitat sense matar-la i anestesiar-la, i també afirmar «la voluntat de l'autor d'expressar un "sentit" més que no pas significats. Per tant, de *fer passar sempre alguna cosa* a la seva obra. Per tant, d'evocar sempre directament la realitat, que és la seu del sentit que transcendeix els significats» (*ibídem*).

Respecte d'una realitat tan profundament canviada, observa l'escriptor, són inadequats tant els mètodes del vell compromís marxista com els de l'avantguarda, és necessari pretendre un art que estigui en condicions d'afrontar el present tot evocant-lo, suspenent el sentit, realitzant obres ambigües, sense renunciar al compromís o a la realitat: «Hi ha, segurament, en el teatre de Brecht, un sentit, un sentit fortíssim, però aquest sentit és sempre una pregunta» (*ibídem*).

Rellegir les tesis pasolinianes significa identificar en el seu discurs no només els motius que han avançat el debat teóricoestètic sobre el teatre (de Goffman al teatre postmodern), sinó també aquells nuclis problemàtics que, en els anys successius, van emergir com a contradiccions incurables en les pràctiques del teatre nou, que ha enfltat, en lloc de la via de la complexitat, la de la polarització lineal, tant en la teoria com en la pràctica teatrals, o bé ha afavorit l'elisió d'aquell doble moviment que Barthes indicava com a convergent: «hi ha el moviment d'una ruptura i el d'un adveniment, hi ha el traçat mateix de cada situació revolucionària, l'ambigüitat fonamental de la qual és que la Revolució bé ha de sorgir d'allò que vol destruir, fins i tot la imatge de tot allò que vol conquerir. Com l'art modern en la seva totalitat, l'escriptura literària comporta l'alienació de la història i el seu somni, o la consciència de la fractura dels llenguatges i de les classes, i l'esforç per superar-les.» (BARTHES, 1960-1982).

La incomprensió i el refús-oblit per part de la cultura d'avantguarda a Itàlia de les tesis del «Manifest» de Pasolini, es pot llegir com la incapacitat per treballar en la doble via de la fractura-reintegració, una actitud d'evitar la complexitat a favor de les antítesis no dialèctiques: teatre polític, tercer teatre, teatre de recerca.

Per un teatre eficaç

Si bé és cert que la vocació teatral de Pasolini no es limita a l'ímpetu fulminant de la seva escriptura dramàtica —els sis textos que l'escriptor no es decidirà a enviar a impremta en vida per al seu anhelat volum de Teatre per-

què les versions no són definitives, com convé als textos destinats a l'escenari— és cert també que, en el període que va del 1966 al 1968-69, inverteix la major part de les energies i projectes en el teatre, des del moment que l'assumeix com un espai en el qual la poesia es converteix en un ritm per compartir en una comunitat d'autors-escriptors i espectadors, per compartir amb els literats més que no pas amb els autors de teatre (cosa gens exòtica si pensem que fins i tot el grup '63 estava format per escriptors i poetes que es feien càrrec de la renovació del teatre). Implicar-se en el teatre com a espai on exercitar el propi magisteri artístic —de poeta i d'intel·lectual compromès— significava per a l'escriptor buscar una via de sortida a la desorientació prèvia a la crisi de la ideologia marxista i l'ordenació d'una societat neocapitalista que havia inaugurat «l'època de l'alienació industrial». La seva era una manera de pensar en el teatre en contra i malgrat el teatre mateix, una actitud comuna en un període de contestació dels aparells i de les convencions que regulaven les pràctiques artístiques. De fet, les motivacions que empenyen Pasolini cap al teatre no són diferents de les que duren Peter Brook fora del teatre: la necessitat d'anul·lar el propi saber i ofici per redescobrir-lo en contacte amb pràctiques i cultures diverses (extraartístiques o extraoccidentals), un conflicte viscut per molts artistes i intel·lectuals en aquells anys.

Ha estat àmpliament analitzada la visió del món i de la història de l'escriptor, aquí només volem recordar que la pràctica del teatre i del cinema deriva de la crisi ideològica i artística de Pasolini (la crisi de la novel·la i de la poesia alhora) i de les temptatives per superar-la trobant motivacions convincentes per continuar el seu ofici de poeta, per la qual cosa busca en el cinema un contacte més ampli amb la societat, mentre que al teatre, al contrari, teoritzava l'intercanviabilitat entre *operador i espectador*, una comunitat reunida per compartir un ritus cultural, als mateixos anys que dins del teatre es redescobria i refermava la necessitat de reconquerir una dimensió ritual autèntica de l'acte teatral, per mitjà de la qual tornar a atorgar significat al paper de l'art i del poeta.

En la nova visió de Pasolini, cinema i teatre es converteixen en «poesia de l'acció», de les coses, de la realitat, contraposada a la dels signes, a la ruptura dels codis, al més enllà dels símbols, la llengua de la realitat que és sobretot l'acció: «Es pot escriure o llegir poesia fins i tot només vivint» escriu a *Res sunt nomina* (PASOLINI, 1972-2000). El teatre expressa la necessitat de Pasolini d'una operativitat directa, de llançar-se a la melé, des del moment que ja no es refia de la mediació de la paraula com a expressió de la racionalitat ni com a instrument de coneixement. Al teatre i al cinema Pasolini buscava l'esfera del misteri, de l'inefable, del somni i del record, que s'havien convertit

en els dispositius per mitjà dels quals poder continuar explicant la realitat. Al teatre es pot reintroduir el ritus que és una dimensió fundadora d'autenticitat, de passions, d'impulsos irracionals perduts, i restituir eficàcia a l'art.

Per què abandona el teatre? Més enllà de les consideracions expressades a *Bestia da stile*, del menyspreu expressat per l'aparell teatral italià, Pasolini confessa a Jean Duflot que «cada cop més m'adono que fer teatre no s'improvisa, és una empresa que requereix el compromís de tota una vida» (PASOLINI, 1983).¹⁰

Apartat el projecte de «teatre fòrum», de conjuguar la poesia amb l'acció política directa, i havent renunciat a la relació directa amb l'escena, els textos per a teatre es converteixen per a l'escriptor en un exercici només de pertinença literària.

Per un teatre adramàtic

Sabem que, paral·lelament a l'escriptura de les tragèdies, Pasolini anava explorant el territori de la semiologia i elaborant una teoria originalíssima amb la qual acostar-se tant al cinema com al teatre, motivar teòricament el seu interès per aquests mitjans i afermar alhora la seva afició constant a la

10. A *Bestia da stile*, Pasolini expressa amb la vehemència que el caracteritza la seva distància de l'ambient cultural i teatral italià:

«Itàlia és un país que es torna cada vegada més estúpid i ignorant. S'hi cultiven retòriques cada cop més insuportables. D'altra banda, no hi ha un conformisme pitjor que el d'esquerra: sobretot naturalment quan també se l'apropia la dreta. El teatre italià, en aquest context (en el qual l'oficialitat és la protesta), realment es troba al límit més baix culturalment. El vell teatre tradicional és cada vegada més vomitiu. El teatre nou —que només consisteix en el llarg marciment del model del Living Theatre (amb l'excepció de Carmelo Bene, autònom i original)— ha aconseguit tornar-se tan vomitiu com el teatre tradicional. És el detritus de la neoavantguarda i del 68. Sí, encara som allà: amb l'afegit del vòmit de la restauració servil. El conformisme d'esquerra. Pel que fa a l'exfeixista Dario Fo, no és possible imaginar res més lleig que els seus textos escrits. De la seva audiovisualitat i dels seus mil espectadors (encara que siguin de carn i ossos) evidentment no me'n pot importar res. Tota la resta, Strehler, Ronconi, Visconti, és pura gestualitat, matèria de revista il·lustrada. / És natural que en un quadre semblant el meu teatre no sigui ni percebut. Cosa que (ho confesso) m'omple d'una indignació impotent, ja que els Pilats (els crítics literaris) m'envien als Herodes (els crítics teatrals) en un Jerusalem del qual confio que aviat no en quedarà pedra sobre pedra»(598).

poesia: com recuperar la poesia a través del nou llenguatge del cinema i del teatre?

Agredint el teatre com a institució burgesa, Pasolini, a diferència de la neoavantguarda, no contesta una tradició ni la continua, sinó que la ignora! Això comporta prescindir també dels seus trets específics, o dels llenguatges de l'escena, la mediació de l'actor i del director —considerada un revestiment espectacular i subrepticí (en sintonia amb les posicions de Heiner Müller, afí a Pasolini també per una reflexió comuna sobre la història expressada a través del mitjà teatral)—, convençut que les matèries expressives de l'espectacle obstaculitzen la consciència crítica de l'espectador, que és l'objectiu principal de l'experiència teatral: dialogar amb l'espectador en una relació més pròxima i d'intercanvi, ben diferent d'allò que promou la televisió i els mitjans de comunicació de masses.¹¹

A la introducció al programa de mà de l'espectacle *Uccellacci e uccellini*, portat a escena pel Cut de Parma el 1967, Pasolini escribia: «Si m'hagués de decidir a fer alguna cosa per al teatre, com a autor o director ho centraria tot en la paraula. Però així i tot no podria ignorar en absolut que el gest i l'acció són importants en teatre i en cinema, només que es proposen en una mena de contradicció simètrica: en cinema és el llenguatge escrit-parlat qui [...] integra el llenguatge pur de la presència física i de l'acció, mentre que al teatre és el llenguatge pur de la presència física i de l'acció qui integra el llenguatge escrit-parlat.» (cit. in Casi, 2005). Aquesta definició —en teatre la paraula és sobirana i al seu costat hi ha els cossos dels actors— va en sintonia amb la teoria que estava elaborant d'un llenguatge previ a la realitat: «Tota la vida, en la complexitat de les seves accions, és un cinema natural i viu: en això, és lingüísticament l'equivalent de la llengua oral en el seu moment natural i biològic» (PASOLINI, 1972), o sigui, el cinema és a la realitat el que la llengua escrita és a l'oralitat, en el sentit que «els signes de les llengües no verbals: o, en el cas concret, els signes de les llengües escrites-parlades només tradueixen els signes del Llenguatge de la Realitat [...] El no verbal, per tant, és només una altra verbalitat: la del Llenguatge de la Realitat» (PASOLINI, 1972).

11. «Les tècniques audiovisuals agafen l'home en l'acte en el qual dóna exemple (volent-ho i no). Per això la televisió és tan immoral. Perquè, com que no es fonamenta sobretot en el muntatge, es limita a ser una tècnica audiovisual en estat pur: està molt a prop, per tant, d'aquell ininterromput 'pla seqüència' que és virtualment el cinema». La TV per a Pasolini és «una font perpètua de representació d'exemples de vida i d'ideologia petit-burgeses. És a dir, de 'bons exemples'. Vet aquí per què la televisió és repugnant almenys tant com els camps d'extermini» (PASOLINI, 1983 : 137).

En aquesta perspectiva, la tria del cinema i del teatre venia motivada per l'escriptor com a estratègia per cultivar la Realitat a través de la realitat, sense mediacions o reduïdes al mínim, per recuperar el llenguatge primari de les accions. Com a estratègia oposada es dibuixava, en canvi, la seva hipòtesi de metanovella —atès que ja no és practicable narrar amb la illusió que la història es desenvolupi sense la intervenció del narrador— en la qual el magma de materials, formes i estils diferents es convertia en l'única via practicable (*Petrolio*). Per tant, conviuen dues ànimes en el pensament i en la pràctica artística de Pasolini. L'autoreflexiva i la irreflexiva. De fet, la dramaturgia de Pasolini contradiu les motivacions originàries i els objectius que l'havien portat cap al teatre, el teatre que hagués hagut d'assegurar-li l'espai de la realitat, d'aquella zona de la realitat impenetrable per la paraula, els límits de la qual havia experimentat. Perquè, atribuint a la paraula la força pragmàtica de l'acció, nega fins i tot aquells marges d'alteritat per abraçar-comprendre els quals havia suspès i transferit la pràctica literària al teatre i al cinema. La *foné*, que és la traça de la prelògica i la preverbalitat, com el silenci (l'afàsia de Rosaura o la seva confusió lingüística a *Calderón*) són vençuts per la verbalitat, per la qual cosa les traces de la realitat, dels conflictes i dels cossos no aconseguen convertir-se en expressió, vençudes pel Logos.

La coincidència, al teatre, de paraula i d'acció, de dir i de fer, de noms i de coses, produeix els personatges-idea l'activitat predominant dels quals és raonar. «Per això, paradoxa dins la paradoxa, el llenguatge dels cossos, així insistentment anunciat i verbalitzat, no s'exhibeix mai a escena. Com a l'antic teatre atenenc, totes les accions es desenvolupen fora, lluny de la vista del públic i després es resumeixen en i per la paraula, omnipresent i omnipotent» (LICCIOLI, 1997).

Aquest és el fracàs del teatre de Pasolini, l'avortament expressiu de la realitat, de les coses, dels cossos, del crit. «Queden les veus per parlar de la carn (llunyana, maleïda, amb tot imperiosa) i del món (perdut com l'Edèn, o fins i tot massa present com un camp d'extermini)» (LICCIOLI, 1997).

Per tant, el teatre de text no és una pacífica literatura de gènere, sinó una tràgica discòrdia sufocada amb un aparell conceptual alhora sofisticat i ingenu.

Oposicions i iteracions

Els temes que Pasolini afronta tant als seus textos escrits per al teatre, a *Petrolio* —la forma magma de novella pòstuma— com a les pel·lícules el guió de les quals té un precedent i origen teatral (*Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*) són

inevitablement comuns: la revolució tecnològica porta a una regressió, a una nova barbàrie, «un nou feixisme» que per a l'escriptor correspon a una rapidíssima mutació antropològica que ha canviat profundament la societat italiana, una mena de genocidi cultural (en el qual han estat anul·lats i esborrats també els dialectes) davant del qual l'escriptor se sent ja sense cap funció, quan s'ha esfondrat el projecte polític, nascut de la Resistència d'implicar el poble en la gestió democràtica del nou estat i de la nova cultura.

Si la qüestió de la llengua per a Pasolini revesteix una importància central en la seva especulació sobre un possible teatre nou, és a causa del nexa profund que l'escriptor ressegueix entre el procés neocapitalista de tecnològització de la societat i el procés d'homogenització cultural que tallarà les arrels humanístiques de la llengua italiana més enllà de l'estratificació plurilingüística dels dialectes (cfr punts del 25 al 31 del «Manifest») en favor d'un italià estàndard que aplanarà les diferències regionals unificant la nació. Rebel·lar-se contra aquesta estandardització ha estat l'objectiu de l'especulació-experimentació de Pasolini en relació al teatre.

A les seves peces, els personatges més actius són els burgesos, són ells els qui porten la iniciativa i creen situacions fora de les normes, generades pel principi d'Utilitat que entra regularment en conflicte amb el món. Les reaccions dels burgesos a aquest conflicte estan marcades pel fet de ser emprenedors, la qual cosa les converteix en terribles i maldestres alhora (perversions, crueltats, imbecilitats, crisis religioses en absència de fe, etc.). La lògica del racionalisme, del mercat i del Poder genera follia en qui no aconsegueix acceptar-ne les regles: la follia del pare d'*Affabulazione*, la follia de Rosaura, a *Calderón*, la malaltia (no poder mirar el món sense plorar i vomitar).

Els textos per a teatre de Pasolini es poden definir com adramàtics més que postdramàtics, entenent amb el primer terme una deficient marca de gènere i, amb el segon, una superació del gènere mateix, una dimensió comuna de les arts de la fi del segle xx, imputable a les pràctiques de contaminació entre llenguatges. El seu teatre és adramàtic perquè se sosté en un esquelet pseudodialògic (se sap que l'impuls d'escriure per al teatre va sorgir de la lectura dels *Diàlegs* de Plató), fa ús d'excursos que desvien la faula i fan coexistir espais i temps diferents, com en una pel·lícula. A *Orgia*, la faula es desenvolupa com un flashback, un home que s'ha suïcidat observa els fets més significatius de la seva vida, ja mort, un *ara i aquí* que porta a un temps passat —l'evocació del record— doblat alhora en la dimensió del somni. Pasolini aplica un dispositiu propi del cinema —el flashback— a l'escena, recompon en un muntatge virtual les seqüències de les accions que, en una dramaturgia convencional, passarien *ara i aquí*, en temps present. A *Orgia*, és l'autor qui

torna a unir els fils i dóna sentit a fets que en la seva existència del pur succeir, no en tindrien. Així, a *Calderón*, l'últim episodi és una imatge fixa, com una fotografia.

El vers, a les tragèdies de Pasolini, més que un mitjà d'estructuració rítmica i sonora de la parla és l'expressió d'una relació directa amb la Realitat: la realitat dels cossos (humans, animals, coses) evocats a través del signe de les paraules de les rèpliques dels personatges (descripcions de paisatges, de somnis, de persones, de sensacions físiques, etc.). Per contra, s'imposa prepotentment la naturalesa oratòria, ideològica de la seva dramaturgia, la urgència per comunicar directament amb l'espectador, del qual prové la fisonomia dels personatges-idees, funcionals en exposar el pensament de l'autor més que no a desenvolupar un caràcter propi. Canvien els noms però el personatge es manté idèntic, en el sentit que és l'escriptor que parla, desdoblant-se, la qual cosa permet l'alternança de les veus. És propi de la dimensió oratòria d'aquest teatre la dosi massiva de verbalitat profusa d'un mateix personatge reforçada per la irrupció a escena de figures cor —l'*speaker*, l'ombra de Sòfocles— amb el desig d'enunciar, *coram populo*, les seves visions de la història, del teatre, d'Itàlia i del comunisme (*Bestia da stile*), dels camps d'extermini (*Porcile*), del franquisme i de la Inquisició (*Calderón*), del conflicte entre pare i fill (*Affabulazione*). Parlar directament a l'espectador, sense mediacions, ve motivat per la necessitat de convèncer, de persuadir, de realitzar aquella comunitat intercanviable entre autors-actors i públic, una dimensió que conviu i que no topa amb la matèria autobiogràfica ni amb la naturalesa més de drama elegíac que de tragèdia.

Un altre aspecte a través del qual verificar la dimensió adramàtica del teatre de Pasolini té a veure amb la dinàmica que mou la falla i genera —o ho hauria de fer— la forma tràgica: es tracta de conflictes, de coexistències i capgirament de contraris?

Els estudiosos de la producció literària pasoliniana han posat en evidència alguns dels dispositius constructius que recorren els seus textos, particularment amb relació a la producció teatral, les sèries de contraris (no només de paraula) que revelarien el predomini de la dimensió afectiva per damunt de la racional i que conjugant-se amb el mecanisme de l'acumulació i la repetició «contribueixen a dissoldre la pretesa lògica de la llengua de definir la realitat correctament, sense equívocs, sense *enigmes*» (Fortini, cit. in LICCIOLI, 1997). Però si cada cosa és també el seu contrari, si l'oposició prové de l'escissió de la unitat, llavors no hi ha un veritable conflicte del qual fer sorgir una síntesi. Es tracta d'oposicions binàries que es desintegren en virtut de diverses estratègies, d'entre les quals, i principal, hi ha el fer prevaler l'autor-

poeta que dona veu als personatges individuals: el cos i la idea, allò no dit i allò proclamat, el predomini de la paraula i de la no verbalitat. «A *Orgia*, les bipolaritats obsessives lèxiques arriben al zenit expressiu, duplicant, fins a les mínimes unitats sintagmàtiques, l'oposició primària *Home/Dona*, en la qual s'encarna la temàtica de l'antítesi i de l'escissió sentida així per l'autor» (LICCIOLI, 1997). I és precisament el mecanisme de l'escissió de l'u —l'autor— el que és a la base de la producció de Pasolini per al teatre —una escissió que permet la forma pseudodialògica, que impedeix el conflicte dramàtic i instal·la al seu lloc el dispositiu de la iteració en lloc del desenvolupament i el consegüent final. Perquè preval la dimensió íntima, la incertesa i no el gest resolutori, la dimensió autoreflexiva i l'obertura que inscriu el judici crític de l'espectador.

Al teatre de Pasolini, més enllà de les parelles d'oposicions, també hi són figurats els modes en què els contraris es neutralitzen: el cos, l'eros, el sexe són forces primigènies i incontrolables, l'esfera instintiva, la fantasia topa amb la lògica de la racionalitat i del poder que transforma l'eros en perversió, per la qual cosa el conflicte original és desactivat i es converteix en consumisme i permissivitat. Els fills primer es rebel·len contra els pares, però després el rol s'inverteix, el pare mata el fill i recupera la seva «animalitat». El Pare que després de l'assassinat del fill perd completament la seva identitat burgesa i es transforma en un rodamón, no és indicatiu de desfeta sinó al contrari, de regeneració, de refús de la cultura racionalista del Poder i de participació en una cultura minoritària metropolitana (ja no arcaica-rural). La força que el Pare havia alliberat en contra d'ell mateix i que l'ha portat fora de la seva vida de burgès capitalista és la mateixa que el salva: els contraris es capgiren segons l'esperit de la tragèdia.

El dispositiu constructiu de *Calderón* són els episodis-somni, un dispositiu recurrent, però no hi ha contraposicions fortes entre vetlla i somni com tampoc no hi ha explosió de les ambientacions «realistes» en situacions oníriques o d'alteritat (malaltia, follia). *Affabulazione* comença amb un somni, però després sembla prosseguir com un drama burgès «normal»; si no fos que, a partir de la meitat, l'estructura realista s'esquerda: apareix l'ombra de Sòfocles, després un Nigromant que veu dues realitats contemporànies i coexistents del Pare, i al final compareix l'esperit del Fill mort... El burgès pervers d'*Orgia* comença a parlar un cop mort. El Jan de *Bestia da Stile* parla amb els morts i amb els esperits, etc. No hi ha conflicte, sinó desviacions, emmirallament entre personatges antagònics que tendeixen a recompondre la unitat prèvia a l'escissió: són conflictes interiors, com al teatre de D'Annunzio, una posada en escena del jo escindit.

També el contrast arquetípic, com el de pare i fill, produeix un canvi de rols —la inevitabilitat del creixement— pel qual el jove es torna adult i perd els trets primaverals i comença a domesticar la natura, obeint els criteris de la productivitat, de la riquesa, del poder, reprimint les forces irracionals, les pulsions del cos, l'eros, la part salvatge de l'ésser.

Si la paraula no és capaç de dir allò no dit, d'atènyer l'inarticulat, la preverbalitat, el sexe en pren el relleu però es transforma en violència, en degradació, en expressió d'una alteritat irreductible, que prové de l'Home i de la Dona a *Orgia*.

La «desesperada vitalitat», l'insuprímible amor per la vida, per la seva santedat, la urgència i la necessitat de lluitar contra la repressió i la utilització amb finalitats de mercat d'aquesta vitalitat que es pot expressar només com a degeneració, és el veritable conflicte dramàtic que organitza *Affabulazione*.

Així com no hi ha veritable tragèdia, perquè la discòrdia o allò que és inconciliable es resolen en la dimensió evocativa del somni i del record, donats sense descartar-se com a coincidents i equivalents amb la dimensió de la ficció escènica, aquesta última es converteix en l'espai del somni o de la regressió que permet superar el present.

Teatre, joc, somni, mite i misteri formen part d'una mateixa constel·lació que delimita el territori del teatre, no contraposada a la realitat i a la cultura.

Textos citats

BARTHES, Roland: *Il grado zero della scrittura*. Edició italiana: Einaudi, Torí, 1982 (I ed. Lerici, 1960; 1975). En català: *El grau zero de l'escriptura*, Edicions 62, Barcelona, 1973.

—«All'avanguardia di quale teatro?» a *Saggi critici*. Einaudi, Torí, 1972 II, pp. 34-38.

BRECHT, Bertolt: «[Basso livello linguistico]», *Scritti teatrali, Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*. Einaudi, Torí, 1962 i 1975, pp. 170-1.

CASI, Stefano: *I teatri di Pasolini*. Ubulibri, Milà, 2005.

LICCIOLI, Edi: *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Le Lettere, Florència, 1997.

PASOLINI, Pier Paolo: «Manifesto per un nuovo teatro». Dins *Nuovi Argomenti*, gener-març 1968, ara a *Dispense Metodologia e critica dello spettacolo II, Pier Paolo Pasolini*. Materials a cura d'Antonella Ottai, 1992-93, Univer-

- sità degli Studi «La Sapienza» (també a *Il sogno di un centauro*, ed. Riuniti, Roma, 1983, pp. 131-145).
- «L'italiano orale e gli attori». Dins *Vie Nuove*, 18 març 1965, a Dispense, cit. pp. 17-18.
- «Teatro Oggi: Funzione e Linguaggio». Dins *Marcatre*, n. 19-22, abril 1966, p. 177.
- «La fine dell'Avanguardia». Dins *Empirismo eretico*, Garzanti, 1972-2000, Milà, pp. 122-144.
- «Il teatro di parola», entrevista de J. Dufлот, a Dispense, cit. p 29 (també a Pier Paolo Pasolini: *Il sogno del centauro* (a cura de Jean Dufлот). Editori Riuniti, 1983, p. 130).
- RONCONI, Luca: «Un teatro borghese», entrevista a cura de Walter Siti, a Pier Paolo Pasolini: *Teatro*. Meridiani Mondadori, Milà, 2001, pp. XIV-XXVI.
- NORDEY, Stanislas: «Il corpo del testo», entrevista a cura de Walter Siti, a Pier Paolo Pasolini: *Teatro*. Meridiani Mondadori, Milà, 2001, pp. XXX-XLI.
- SCHECHNER, Richard: «Six Axioms for Environmental Theatre». Dins *TDR*, n. primavera 1968 (trad, it. a *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968).
- TESSARI, Roberto: *Teatro italiano del Novecento*. Le Lettere, Florència, 1996.



Manifest per a un nou teatre¹

Pier Paolo Pasolini

Traducció de Joan Casas

(Als lectors)

1. El teatre que espereu, com a una novetat total, mai no podrà ser el teatre que espereu. De fet, si espereu un nou teatre, l'espereu necessàriament dins l'àmbit de les idees que ja teniu; a més, una cosa que espereu, en un cert sentit ja hi és. No hi ha ningú de vosaltres que davant d'un text o d'un espectacle resisteixi la temptació de dir: «Això és TEATRE», o bé: «Això NO és TEATRE», cosa que vol dir que ja teniu al cap, ben arrelada, una idea del TEATRE. Però les novetats, fins i tot les novetats totals, com bé sabeu, no són mai ideals, són sempre concretes. Per això la seva veritat i la seva necessitat són mesquines, importunes i decebedores: o bé no es reconeixen o bé es discuteixen remetent-les a les velles habituds.

Avui, doncs, tots vosaltres espereu un teatre nou, però tots en teniu ja una idea al cap, nascuda a l'interior del teatre vell. Aquestes notes estan escrites en la forma d'un manifest, perquè allò que expressen de nou es presenti palesament i potser fins i tot autoritàriament com a tal.

(En tot el present manifest, Brecht no serà mai anomenat. Ell ha estat l'últim home de teatre que ha pogut fer una revolució teatral a l'interior del teatre mateix: i això perquè en el seu temps la hipòtesi era que el teatre tradicional existia [i de fet existia]. Ara, com veurem a través dels punts del present manifest, la hipòtesi és que el teatre tradicional ja no existeix [o que està deixant d'existir]. En els temps de Brecht, per tant, es podien dur a terme reformes, profundes i tot, sense posar en discussió el teatre: més encara, la finalitat d'aquestes reformes era convertir el teatre en autèntic teatre. Avui, en canvi, allò que es posa en discussió és el teatre mateix: la finalitat d'aquest manifest és doncs, paradoxalment, la següent: el teatre hauria de ser allò que el teatre no és.

En qualsevol cas una cosa és certa: que els temps de Brecht s'han acabat per sempre).

1. Publicat a la revista *Nuovi Argomenti*, núm. 9, gener-març 1968.

(Qui seran els destinataris del nou teatre)

2. Els destinataris del nou teatre no seran els burgesos que formen generalment el públic teatral: sinó que seran *els grups avançats de la burgesia*.

Aquestes tres ratlles, del tot dignes de l'estil d'un informe, són el primer propòsit revolucionari d'aquest manifest.

Signifiquen de fet que l'autor d'un text teatral ja no escriurà per al públic que sempre ha estat, per definició, el públic teatral; que va al teatre per divertir-se, i que algunes vegades s'hi escandalitza.

Els destinataris del nou teatre no seran ni *divertits* ni *escandalitzats* pel nou teatre, perquè ells, pel fet de pertànyer als grups avançats de la burgesia, són en tot *iguals* a l'autor dels textos.

3. A una senyora que freqüenta els teatres ciutadans, i que mai no falta a les principals estrenes de Strehler, de Visconti o de Zeffirelli, li aconsellem vivament que no es presenti a les representacions del nou teatre. O, si amb el seu simbòlic, patètic, abric de visó s'hi presenta, trobarà a l'entrada un cartell on hi diu que les senyores amb abric de visó estan obligades a pagar el bitllet a trenta vegades més del seu cost normal (que serà baixíssim). En aquest cartell, al contrari, dirà també que els feixistes (sempre que tinguin menys de vint-i-cinc anys) tindran l'entrada de franc. I, a més a més, s'hi llegirà un prec: que no s'aplaudeixi. Els xiulets i les desaprovacions seran naturalment admesos, però, en lloc dels eventuals aplaudiments, es demanarà per part de l'espectador aquella confiança gairebé mística en la democràcia que consent un diàleg, totalment desinteressat i idealista, sobre els problemes plantejats o debatuts (sense imposar cap solució!) pel text.

4. Per *grups avançats de la burgesia* entenem els pocs milers d'intel·lectuals de qualsevol ciutat l'interès cultural dels quals potser serà ingenu, provincial, però *real*.

5. Objectivament estan formats en la seva major part per aquells que es defineixen com a «progressistes d'esquerra» (inclosos aquells catòlics que tendeixen a constituir a Itàlia una Nova Esquerra): la minoria d'aquests grups està formada per les *elits* supervivents del laïcisme liberal crocià i dels radicals. Naturalment aquest inventari és, i vol ser, esquemàtic i terrorista.

6. El nou teatre no és doncs ni un teatre acadèmic² ni un teatre d'avantguarda.³

2. Antics o moderns teatres amb els seients de vellut. Companyies teatrals, Estables (Piccolo Teatro), etc.

3. Soterranis, vells teatres en desús, segons canals dels teatres estables, etc.

No s'insereix en una tradició i ni tan sols la constata. Senzillament la ignora i se la salta d'una vegada i per sempre.

(El teatre de paraula)

7. El nou teatre vol definir-se, encara que només sigui d'una manera banal i en estil d'informe, com a «teatre de paraula».

La seva incompatibilitat, tant amb el teatre tradicional com amb qualsevol mena de contestació al teatre tradicional, està doncs continguda en aquesta seva autodefinició.

No oculta⁴ que es remet explícitament al teatre de la democràcia atenenca, saltant-se completament tota la tradició recent del teatre de la burgesia, així com tota la tradició moderna del teatre renaixentista i de Shakespeare.

8. Veniu a assistir a les representacions del «teatre de paraula» més amb la idea d'escoltar que no de veure (restricció necessària per comprendre millor les paraules que sentireu, *i per tant les idees, que són els personatges reals d'aquest teatre*).

(A què s'oposa el teatre de paraula)

9. Tot el teatre existent es pot dividir en dos tipus: aquests dos tipus de teatre es poden definir —segons una terminologia seriosa— de diverses maneres, per exemple: teatre tradicional i teatre d'avantguarda; teatre burgès i teatre antiburgès; teatre oficial i teatre de protesta; teatre acadèmic i teatre de l'*underground*, etc., etc. Però nosaltres preferim, en lloc d'aquestes definicions serioses, dues definicions vivaces, a saber: *a)* teatre de la Xerrameca (acceptant doncs la brillant definició de Moravia), *b)* teatre del Gest o del Crit.

Per entendre'ns ràpidament: el teatre de la Xerrameca és el teatre en el qual justament la xerrameca substitueix la Paraula (per exemple, en lloc de dir, sense *humour*, sense sentit del ridícul i sense bona educació, «Em voldria morir», es diu amargament, «Bona tarda»); el teatre del Gest o del Crit, és el teatre en el qual la paraula és completament dessacralitzada, fins i tot destruïda, en favor de la presència física pura (cfr. més endavant).

10. El nou teatre es defineix doncs «de Paraula» per oposar-se:

I. Al teatre de la Xerrameca, que implica una reconstrucció ambiental i una estructura espectacular naturalistes, sense les quals:

4. Amb candor de neòfit.

a) els esdeveniments (homicidis, furts, ballets, besades, abraçades i contraescenes) serien irrepresentables;

b) dir «Bona tarda» en lloc d'«Em voldria morir» no tindria cap sentit perquè hi faltaria l'atmosfera de la realitat quotidiana.

II. Per oposar-se al teatre del Gest o del Crit, que contesta el primer en-sorrant-ne les estructures naturalistes i dessacralitzant els textos: però del qual no pot abolir la dada fonamental, val a dir *l'acció escènica* (que, ben al contrari, porta a l'exaltació).

D'aquesta doble oposició se'n deriva una de les característiques fonamentals del «teatre de paraula»: és a dir (com en el teatre atenenc) *la manca gairebé total d'acció escènica*.

La manca d'acció escènica implica naturalment *la desaparició gairebé total de la posada en escena* —llums, escenografia, vestuari, etc.: tot això quedarà reduït a l'indispensable (ja que, com veurem, el nostre teatre no podrà no continuar sent una forma, ni que sigui experimental, de RITU, i per tant un encendre's o apagar-se de llums, per indicar el començament o el final de la representació, no podrà no subsistir).

II. Tant el teatre de la Xerrameca⁵ com el teatre del Gest o del Crit⁶ són dos productes d'una mateixa civilització burgesa. Tenen en comú l'odi per la Paraula.

El primer és un ritual on la burgesia s'emmiralla més o menys idealitzant-se, però en tot cas sempre reconeixent-se.

El segon és un ritual on la burgesia (restituint a través de la pròpia cultura antiburguesa la puresa d'un teatre religiós), per una banda es reconeix en tant que la seva productora (per raons culturals), i per una altra experimenta el plaer de la provocació, de la condemna i de l'escàndol (a través del qual, finalment, només obté la confirmació de les seves pròpies conviccions).

12. Aquest teatre (el teatre del Gest o del Crit) és doncs el producte de l'anticultura burgesa⁷ que entra en polèmica amb la burgesia, usant contra ella el mateix procés, destructiu, cruel i dissociat, que va ser usat (afegint la pràctica a la follia) per Hitler, als camps de concentració i d'extermini.

13. Si tant el teatre del Gest o del Crit, com el nostre teatre de Paraula, són producte tots dos dels grups culturals antiburgesos de la burgesia, en què consisteix la diferència entre ells?

5. De Txèkhov a Ionesco, i a l'horrible Albee.

6. L'estupend Living Theatre.

7. D'Artaud al Living Theatre, sobretot, i a Grotowski, aquest teatre n'ha donat proves ben altes.

És aquesta: mentre que el teatre del Gest o del Crit té com a destinatària (potser absent) la burgesia que cal escandalitzar (sense la qual seria inconcebible, com Hitler sense els jueus, els polonesos, els gitanos i els homosexuals), el teatre de Paraula, en canvi, *té com a destinataris els mateixos grups culturals avançats que el produeixen.*

14. El teatre del Gest o del Crit —en la clandestinitat de l'*underground*— busca amb els seus destinataris una complicitat de lluita o una forma comuna d'ascesi: per tant, comptat i debatut, només representa, per als grups avançats que el produeixen i el frueixen com a destinataris, una *confirmació*, ritual, de les seves conviccions antiburgeses: la mateixa confirmació ritual que representa el teatre tradicional per al públic mitjà i normal de les seves conviccions burgeses.

Al contrari, en els espectacles del teatre de Paraula, tot i que s'hi trobaran moltes confirmacions i verificacions (no perquè sí autors i destinataris pertanyen al mateix cercle cultural i ideològic), hi haurà sobretot un intercanvi d'opinions i d'idees, en una relació molt més crítica que no ritual.⁸

(Destinataris i espectadors)

15. Serà possible una coincidència, pràctica, entre destinataris i espectadors?

Nosaltres creiem que a Itàlia, actualment, els grups culturals avançats de la burgesia poden formar fins i tot numèricament un públic, produint per tant pràcticament un teatre propi: el teatre de Paraula ve a constituir doncs, en la relació entre autor i espectador, un fet del tot nou en la història del teatre.

I això per les raons següents:

a) el teatre de Paraula és —com hem vist— un teatre fet possible, reclamat i fruit dins el cercle estretament cultural dels grups avançats d'una burgesia;

b) aquest teatre representa, en conseqüència, l'única via per al renaixement del teatre en una nació on la burgesia és incapaç de produir un teatre que no sigui provincial i acadèmic, i amb una classe treballadora absolutament aliena a aquest problema (i per tant la seva possibilitat de produir un teatre dins el seu àmbit és només teòrica: teòrica i *retòrica*, com demostren totes les provatures de «teatre popular» que ha provat d'arribar *directament* a la classe treballadora);

8. No vol dir, certament, que els mateixos grups culturals avançats alguna vegada no se n'escandalitzin, i sobretot se'ls desil·lusioni. Especialment quan els textos siguin oberts, és a dir, quan plantegin problemes sense pretendre resoldre'ls.

c) el teatre de Paraula —que, com hem vist, salta per sobre de qualsevol relació possible amb la burgesia, i s'adreça només als grups culturals avançats— és l'únic que pot arribar, no per partit pres o per retòrica, sinó realistament, a la classe treballadora. *Aquesta de fet està unida per una relació directa amb els intel·lectuals avançats*. Aquesta és una noció tradicional i ineliminable de la ideologia marxista en la qual tant herètics com ortodoxos no poden no estar d'acord, com si es tractés d'un fet natural.

16. No ho malentengueu. Això que reclamem aquí no és un obrerisme dogmàtic, stalinista, togliattià, o conformista en qualsevol cas.

Reclamem més aviat la gran il·lusió de Maiàkovski, d'Esenin, i dels altres joves commovedors i grans que van treballar amb ells en aquella època. A ells va dedicat idealment el nostre nou teatre. Res d'obrerisme oficial, doncs: malgrat que el teatre de la Paraula vagi amb els seus textos (*sense escenaris, vestuaris, musiquetes, magnetòfons i mímica*) a les fàbriques i als cercles culturals comunistes, si convé en sales amb les banderes roges del 1945.

17. Llegiu els precedents punts 15 i 16 com als punts fonamentals del present manifest.

18. El teatre de Paraula, que a través d'aquest manifest es va definint, és doncs també una empresa pràctica.

19. No queda exclòs que el teatre de Paraula experimenti també amb espectacles explícitament dedicats a destinataris obrers: però això, precisament, de manera experimental, perquè l'única manera justa d'implicar la presència obrera en aquesta mena de teatre és la que s'indica en el punt C de l'apartat 15.

20. Les programacions del teatre de Paraula —constituït com a empresa o iniciativa— no tindran però un ritme normal. No hi haurà preestrenes, estrenes o funcions. Es prepararan dues o tres representacions alhora, que es faran simultàniament al local propi del teatre, i als llocs (fàbriques, escoles, cercles culturals) on els grups culturals avançats, a qui s'adreça el teatre de Paraula, tenen la seu.

(Parèntesi lingüístic: la llengua)

21. Quina llengua parlen aquests «grups culturals avançats» de la burgesia? Parlen —com avui dia gairebé tota la burgesia— l'italià, és a dir una llengua convencional, la convencionalitat de la qual, però, no s'ha fet «tota sola», per una acumulació natural de llocs comuns fonològics: és a dir per tradició històrica, política, burocràtica, militar, acadèmica i científica, a més de literària. La convencionalitat de l'italià ha estat establerta en un moment

donat, abstracte (diguem que el 1870) i des de dalt (de primer per les corts, en un pla exclusivament literari i en petita mesura diplomàtic, després pels piemontesos i la primera burgesia del *Risorgimento*, al nivell estatal).

Des del punt de vista de la llengua escrita, aquesta imposició autoritària pot semblar fins i tot inevitable, encara que sigui artificial i purament pràctica. De fet, sí que hi ha hagut a tota la nació (geogràficament i socialment) una homologació indubtable de l'*italià escrit*. Però per a l'*italià oral* l'acceptació de la imposició nacionalista i de la necessitat pràctica ha estat simplement impossible. Ningú, d'altra banda, no pot ser insensible a la ridícula de la pretensió que una llengua *només* literària sigui imposada, a través de normes fonètiques artificials i doctes, a un poble d'analfabets (el 1870 els analfabets eren més del noranta per cent de la població). I és tanmateix un fet que si un italià avui *escriu* una frase, l'escriu de la mateixa manera a qualsevol punt geogràfic o a qualsevol nivell social de la nació, però si la *diu*, la diu d'una manera diferent a la de qualsevol altre italià.

(Parèntesi lingüístic: la convencionalitat de la llengua oral
i la convencionalitat de la dicció teatral)

22. El teatre tradicional ha acceptat aquesta convencionalitat de l'*italià oral*, emanada, per dir-ho així, per decret. Ha acceptat així un italià que no existeix. Sobre aquesta convencionalitat, és a dir sobre el no-res, sobre l'inexistent, sobre el mort, ha fundat la convencionalitat de la dicció. El resultat és repugnant. Sobretot quan el teatre purament acadèmic es presenta en la modalitat més «moderna» del teatre de la Xerrameca. Per exemple el «Bona tarda» que en el nostre exemple substitueix l'«Em voldria morir» que no es diu, té en la vida real de l'*italià oral*, tants aspectes fonètics diferents com grups reals d'italians que el pronuncien. Però al teatre té una sola pronunciació (usada únicament en la dicció dels actors). Al teatre, doncs, es pretén «xerrar» en un italià que en realitat no xerra ningú (ni tan sols a Florència).⁹

23. Quant al teatre de contestació (que aquí anomenem del Gest o del Crit) el problema de la llengua oral o bé no es planteja, o es planteja només com a problema secundari. En aquest teatre, de fet, la paraula integrada, en posició subordinada, la presència física. I aconsegueix a més el seu ofici, gene-

9. El text, en definitiva, va en sabatilles, mentre l'actor, inconscient, porta coturns (per això a Itàlia el teatre és impopular fins i tot entre la burgesia, que no hi reconeix les sabatilles de la seva *koiné* dialectalitzada).

ralment, a través d'una simple falsificació desacralitzadora —és a dir que tendeix a imitar el gest, i a ser doncs pre-gramatical, fins a l'extrem de fer-se interjectiva: gemec, riota o crit. Si no és que simplement es limita a fer la caricatura de la convencionalitat teatral (fundada en la convencionalitat impossible de l'italià oral).

24. El teatre de la Xerrameca tindria a Itàlia un instrument ideal: el dialecte o la *koiné* dialectalitzada.¹⁰ Però no fa servir aquest instrument en part per raons pràctiques, en part per provincianisme, en part per esteticisme inculte, en part per servilisme cap a la tendència nacionalista dels seus destinataris.

(Parèntesi lingüístic: el teatre de paraula i l'italià oral)

25. El teatre de Paraula exclou de totes maneres, en la seva autodefinició, el dialecte i la *koiné* dialectalitzada. O bé, si les inclou, les inclou de forma excepcional i en una accepció tràgica que les posa al nivell de la llengua culta.

26. El teatre de Paraula, doncs, producte i fruit dels grups avançats de la nació, només pot acceptar *escriure* textos en aquella llengua convencional que és l'italià escrit i llegit (i només de tant en tant assumir els dialectes, *puerament orals*, al nivell de les llengües escrites o llegides).

27. Naturalment, el teatre de Paraula ha d'acceptar també la convencionalitat de l'italià oral: des del moment que els seus textos són escrits també per a ser representats, és a dir, en el cas que ens ocupa, i per definició, *dits*.

28. Es tracta evidentment d'una contradicció: *a)* perquè en aquest cas específic (i essencial) el teatre de Paraula es comporta ben bé com el teatre burgesès més abjecte, acceptant una convencionalitat que no existeix: és a dir la unitat d'un italià oral que cap italià real no parla; *b)* perquè, mentre el teatre de Paraula vol saltar-se la burgesia per adreçar-se a uns altres destinataris (intel·lectuals i treballadors), resulta al mateix temps que accepta veure's embolicat amb la burgesia: perquè només a través del desenvolupament de l'actual societat burgesa és pensable que es puguin omplir les «etapes buides» de la formació d'una convencionalitat fonètica —històrica— de l'italià, i atènyer aquella unitat de llengua oral que per ara és abstracta i autoritària.

10. En realitat els únics casos en què a Itàlia el teatre és tolerable, són aquells en què els actors parlen o bé en dialecte (el teatre regional, en particular el venecià o el napolità, amb el gran De Filippo) o la *koiné* dialectalitzada (el teatre de cabaret). Malgrat tot, però, en general, allà on hi ha dialecte o *koiné* dialectalitzada gairebé sempre hi ha populisme i vulgaritat.

29. Com resoldre aquesta contradicció? Primer de tot, evitant tot purisme de pronunciació. L'italià oral dels textos del teatre de Paraula ha de ser homologat fins al punt que encara sigui real: és a dir fins al límit entre la dialectalització i el cànon pseudo-florentí, sense mai superar-lo.

30. Perquè aquesta convencionalitat lingüística teatral fundada en una convencionalitat fonètica real (és a dir l'italià dels seixanta milions d'excepcions fonètiques) no esdevingui una nova acadèmia, cal només: *a)* tenir consciència del problema contínuament;¹¹ *b)* romandre fidels als principis del teatre de Paraula: *és a dir a un teatre que sigui en primer lloc debat, intercanvi d'idees, lluita literària i política*, en el pla més democràtic i racional possible: és a dir a un teatre atent sobretot al significat i al sentit, i exclouent tot formalisme, que, en el pla oral, vol dir complaença i esteticisme fonètic.

31. Tot això exigeix la fundació d'una veritable escola de reeducació lingüística; que posi els fonaments de la recitació del teatre de Paraula: una recitació l'objecte directe de la qual no sigui la llengua, sinó el significat de les paraules i el sentit de l'obra.

Un esforç total, alhora d'agudesa crítica i de sinceritat, que comporta una revisió completa de la idea de si mateix que té l'actor.

(Els dos tipus existents d'actors)

32. Què és el teatre? «EL TEATRE ÉS EL TEATRE». Aquesta és la resposta de tots, avui: el teatre és doncs entès avui com «una cosa» o encara millor «una cosa diferent» que només es pot explicar per ella mateixa, i que pot ser intuït només carismàticament.

L'actor¹² és la primera víctima d'aquesta espècie de misticisme teatral, que en fa sovint un personatge ignorant, presumtuós i ridícul.

33. Però, com hem vist, el teatre d'avui és de dos tipus: el teatre burgès i el teatre burgès antiburgès. Són de dos tipus, doncs, també els actors.

Observem primer els actors del teatre burgès.

El teatre burgès troba la seva justificació (no en tant que text sinó en tant

11. Cap home de teatre italià (hi ha alguna excepció, posem per cas Dario Fo) s'ha plantejat mai fins ara aquest problema, i sempre ha tingut per bona la identificació entre convencionalitat oral de l'italià i convencionalitat de la dicció teatral, apresada dels més insignificants, ignorants i exaltats professors acadèmics. Hi ha el cas extraordinari de Carmelo Bene, el teatre del Gest o del Crit del qual està integrat per paraula teatral que es dessacralitza i, per dir-ho tot, s'emmerda ella mateixa.

12. Fins i tot el crític.

que espectacle) en la vida de societat: és un luxe de la gent rica i com cal, que també té el privilegi de la cultura.¹³

Ara bé, aquesta mena de teatre és en crisi: per això es veu obligat a prendre consciència de la seva condició, a reconèixer les raons que l'arraconen del centre d'una vida de societat als seus marges, com una cosa superada i sobre-vivent.

Un diagnòstic que no li ha estat difícil: el teatre tradicional va comprendre ben aviat que un nou tipus de societat, immensament aplanada i eixamplada, les masses petitburgeses, l'havien substituït per dos tipus d'esdeveniments socials molt més adequats i moderns: el cinema i la televisió. Tampoc no li ha estat difícil de comprendre que alguna cosa irreversible s'ha esdevingut en la història del teatre: el *demos* atenenc i les *élites* del vell capitalisme són records remots. Els temps de Brecht s'han acabat per sempre!

El teatre tradicional ha arribat a trobar-se, per tant, en un estat de deprimiment històric que ha creat al seu voltant, d'una banda, una atmosfera de conservació tan miop com obstinada, i d'una altra un clima de nostàlgia i d'esperances infundades.

També aquest és un fet que el teatre tradicional ha sabut (més o menys confusament) diagnosticar.

El que el teatre tradicional no ha sabut diagnosticar, ni tan sols fins a un primer besllum de consciència, és allò que és ell mateix. S'autodefineix com a Teatre i prou. Fins i tot el més descurós i mediocre dels actors, davant el públic burgès més vell i banal, s'adona vagament que ja no participa en un esdeveniment social, triomfant i del tot justificat, i per això explica la seva presència i la seva prestació (tan poc requerida) com un acte místic: una «missa teatral», en la qual el Teatre apareix sota una llum tan enlluernadora que encega totalment: de fet, com tots els falsos sentiments, aquest produeix una consciència intransigent, demagògica i gairebé terrorista de la pròpia veritat.

34. Vegem ara el segon tipus d'actor, el del teatre burgès antiburgès, del Gest o del Crit.

Aquest teatre té, com ja hem vist, les característiques següents: *a)* s'adreça a destinataris burgesos cultes implicant-los en la seva desenfrenada i ambigua protesta antiburgesa; *b)* busca els espais on oferir els seus espectacles fora dels espais oficials; *c)* refusa la paraula, i per tant les llengües de les classes dirigents nacionals, en favor o bé d'una paraula estafeta i diabòlica o bé del pur i simple gest, provocatiu, escandalós, incompreensible, obscè, ritual.

13 Almenys de l'oficial, nascuda del privilegi d'anar a l'escola.

Quina és la raó de tot això? La raó de tot això és un diagnòstic inexacte però igualment eficaç d'allò que ha esdevingut, o simplement és, el teatre. És a dir? EL TEATRE ÉS EL TEATRE, una vegada més. Però mentre per al teatre burgès aquesta no és més que una tautologia que implica un misticisme ridícul i estufat, per al teatre antiburgès aquesta és una autèntica i pròpia —i conscient— definició de la sacralitat del teatre.

Aquesta sacralitat del teatre es funda en la ideologia del renaixement d'un teatre primitiu, originari, realitzat com a ritu propiciatori o millor encara, orgiàstic.¹⁴ Es tracta d'una operació típica de la cultura moderna: segons la qual una forma de religió cristallitza la irracionalitat del formalisme en alguna cosa que neix com a inautèntica (és a dir per esteticisme) i esdevé autèntica (és a dir una veritable forma de vida com a pragma al marge de i en contra de la pràctica).¹⁵

Però en alguns casos, aquesta religiositat arcaica ressuscitada per ràbia contra el laïcisme estúpid de la civilització del consum, acaba finalment per convertir-se en una forma d'autèntica religiositat moderna (que no té res a veure amb els antics pagesos, i en canvi molt amb la moderna organització industrial de la vida). Cal pensar, a propòsit del Living Theatre, en la col·legialitat gairebé d'orde monacal, en el «grup» que substitueix els grups tradicionals com la família, etc., en la droga com a protesta, en el *droping out* o autoexclusió, però com a forma de violència, almenys gestual i verbal, i en definitiva en l'espectacle gairebé com en un cas de sedició o —com avui se sol dir— de guerrilla.

En la major part dels casos, però, una concepció semblant del teatre *acaba sent la mateixa tautologia del teatre burgès*, obeint a les mateixes regles inevitables.¹⁶ La religió, doncs, de la forma de vida que es realitza en el teatre, esdevé simplement «la religió del teatre». I d'aquesta genericitat cultural, d'aquest esteticisme de segon ordre, l'actor vestit de dol i drogat, queda tan en ridícul com l'actor integrat, amb americana creuada, que treballa també per a la televisió.

14. Dionisos...

15. Apareix aquí novament la figura de Hitler, ja evocada en altres punts d'aquest manifest.

16. El teatre antiburgès no podria existir: a) sense el teatre burgès que pretén contestar i destruir (aquest és el seu objectiu principal); b) sense un públic burgès a qui escandalitzar, encara que sigui per persona interposada.

(L'actor del teatre de paraula)

35. Serà doncs necessari que l'actor del «teatre de Paraula», en tant que actor, canviï de naturalesa: no s'haurà de sentir, físicament, portador d'un verb que transcendeixi la cultura en una idea sacra del teatre: *sinó que haurà de ser simplement un home de cultura.*

Així doncs ja no haurà de fonamentar la seva habilitat en la fascinació personal (teatre burgès) o en una espècie de força histèrica i mediuimitzada (teatre antiburgès) explotant demagògicament el desig d'espectacle de l'espectador (teatre burgès), o transgredint l'espectador a través de la imposició implícita de fer-lo participar en un ritu sacre (teatre antiburgès). Més aviat haurà de fonamentar la seva habilitat en la seva capacitat de comprendre veritablement el text.¹⁷ I no ser per tant intèrpret en tant que portador d'un missatge (el Teatre!) que transcendeix el text: sinó ser vehicle vivent del text mateix.

S'haurà de fer transparent en el pensament: i serà més bo com més compregui l'espectador, en sentir-lo dir el text, allò que ell ha comprès.

(El «ritu» teatral)

36. El teatre és però, en qualsevol cas, en qualsevol època i en qualsevol lloc, un RITU.

37. Semiològicament el teatre és un sistema de signes, que són no simbòlics sinó icònics, vivents, són els mateixos signes de la realitat. El teatre representa un cos mitjançant un cos, un objecte mitjançant un objecte, una acció mitjançant una acció.

Naturalment el sistema de signes del teatre té els seus codis particulars, *al nivell estètic*. Però *al nivell purament semiològic* no es diferencia (com el cinema) del sistema de signes de la realitat.

L'arquetip semiològic del teatre és doncs l'espectacle que es desenvolupa cada dia davant els nostres ulls i a l'abast de les nostres orelles, pel carrer, a casa, als llocs públics de trobada, etc. En aquest sentit la realitat social és una representació que no està del tot mancada de la consciència de ser-ho, i que per tant té els seus codis (regles de bona educació, de comportament, tècni-

17. Cosa que fan, amb molt bona voluntat i sovint amb bona fe, tots els actors seriosos: amb febles resultats crítics, però. De fet estan obnubilats per la idea tautològica del teatre, que implica materials i estils històricament diferents dels del text examinat (si es tracta d'un text anterior a Txèkhov o posterior a Ionesco).

ques corporals, etc.): en una paraula, no està del tot mancada de la consciència de la seva pròpia ritualitat.

El ritu arquetípic del teatre és doncs un RITU NATURAL.

38. Idealment, el primer teatre que es distingeix del teatre de la vida, és de caire religiós: cronològicament aquesta naixença d'un teatre com a «misteri» no és datable. Però es repeteix en totes les situacions històriques, o més ben dit, prehistòriques, anàlogues. En totes les «edats dels orígens» i en totes les «edats obscures» o mitjanes.

El primer ritu del teatre, com a propiciació, conjur, misteri, orgia, dansa màgica, etc., és doncs un RITU RELIGIÓS.

39. La democràcia atenesa va inventar el teatre més gran del món —en vers—, i el va instituir com a RITU POLÍTIC.

40. La burgesia —contemporàniament a la seva primera revolució, la revolució protestant— va crear en canvi un nou tipus de teatre (la història del qual comença potser amb el teatre *dell'arte*, però certament amb el teatre elisabetià i el teatre del segle d'or espanyol, i arriba fins a nosaltres). En el teatre inventat per la burgesia (de seguida realista, irònic, d'aventures, d'evasió, i, com diríem avui, populista, encara que es tracti de Shakespeare o de Calderón), la burgesia celebra el més elevat dels seus fastos mundans, que és també poèticament sublim, almenys fins a Txèkhov, és a dir fins a la segona revolució burgesa, la liberal. El teatre de la burgesia és doncs un RITU SOCIAL.

41. Amb el declinar de la «grandesa revolucionària» de la burgesia (si no és que —potser amb justícia— volem considerar «gran» la seva tercera revolució, la tecnològica), va declinar també la grandesa d'aquell RITU SOCIAL que havia estat el *seu* teatre. De manera que si, per una banda, aquest ritu social sobreviu a cura de l'esperit conservador burgès, per una altra està adquirint una consciència nova de la seva ritualitat. Consciència que sembla ser totalment adquirida —com hem vist— pel teatre burgès antiburgès, que, enfurit contra el teatre oficial de la burgesia i contra la burgesia mateixa, ataca sobretot la seva oficialitat, el seu *establishment*, és a dir la seva manca de religió. El teatre de l'*underground* —com havíem dit— prova de recuperar els orígens religiosos del teatre, com a misteri orgiàstic i violència psicagògica: malgrat tot, en una operació d'aquesta mena, l'esteticisme no filtrat per la cultura *fa així que el contingut real d'aquesta religió sigui el teatre mateix*, igual com el mite de la forma és el contingut de qualsevol formalisme. No es pot dir que la religió violenta, sacrílega, obscena, dessacralitzadora-consagrada del teatre del Gest o del Crit, sigui buida de contingut i inautèntica, perquè és plena potser d'una autèntica religió del teatre.

El ritu d'aquesta mena de teatre és doncs un RITU TEATRAL.

(El teatre de paraula i el ritu)

42. *El teatre de Paraula no reconeix com a propi cap dels ritus aquí enumerats.*

Amb ràbia, indignació i nàusea es nega a ser un RITU TEATRAL, és a dir, a obeir les regles d'una tautologia naixent d'un esperit religiós arqueològic, decadent i culturalment genèric, fàcilment integrable per la burgesia a través del mateix escàndol que vol suscitar.

Es nega també a ser un RITU SOCIAL de la burgesia: és més, ni tan sols s'adreça a la burgesia i l'exclou, tancant-li la porta al nas.

No pot ser el RITU POLÍTIC de l'Atenes aristotèlica, amb els seus «molts» que eren poques desenes de milers de persones: i *tota la ciutat* estava continguda en el seu estupend teatre social a l'aire lliure.

No pot ser finalment RITU RELIGIÓS, perquè la nova edat mitjana tecnològica sembla excloure-ho, en la mesura que és antropològicament diferent de totes les edats mitjanes precedents...

En adreçar-se a destinataris dels «grups culturals avançats de la burgesia», i, *per tant*, a la classe obrera més conscient, a través de textos fonamentats en la paraula (potser poètica) i en temes que podrien ser típics d'una conferència, d'una assemblea ideal o d'un debat científic, el teatre de Paraula neix i opera totalment en l'àmbit de la cultura.

El seu ritu no es pot doncs definir de cap més manera que com a RITU CULTURAL.

(Resum)

43. *Resumint doncs:*

El teatre de Paraula és un teatre completament nou, perquè s'adreça a un tipus nou de públic, saltant-se del tot i per sempre el públic burgès tradicional.

La seva novetat consisteix en ser, precisament, de Paraula: en l'oposar-se, per tant, als dos teatres típics de la burgesia, el teatre de la Xerrameca o el teatre del Gest i del Crit, que són reconduïts a una substancial unitat: a) pel mateix públic (a qui el primer diverteix, i el segon escandalitza), b) per l'odi comú a la paraula (hipòcrita el primer, irracional el segon).

El teatre de Paraula busca el seu «espai teatral» no a l'ambient, sinó al cap.

Tècnicament, aquest «espai teatral» serà frontal: text i actors de cara al

públic; la paritat cultural absoluta entre aquests dos interlocutors, que es miren als ulls, és garantia de democràcia real també escènica.

El teatre de Paraula és popular no perquè s'adreça directament o retòricament a la classe treballadora, sinó perquè s'hi adreça indirectament i realment a través dels intel·lectuals burgesos avançats que són el seu únic públic.

El teatre de Paraula no té cap interès espectacular, mundà, etc.: el seu únic interès és l'interès cultural, comú a l'autor, als actors i als espectadors; els quals, per tant, quan es reuneixen, efectuen un «ritu cultural».



Sobre la participació audiovisual a l'escena contemporània

Martina Tosticarelli

Introducció

Dins el marc de les arts escèniques contemporànies, la incorporació directa de les tecnologies de la imatge i l'aplicació de determinades operacions típiques del tractament del material audiovisual, no només modifiquen considerablement l'estètica de l'espectacle, sinó que influeixen notablement sobre els processos d'escriptura escènica i els paràmetres de creació. La participació audiovisual virtualitza els efectes fàctics i n'intensifica la sensorialitat, la qual cosa permet descentrar i negociar significats en escenaris i contextos canviants i activar la imaginació de l'espectador, que ha passat a assumir un paper estratègic dins el procés de producció. Les obres ja no es presenten sempre de manera acabada, sinó que sovint s'exposen com a «camp de possibilitats, una sèrie de gèrmens de formativitat» (ECO, 2002) que conformen un organisme heterogeni rizomàtic i en transformació constant. Un dels exemples més notables d'aquesta tendència és la *Tragedia Endogonidia* de la Societas Raffaello Sanzio, una tragèdia que emula el procés biològic dels microorganismes aplicat a una sèrie d'episodis teatrals capaços de regenerar-se indefinidament.

L'organisme s'erigeix com a concepte fonamental ja que suggereix una estructura viva, un sistema de creació contínua que mai aconsegueix cap forma definitiva, només un estat en un moment determinat. Aquest sistema és, per natura, privat de centre: «si penetrem la superfície d'un organisme i hi mirem més i més a fons, no hi trobarem mai cap tipus d'element central de control, és a dir, el que seria el seu *ésser*, que en governi els ressorts dels òrgans» (ZIZEK, 2006). La mediació entre els diferents atributs —autònoms per naturalesa— recau d'aquesta manera i naturalment en l'espectador. A la proposta de la Societas Sanzio, la tragèdia s'entén com a *procés molecular* on la representació tradicional ja no té cabuda. Al seu lloc se'ns ofereix un conjunt de signes primigenis i elementals que acullen sense prejudicis els fenòmens més íntims de la matèria a partir dels contrastos d'una escriptura polifònica i polivisual: «després d'un *crescendo* sonor i visual al límit del suportable òpticament, després de l'epilèpsia de tots els sentits en una geometria perfecta de llums i sons, s'enfronta al món un ens contemplatiu. És l'home

davant l'Apocalipsi», va escriure la crítica italiana fent referència a l'episodi desè.

La situació típica de l'art contemporani és aquella en què el fenomen que segueix un determinat estímul es produeix sense que cap relació de lògica o d'hàbit el lligui al seu precedent, i provoca una crisi que fa que sorgeixi l'emoció. Quan els estímuls externs s'interrompen, la ment no es queda en blanc, sinó que endega un mecanisme de creació d'imatges interiors a partir de preceptes que processen i seleccionen informació independentment de la definició d'una presència física. D'aquest procés de producció i d'experimentació d'imatges en estat de consciència se'n diu *imaginar* i és una de les claus fonamentals de la creació escènica actual. La imaginació s'activa mitjançant esquemes cognitius i pistes memorístiques construïdes a partir de l'experiència personal, social i cultural, i té la capacitat actancial de provocar reaccions emotives, sentiments i sensacions que, en el cas específic del teatre, incrementen la identificació implicativa o empatia dels espectadors amb els actors etnogràfics i fictivals. Aquests esquemes s'alimenten al seu torn de les ambivalències produïdes per la percepció de la matèria: «Una matèria que no proporciona cap ocasió per a l'ambivalència psicològica no pot trobar el seu doble poètic que permeti infinites transposicions. Per tant, cal que hi hagi una doble participació —participació del desig i del temor, participació del bé i del mal...— perquè l'element material lligui l'ànima sencera» (BACHELARD, 1988). La imaginació no és la facultat de formar imatges a partir de la realitat, sinó la de formar imatges que la sobrepassin; en aquest sentit, es tracta d'una facultat sobrehumana. A partir del moment en què deixem de pensar les imatges com a meres reproduccions de la realitat i les abordem com a extensions de la mateixa, qualsevol versió única i acabada deixa de tenir sentit. Al teatre contemporani, superar el paradigma positivista de la realitat empírica ha suposat una aposta tant per la continuïtat entre subjecte i imatge, com per la incorporació de l'ambivalència i l'ambigüïtat de les versions múltiples: «Entesa la realitat com a cognició, percepció i emoció, es resol la qüestió de si estem tractant amb realitats psíquiques o materials, ja que tot el que es pensa, s'imagina, es concep, s'intueix i succeeix és part real de la vida» (BUXO-DE MIGUEL, 1999). Els mitjans de producció audiovisual com ara la fotografia, el cinema o el vídeo constitueixen extensions i suports de la memòria i, per tant, es poden considerar com a reactivadors de la sensorialitat i amplificadors del coneixement i de la imaginació.

Cap a un espai escènic orgànic

A les darreres dècades, el desenvolupament de poètiques derivades de l'estètica i de l'estructura dels mitjans audiovisuals, ha generat una semàntica específica, l'aplicació de la qual a les arts escèniques estableix un sistema de relacions extraordinàriament complexes, i ni l'espai geomètric ordinari ni el temps lineal ens permeten captar-ne el poder de metamorfosi. Si a l'esquema sensoriomotor tradicional l'acció es desplegava segons uns principis d'economia i eficàcia dins d'un espai euclidià i d'un temps cronològic, a l'esquema orgànic es produeix una ruptura irreparable de la lògica espaciotemporal. L'acció hi entra contínuament en crisi i les connexions sensoriomotrius s'esquincen, els elements constitutius de l'escena perden pes i solidesa i una virtualitat dialògica indueix l'espectador a crear narratives interiors i nous marcs d'acció. En aquest context, l'espai escènic ja no pot abordar-se d'una manera exclusivament espacial, perquè implica «relacions no localitzables, presentacions directes del temps» (DELEUZE, 1986).

Una via interessant per a l'anàlisi de l'espai contemporani és la suggerida per Paul Virilio al llibre *La velocidad de liberación* en què proposa introduir de manera paral·lela als intervals tradicionals d'*espai* i de *temps* un interval nou que denomina del gènere *llum*. Aquest tercer interval estableix una concepció nova del temps, que ja no es presenta únicament com a successió cronològica, sinó també com un temps d'exposició cronoscòpica dels esdeveniments. La seva tesi es basa en el fet que els senyals sonors i visuals no només modifiquen l'estètica i el funcionament de la representació de la realitat sensible, sinó que possibiliten una presentació intempestiva que excedeix els límits de les aparences i que opera directament sobre la realitat: «A l'estètica de l'aparició dels objectes i les persones que destaquen en l'horitzó aparent de la unitat de temps i de lloc de la perspectiva clàssica, s'hi afegeix l'estètica de la desaparició de personatges llunyans que sorgeixen en l'absència d'horitzó d'una pantalla catòdica, on la unitat de temps preval per sobre de la del lloc de l'encontre» (VIRILIO, 1997).

A partir del moment que les nocions d'entrada i de sortida dels senyals sonors i visuals suplantem les nocions habitualment relacionades amb els desplaçaments de persones i d'objectes, el cos de l'actor —al voltant del qual semblava que tradicionalment girés tot el teatre— es dissol i ressorgeix constantment de la llum. A mig camí entre l'objecte i el *logos*, el cos escènic contemporani es metamorfosea una i altra vegada a la interfície, passant del volum a una imatge evanescent que només l'ull-cervell de l'espectador és capaç d'aprehendre i de donar-hi significat. De la mateixa manera, la línia d'ho-

ritzó de la perspectiva renaixentista —aquella que privilegiava tant la profunditat del paisatge escenogràfic com els límits de la caixa escènica— es replega en una superfície límit que assumeix un caràcter actiu i mediador. Les relacions de dimensions i distàncies hi queden automàticament abolides, i les jerarquies antigues de les figures desapareixen dins la trama de la llum. A l'espai-pantalla, el punt de fuga clàssic cedeix la primacia a la fuga de tots els punts —els píxels— de la imatge digital, i la representació acaba polvoritzada per una matriu sensitiva sistemàticament organitzada. El concepte és semblant al dels quadres neoimpressionistes, en què els objectes es desintegren fins a esdevenir un conjunt de pures vibracions sensorials. Ambdues tècniques —la neoimpressionista i la digital— possibiliten un tipus de visió global on no importa cap punt en concret, sinó les relacions que es creen entre ells i les potencialitats del camp en la seva totalitat. A l'escena contemporània passa el mateix: cada element té una importància relativa i el seu valor depèn de com se'l vinculi. Les infinites combinacions possibles evidencien la riquesa del conjunt i el rol definitori de l'espectador dins el procés de generació de sentit.

Inversament al que passava amb la finestra renaixentista o el llenç modern, la pantalla electrònica s'assembla a una membrana a través de la qual les coses materials s'impregnen de llum i la llum esdevé materialment sensible. Únicament des del punt de vista morfològic, la imatge del vídeo restableix un sistema de figuració que consisteix —com la fotografia i el cine— a enregistrar amb mitjans òptics la traça lluminosa que deixa l'objecte preexistent a la imatge. Només en aquest sentit, el pla de representació on la imatge es projecta —la pantalla— és comparable al pla del quadre en perspectiva definit per Alberti, ja que permet inscriure una certa imatge del món sobre un suport material. S'hi dóna, però, una diferència fonamental: mentre que les imatges fotogràfiques i cinematogràfiques funcionen geomètricament com una finestra oberta al món, la pantalla electrònica funciona justament al contrari. La finestra que s'obre al mur permet que l'ull descobreixi un espai continu, homogeni i finit en el sentit de la mirada, prolonga sense ruptura l'espai tancat on s'està l'observador. L'arquitectura renaixentista fascina per aquest motiu: sembla que el quadre prolongui de manera natural la cambra on és l'ull. De la mateixa manera la imatge-finestra del cinema ens convida a abandonar la sala, a oblidar-la quan ens projectem dins la seva obertura i la boca de l'escenari a la italiana ens introdueix dins l'escena per projecció. En els dos casos la foscor facilita l'evasió centrífuga més enllà dels murs o de la *quarta paret*. Però la pantalla electrònica no funciona com a finestra, ni s'inscriu en cap mur, ni transporta la mirada des de dins cap enfora, sinó que fa que l'ex-

terior irrompi en l'interior mitjançant un moviment centrípet i violent que crea un efecte d'incrustació. La pantalla electrònica es transforma així en un *dispositiu* susceptible de ser utilitzat com a maquinària teatral.

Així com al llarg de la història la maquinària escènica ha sabut desenvolupar els mecanismes més sorprenents per fer aparèixer o desaparèixer objectes i personatges, les noves tecnologies de la imatge —com a tramoies postmodernes— són capaces de maquinari l'escena obrint-hi trampes virtuals d'on poden fer sorgir fragments del món exterior o interior, còpies seriades dels seus protagonistes, detalls ínfims portats a una escala monumental o mons fractals que interrompen la continuïtat de l'espai de ficció. La il·lusió que fabriquen aquestes tecnologies ja no explora el camp de la representació de la realitat. La il·lusió sorgeix ara del dubte entre la vivesa de l'escena i la virtualitat de les imatges, un dubte que es construeix només a la consciència de l'espectador atesa la seva capacitat per crear vincles, per combinar el que és heterogeni.

Dramatúrgies del fragment

La fragmentació constitueix per ella mateixa un pas bàsic per a l'aïllament de les configuracions de sentit d'una posada en escena, i l'oposició no significant dels fragments, un dels mecanismes més estimulants per activar la participació del públic en el procés creador.

A la versió de *Hamlet* de The Wooster Group, els fragments d'un vídeo interpretat per Richard Burton el 1964 adquireixen un caràcter dominant en la posada en escena: en determina la dramatúrgia i hi genera un discurs metateatral. Al fons d'un escenari esquitxat d'artefactes audiovisuals, hi apareixen els fragments d'una pel·lícula en blanc i negre plena de talls, fosos, taques i paràsits. Al seu davant, els actors reproduïen en viu i simultàniament les interpretacions que el film mostra. Però el més curiós de tot, és que els actors també imiten fidelment els errors i aprofiten aquests accidents per canviar constantment la localització i el centre dramàtic de l'acció. A base de *plays* i *replays* els fragments dinamitzen i sostenen no només el ritme de l'escenificació, sinó que n'emfatitzen l'aspecte lúdic i el caràcter essencialment efímer i circumstancial dels personatges i del fet teatral.

La repetició múltiple d'un fragment, ja sigui de manera simultània o successiva, debilita la idea d'una escena unívoca, amb un actor de carn i ossos com a figura protagonista i original. En el cas de *Hamlet*, l'actor viu no només és desplaçat com a centre i endreçador del joc escènic, sinó que es transforma

en una còpia de la imatge projectada. Aquesta còpia tanmateix, no constitueix una mera repetició mecànica de la casualitat lineal. Si aprofundim en el concepte de *repetició* segons Deleuze, és possible afirmar que un esdeveniment repetit és sempre re-creat en un sentit radical. Les accions del fragment repetit reapareixen a cada moment com a noves, ja que el que es repeteix es manté de la banda del referent, és a dir, conforma sempre una *virtualitat*:

Qualsevol imatge actual té una imatge virtual que li correspon com un doble o un reflex [...] La imatge actual i la imatge virtual es remetent l'una a l'altra al voltant d'un punt d'indiscernibilitat. La indiscernibilitat constitueix una il·lusió objectiva; no suprimeix la distinció de les dues cares, sinó que la fa inasignable, ja que cada cara pren el paper de l'altra en una relació que cal qualificar de presuposició recíproca, o de reversibilitat. Són un revés i un dret tan diferents com indiscernibles i perfectament reversibles (DELEUZE, 1986).

La simultaneïtat d'imatges produeix en l'espectador una descentralització de la mirada i un estat d'inquietud que l'obliguen a concentrar-se per tractar de trobar una organització significativa del conjunt. L'estratègia de nombrosos directors i coreògrafs contemporanis és intentar mantenir l'autonomia dels fragments al màxim temps possible i impedir que se'ls pugui jerarquitzar o vincular de manera irreversible o lineal. D'aquesta manera el procés significat s'enriqueix i reclama a un major esforç cognitiu per part de l'espectador. Com a oposició als sistemes unidireccionals i tancats, els creadors aposten per sistemes associatius múltiples on els components són intercanviables i les diferents línies vectorials no preexisteixen a l'exercici de relació, i opten per propostes organitzatives de ruptura, lligades generalment a experiències lúdiques o d'atzar. Una alternativa interessant és el zàping que, contràriament al muntatge successiu d'escenes, proposa la creació d'una escena única fabricada amb retalls aïllats, una espècie de *collage temporal* construït en funció d'interessos puntuals i constantment canviants. El resultat és una percepció discontinua i entretallada que produeix un efecte de mosaic, les múltiples imatges del qual l'espectador les pot agrupar indefinidament.

Cada fragment del mosaic expressa inevitablement un punt de vista carregat d'intencionalitat. La diversificació dels punts de vista instaura una tensió cognitiva que obliga l'espectador a efectuar un recorregut visual atípic des d'una perspectiva distanciada i absoluta. Com a conseqüència, l'objectiu de la visió no sembla que sigui en la cosa vista, sinó directament el recorregut que posa l'ull en moviment. La mirada esdevé mirada-objecte alliberada del

subjecte particular: «En aquest cas l'ull funciona com a òrgan sense cos que registra directament la passió d'una intensitat que no pot ser assumida pel subjecte diegètic. Així doncs, allò que se'ns ofereix [...] és justament el fenomen pur, presubjectiu» (ZIZEK, 2006). Es tracta d'una visió equivalent a la de Déu, o —en correspondència amb la física quàntica— a la d'un ull que es desplaça a la velocitat de la llum. Per a un observador que se situï en un referencial que s'apropa a la velocitat de la llum, l'espai tridimensional es contrau en un pla primíssim, els colors hi canvien i tendeixen cap al blau, les ombres desapareixen i les diferents cares d'un objecte es perceben simultàniament. De la mateixa manera, al teatre contemporani, el cos de l'espectador pateix una contracció al seu lloc, causada per una inèrcia que —encara que l'obligui a restar immòbil al seient— també li permet que accedeixi a veure l'escena simultàniament des de diferents punts de vista. Fins i tot es pot convidar un espectador que vegi la seva pròpia imatge a escena, encara que —i com suggereix Zizek— aquesta imatge difícilment li tornarà la mirada:

És en aquestes experiències anòmales on es pot captar el que Lacan anomena mirada com a *objet petit a*, la part de la nostra imatge que eludeix la relació simètrica especular. Quan ens veiem des de fora, des d'aquest punt impossible, la característica traumàtica no és quedar objectivat, reduït a un objecte exterior davant la mirada, sinó, més aviat, el fet que sigui la pròpia mirada la que s'objectivi, aquella que m'observa des de fora, la qual cosa vol dir justament que la meua mirada ja no és meua, que n'he estat desposseït (ZIZEK, 2006).

Si definim com a *subjecte* un ésser que observa el real des d'un punt de vista únic i localitzat, llavors, quan els fragments es multipliquen i el punt de vista es dissemina, el preu que cal pagar per la visibilitat absoluta és el de la desmaterialització de la visió i, per tant, de la pèrdua del subjecte. Les visuals antagoniques es corresponen amb un *jo* dislocat i irreal, l'ull humà del qual ha estat reemplaçat per un òrgan artificial: l'ull de la càmera. Aquest òrgan autònom i buit, no només possibilita les visions macroscòpiques, sinó que és capaç d'immiscir-se en llocs d'accés difícil i de revelar-ne els secrets a l'espectador.

Exercicis d'introspecció

Al món contemporani les barreres físiques no sempre signifiquen límits infranquejables. A la transparència directa, la dels materials transparents que s'utilitzen en la construcció, s'hi afegeix ara la *transparència indirecta*, creada pels sistemes de videovigilància i incorporada a escena talment un espia en discreta complicitat amb l'espectador. Aquesta nova mena de transparència s'hi imposa com a *trans-aparença* —o «transparència de les aparences transmeses instantàniament a distància»— i que ocasiona un redoblament estereoscòpic de les aparences sensibles (VIRILIO, 1993). Les fronteres arquitectòniques han explotat tant cap a l'interior —cada cop més accessible gràcies a una visualització mediatitzada— com cap a l'exterior, i ja no és estrany que un observador desprevingut es vegi enfrontat simultàniament al *dedins del defora* i al *defora del dedins* com a protagonista d'un interessant exercici d'introspecció. Aquest exercici evidencia una sèrie d'estructures topològiques —intrafigurals— particulars, fonamentades en una relació d'inclusions recíproques on les antinòmies clàssiques d'obertura i tancament, de dret i revés, de continent i contingut, queden definitivament destruïdes.

De la mateixa manera que els murs han deixat de ser límits espacials fiables, la pell ha deixat de ser també la frontera del cos. Mitjançant radiografies, escàners i ecografies, la llum i l'ultrasò són capaços de travessar el nostre organisme, n'expulsen la forma interior i fan que esdevingui un espai contenedor on els personatges poden evolucionar i conuiu. Les *performances pH, OR* i *S/N* del grup japonès Dump Type desenvolupen amb molt d'efecte aquest concepte. Tot i així, el vídeo i les imatges de síntesi poden aprofundir en un altre tipus de funcions més audaces, relacionades amb els mecanismes dels records i els processaments mentals. A *Je suis un phénomène* de Peter Brook i Marie-Hélène Étienne, que es va estrenar el 1998 a París, la introspecció es portava fins a les darreres conseqüències segons l'apropament als mecanismes de la memòria de Salomon Shereshevsky, mnemotècnic judeorus. En aquest cas, damunt de tres monitors verticals apareixien diferents elements que permetien analitzar les especificitats del procés de memorització d'una frase de Dant pronunciada en italià, desconeguda per Shereshevsky, que n'associava cada síl·laba a una imatge. Amb una simplicitat sorprenent, l'obra aconseguia palesar un complex procés cognitiu. A *Hadj* de The Wooster Group, una pantalla camuflada en un mirall aprofundia en la intimitat d'una dona asseguda al tocador, mentre que els vidres, que havien estat tractats especialment, rebien projeccions que convidaven l'espectador a penetrar dins el cervell de la dona i a visionar imatges del seu passat talment un film.

Com a contrapartida d'aquestes introspeccions intel·lectuals, els dispositius tecnològics també poden ajudar-nos a penetrar als territoris de l'ànima i a les esferes del místic a través d'atmosferes de captivadora estranyesa audiovisual. Les situacions visuals o sonores pures, la manipulació de veus *acusmàtiques* o les aparicions especulars poden presentar-nos visions sobrenaturals i recordar-nos amb força el caràcter essencialment ritual del teatre, la transcendència de la seva dimensió espiritual. Un espectacle paradigmàtic en què aquesta espiritualitat s'erigeix com a fonament en la posada en escena és *To be Sung*, que Pascal Dusapin va compondre entre 1992 i 1993, col·laborant estretament amb l'autor del quadre escenogràfic, l'artista nord-americà James Turrell. En aquest cas Turrell estructura l'espai a partir d'una proposta lumínica sorprenent durant els noranta minuts que dura l'espectacle. Els espectadors se sotmeten a les fluctuacions lumíniques d'un espai escènic indefinit i provocador. Els cossos dels cantants es desenfocuen en viu, i es van desintegrant en un espai habitat per la llum. Aquests no tan sols perden el seu caràcter, sinó que ni tan sols són tractats com a objectes, físicament parlant; es transformen només en una excusa per posar a escena les pròpies maneres de percepció espacial, obligant el públic a adaptar-s'hi constantment. Quan els cossos dels cantants es fonen amb l'atmosfera lumínica, la desmaterialització perceptiva és tan gran que, pràcticament, queden reduïts a entitats sonores. La sensació obtinguda és la d'una veu que neix i es projecta directament des de l'ànima i que mobilitza completament l'espectador. Mitjançant la llum, James Turrell aprofundeix els components bàsics de la visió, bloqueja la capacitat habitual per mantenir enfocats els objectes i condueix l'observador al límit de sensibilitat extrema. Aquí s'eliminen totes les referències espacials i és per això que el públic necessita recórrer a la memòria visual.

El desenvolupament constant d'una poètica de la immersió del sagrat a través de l'artifici tecnologicodigital s'observa també amb claredat en els treballs de Bill Viola, especialment en la complexa videoinstallació creada per a l'òpera *Tristany i Isolda*, sota la direcció escènica de Peter Sellars a l'Opéra de la Bastille de París el 2005: «A la coreografia digital creada per Viola, tots els seus temes —la purificació pel foc i l'aigua, la confusió entre el somni i la vigília, el problema de la identitat, la dissolució del significat davant les situacions límit, etc.— tornen a aparèixer. Però tots ells són al servei del Déu Riu de la Sang: l'amor-mort, d'arrel schopenhaueriana» (DUQUE, 2006). Les obres de Bill Viola anuncien una era en què abandonem progressivament el raonament deductiu per passar a models de caràcter essencialment associatiu. Viola fa coincidir l'eclosió dels mitjans òptics de comunicació amb la fi de l'era mecànica:

[...] com si, en un salt qualitatiu, les potencialitats virtuals latents a la màquina haguessin superat amb escreix les prestacions i, crescudes, l'hagués posat al seu lloc convertint en viatge vertiginós l'interior de l'home en situació (endinsant-se d'aquesta manera en l'infrahumà o en el sobrehumà) allò mateix que, al principi de la Modernitat, es presentava com a programa de domini de la natura exterior per part d'un subjecte autoconscient i perfectament senyor d'ell mateix (DUQUE, 2006).

Viola s'erigeix com a artífex d'una obra d'art total en què es fonen el vídeo, la performance, la pintura i el so en detriment de la música, les paraules i la narració, el sentit de les quals és subordinat i residual. El vídeo, entitat ambigua capaç d'obrir la transparència del virtual dins de l'opacitat del real, sembla que es reafirmi d'aquesta manera com a dispositiu idoni per assumir escènicaament els espais de transició entre el subjecte i el seu medi, entre el cos i l'esperit, per destacar-ne el caràcter predominant de la convicció sentimental.

En resum

Mitjançant un desplegament tecnològic sense precedents, l'escena contemporània sembla cada vegada menys preocupada per obrir una finestra a la representació clàssica, a mesura que es concentra en servir de suport a la creació de mons de ficció múltiples i rizomàtics, la forma definitiva dels quals només es pot esbossar de manera relacional, en l'imaginari de l'espectador. La varietat de fonts audiovisuals, la fluïdesa i disponibilitat de la matèria digital, proposen una concepció de l'espai escènic que aspira —en el sentit de leuzià— al transcendental ja que s'ofereix com un camp de possibilitats virtuals infinitament més ric que la realitat. De la inestable estructura d'aquestes potencialitats latents, en sorgeixen les accions i els personatges com fruits circumstancials d'un devenir pur que conjuga les nocions d'objecte, concepte i experiència dins d'un organisme heterogeni i en regeneració constant. Com a conseqüència, en sorgeix una dramaturgia de la presència-absència, de la tensió entre els cossos vius i la multicorporalitat virtual, de la hibridació de l'espai a la frontera entre l'ordre i el caos. Les forces imaginants es nodreixen de l'energia d'aquest moment particular de transició escènica, que desenvolupa realitats formals inèdites i desperta noves sensibilitats de les quals emergeixen modes de teatralitat incipients i originals.

Referències bibliogràfiques

- BACHELARD, Gaston (1988): *El agua y los sueños*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica (*L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, París, 1942).
- BUXO, Jesús i DE MIGUEL, Jesús (1999): *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Ed. Kings Tree S.L.
- DELEUZE, Gilles (1986): *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DUQUE, Félix (2006): «Bill Viola versus Hegel», dins *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Donald Kuspit Ed., Círculo de Bellas Artes.
- ECO, Umberto (2002): *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino (*La definizione dell'arte*, Libri Bompiani, Italia, 2001).
- PAVIS, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (*L'analyse des spectacles*, Éditions Nathan, París, 1996).
- VIRILIO, Paul (1997): *La velocidad de liberación*. Argentina: Ediciones Manantial (*La vitesse de libération*, Éditions Galilée, París, 1995).
- (1993): *L'espace critique*, Christian Bourgois, París.
- ZIZEK, Slavoj (2006): *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. València: Pre-Textos (*Organs without bodies: Deleuze and consequences*. Taylor & Francis Books Inc, 2004).



A decorative flourish consisting of several curved, leaf-like shapes extending from the top left towards the center, positioned to the left of the text.

**Dossier: Orient i Occident,
una relació asimètrica.**

Allò que veiem i allò que vivim

Jordi Arús

Les motivacions que ens fan anar a veure un espectacle (teatre) són múltiples: l'atracció per l'autor, l'interès pel text, el que ens rememora el joc de tal actor, les ganes de passar una estoneta distreta en companyia, una acció militant en pro o en contra d'una visió de l'expressió de la cultura i tantes d'altres que no escric per no fer-me pesat només començar. Aquesta afirmació és certa tant per al públic occidental com per a l'oriental, però el que profundament mou l'un i l'altre no és ben bé el mateix.

Totes aquestes motivacions són sovint el fruit de la nostra vivència davant l'acte teatral i responen a criteris clars dins la nostra consciència mental. Tenim raons racionals, coherents amb nosaltres i amb el nostre entorn socio-cultural. Podem defensar-les davant dels nostres interlocutors i enriquir-les amb noves experiències. Aquestes formulacions són, per regla general, purament intel·lectuals.

No obstant això, quan anem al teatre hi anem per complet, és a dir, que no deixem el cap a casa o bé un braç al bar o una cama a la parada de l'autobús; s'hi requereix la totalitat de la nostra persona física i psíquica. I l'activació dels nostres sentits durant la representació ens permetrà percebre el que allí succeeixi per després poder-ho analitzar i acabar construint les formulacions que defineixin les nostres idees i conviccions al respecte.

Tot allò que percebem durant una representació teatral, ho percebem per mitjà dels sentits: l'oïda i la vista, en un pla més directe, i en un pla més indirecte, i segons com més elaborat (o complex), les sensacions. Siguin quins siguin, els sentits estan intrínsecament lligats al cos, a la materialitat d'aquest, a la seva fisiologia. Quan ens referim al terreny de la sensació, estem parlant del món de les percepcions en què s'entrecreuen diversos plans, essencialment el pla de les nostres memòries, conscients i inconscients, i el de les relacions que establim amb tal o qual percepció, conscient o inconscient, provinent de l'exterior. Per exemple, a partir d'una pulsio i de la seva transformació en emoció i concepte: «m'han vingut ganes de treure» o «no he pogut estar-me quiet» o encara «he plorat sense saber per què» o fins i tot «a mi això no m'afecta», és una elaboració fruit d'aquest entrecreuament d'una sensació amb un pla de les nostres memòries conscients o inconscients. És per això

que moltes vegades ni sabem per què hem tingut una reacció particular en veure una obra en concret.

És a dir, que el que vivim quan anem a veure teatre és un conjunt de coses, d'algunes en som conscients però n'hi ha d'altres que s'escapen a la nostra racionalitat.

En resum, un dels objectius importants del teatre és transmetre alguna cosa: una idea, una forma de veure les coses, una emoció, un espai pulsional, etc. Aquest objectiu només es pot assolir si l'espectador és tocat, al nivell que sigui, en el seu espai sensible. La sensibilitat, com és ben sabut, és un sentit, i com tots els sentits, és patrimoni del cos; per tant, és aquest qui rep, malgrat la voluntat que hi pugui haver d'inhibir tota informació que provingui d'ell.

Hi ha encara un altre element a tenir en compte: l'actor. No pel fet que pugi damunt de l'escenari deixa de ser un ésser humà, sinó que hi puja amb tot el que és ell: les seves vivències i les tensions que aquestes generen i han generat en el seu cos, fent que aquest es mogui i reaccioni d'una manera particular, malgrat la tipologia que demana el personatge que cal interpretar i els requeriments i indicacions del director. Per regla general a Occident, un actor amb una mica de formació, té una percepció del seu cos relativament elaborada; ha fet algunes classes de cos i en el millor dels casos ha pogut interessar-se per la seva postura i per la percepció del seu cos durant l'acció, té en general cura de situar la veu a dins del seu cos. Però malgrat això hi ha un llenguatge corporal inconscient que es transmet del cos de l'actor al cos dels espectadors, i això es fa de manera absolutament aliena al text malgrat que hi hagi un treball important quant a direcció escènica i interpretació, i quant al missatge propi de l'obra. Les tensions de l'actor damunt de l'escenari, des del més profund a la superfície: la seva actitud corporal, els seus moviments naturals i la gestualitat pròpia del personatge, passen sense filtre a la percepció inconscient de l'espectador (seria interessant fer-ne la prova amb dues càmeres, una sobre l'actor i l'altra sobre el públic per poder analitzar en temps real l'acció del primer sobre el segon). I aquí entrem en allò que l'actor creu que està donant i allò que en realitat dóna.

Aquesta realitat ens porta a l'origen de molts corrents de joc d'actor: des de les tècniques que prioritzen el cos per sobre de la interpretació més analítica i intel·lectualitzada, passant per les tècniques que cerquen la integració de cos i intel·lecte.

Des dels orígens el teatre s'ha plantejat el tema de la transmissió; l'autor es preocupa de fer arribar a l'espectador allò que vol transmetre. L'actor cercarà la manera i la tècnica més adequades per arribar profundament a l'espectador, sigui quin sigui el gènere. Al meu entendre aquest és l'origen de

l'evolució i la transformació de les tècniques; hi ha una necessitat profunda i aquesta genera un nou estil, una nova tècnica. La història de les tècniques i dels estils de teatre és tan vella com l'ofici mateix o potser més. Només en els períodes de falta de creativitat han nascut les tècniques menors, aquelles que prenen una part pel tot.

Curiosament aquesta recerca no ha deixat mai de banda el cos (excepte durant certs períodes de foscor en els quals el cos humà es va considerar com la seu del maligne o un destorb per al desenvolupament de l'intel·lecte, però tot i així la transmissió es fa sempre per mitjà del cos), les primeres expressions escèniques són danses o paròdies de fets i les dues es fan amb una important implicació del cos. Al teatre grec i romà la importància de la dansa, de la màscara i de la imitació de personatges és crucial. Si mirem cap a Orient, l'expressió escènica, sigui teatral o no, dóna un lloc indiscutible a la transmissió de l'expressió per mitjà del cos, i desenvolupa tècniques que es transmeten de forma tradicional des de temps immemorials. La joglaria del l'edat d'or de la Mediterrània occidental, els actes sacramentals, l'origen de les processons i altres esdeveniments religiosos, la renaixença del cos en l'era cartesiana i puritana pel camí del circ que ensenyava allò que el cos era capaç a la Itàlia del segle XIX, i dues de les revolucions del teatre del segle XX provinents del món de la dansa (Pina Bausch) i del teatre de carrer (La Fura dels Baus) es caracteritzen totes elles per la presència del treball corporal. El cos i l'intel·lecte es posen plegats a disposició del teatre, sempre tots dos, de vegades un predomina lleugerament sobre l'altre però sempre estan —o haurien d'estar— tots dos a escena, és un tret indubtable, és del tot indispensable.

Aquesta evidència —que a cada generació tenim el mal costum d'oblidar— molt possiblement hagi generat la recerca del llenguatge corporal. Què diu el cos? Com desxifrar-ho? Què es diu amb el cos? Com podem fer que el cos estigui d'acord amb les nostres paraules i que recolzi el seu sentit damunt l'escenari? És el llenguatge corporal comparable al llenguatge parlat? Quina és la seva estructura i quines són les seves regles? Aquestes preguntes han estat, i són encara, els principals temes de recerca de moltes escoles de teatre.

No m'estendré fent una anàlisi de tot el procés teatral ni de la seva relació amb el cos, aquesta tasca —tot i que seria força interessant— va més enllà dels límits d'aquest article i no tinc prou competència en tots els dominis. Parlaré de la meua experiència i del que he pogut observar amb relació a allò que veiem i allò que vivim, de les aproximacions de certes formes de teatre a la transmissió sobre l'escenari a tots nivells (cos, emoció, paraula i intel·lecte).

Al començament de la segona etapa de La Fura dels Baus, a principi dels

uitanta, durant l'espectacle *Accions* els actors eren enmig del públic, que configurava una massa de contenció d'una expressió primària, sense interferències, directa del cos al cos: d'una pulsio. Sovint els espectadors es trobaven realitzant, de forma completament inconscient, els gestos que feien els actors, torsions del cos idèntiques a les dels cossos dels actors segons les circumstàncies i reaccions corporals d'allò que rebien. La manera de viure l'espectacle no tenia concessions: o s'era a dins i s'acceptava el moviment o no s'hi entrava i es negava una realitat, perquè, malgrat tot, l'efecte de l'espectacle arribava per igual. Ho il·lustraré amb la resposta de dos espectadors. En acabar l'obra un home va declarar que ell tenia insomni i que la nit anterior (havia vist l'espectacle el dia abans) havia dormit com un liró. En un altre lloc un home jove va dir que allò que acabava de veure no l'afectava per res, curiosament tenia un color de cara entre groc i gris i problemes per conservar l'equilibri, al cap de poc va vomitar i va donar com a excusa que alguna cosa de menjar se li havia posat malament tot i que no havia menjat ni begut res. Els dos casos havien viscut l'espectacle, un n'havia acceptat l'energia pulsional i s'hi havia deixat penetrar; l'altre l'havia rebutjada i havia inhibit l'evidència d'allò que estava vivint i l'efecte que sobre el seu cos provocava. És per això que dic que allò que passa al teatre ens afecta sigui com vulgui. Cal tenir en compte que en les primeres obres de La Fura dels Baus les barreres de contenció intel·lectuals o socials que inhibien el pas de la informació provinent de la pulsio cap a la emoció i el pensament, eren completament anorreades o, si més no, la seva capacitat de bloqueig quedava fins a tal punt minvada que era incapaç de respondre davant dels impulsos directament rebuts pel cos.

Aquests exemples m'obren un terreny que, per al que estic exposant, considero essencial. Des del meu punt de vista, el teatre és un espai on la gent ve a viure alguna cosa, ve a fer una experiència directa, cara a cara, amb la realitat, que permetrà que la gent canviï, els ajudarà a allunyar d'ells coses que els fan patir o que no els deixen viure. Només pel fet d'identificar-se amb tal o tal personatge i si aquest personatge té un recorregut *iniciàtic* (amb totes les reserves del mot) l'espectador, quan s'identifica amb les vivències de l'actor i segueix des de la butaca el seu camí dins l'obra, és capaç de reviure el seu mal, encara que sigui inconscientment, i d'aquesta manera fer-lo sortir, *exorcitzar-lo*, i també pel fet de viure una experiència col·lectiva especial dins del grup humà com a la Grècia antiga. A moltes zones d'Àsia encara es conserva aquesta noció d'exorcisme, de catarsi col·lectiva, de vivència iniciàtica dins la mentalitat dels actors i del públic de teatre tradicional, així com de la gent del carrer. El teatre popular a Àsia també està amarad d'aquest poder de transformació de l'ésser humà per mitjà de l'acte teatral. És cert que hi ha

gent capaç de fer un teatre on tot està ben pensat perquè no hi passi res. Quan dic que no hi passi res estic parlant d'allò que pot resultar bonic però buit, ben representat però sense ànima, prèviament consensuat i acceptat però sense fons; en resum, tot allò que es queda només en l'aparença i en la convenció. Però, tot i així, sempre hi passa alguna cosa: l'excés de tensió d'un actor (potser histriònic) pot fer que els espectadors en surtin cansats o sobreexcitats, el sofriment inconscient d'un actor i la sublimació que fa del seu patiment durant el temps de representació pot conduir el públic a reviure interiorment una situació encara no resolta i moltes altres coses per l'estil.

Al Japó, i a altres països d'Àsia, hi ha una forma de fer teatre (Noh, Kyugen, Bunraku, Katakali, etc.) que ens parla de tot això, una forma fonamentada en una tradició, en un repertori clàssic, en un ensenyament per transmissió oral d'una sèrie de gestos, de formes de declamar i de postures i els estudiants no tenen una explicació directa d'allò que estan fent; repeteixen només per fer com fa el seu mestre, que ell ja feia com el seu mestre i així fins als orígens, perquè diuen que la seva funció és repetir allò que varen fer els mestres fundadors perquè d'aquesta manera l'essència de l'obra que representen arriba intacta i amb la màxima fidelitat al seu destinatari final, el públic. Si observem en detall aquestes tècniques podrem veure que els moviments que s'hi realitzen, des del nostre punt de vista, són gairebé abstractes; la forma de representar el clar de lluna, una branca que simbolitza el bosc o un torrent impetuós no corresponen a la imatge que ens fem, ja que els moviments de l'actor suggereixen però no expliquen. Recordo una vegada que vaig assistir a un intensiu del mestre Komparu a França en què ens va permetre de portar una màscara i ens va proposar de fer un recorregut en línia recta d'uns deu metres, sense donar-nos gaires indicacions de com utilitzar-la. Quan va ser el meu torn jo vaig començar a moure'm expressant cap a l'exterior com en el treball de màscara neutra. Els meus passos i la gestualitat del meu cap donaven a la màscara una expressió clara del que sentia i volia fer sentir, per moderat que això fos. Una noia que feia d'acompanyant del mestre va riure d'una forma curiosa. En acabar la classe vaig anar-li a preguntar per què havia rigut (jo em pensava que en la meva prestació hi havia alguna cosa d'extraordinari). Em va respondre simplement que aquests no eren moviments per fer amb una màscara de Noh, que eren massa grans, que volien expressar i que per això no transmetien res. Per a un actor de teatre tradicional japonès, igual que per a un músic, el que compta no és l'expressió d'una qualitat a l'exterior, sinó que es concentra en el seu centre i tot succeeix allí i amb això n'hi ha prou, perquè aquesta concentració en la qualitat dins del seu centre sigui perceptible a l'exterior. Després vam treballar amb el ventall i vaig co-

mençar a comprendre la importància que té la inclinació d'un grau d'una punta d'aquest, i que segons la velocitat amb què es desplaça d'un punt a l'altre i pel recorregut que fa, canvia diametralment el significat del que s'està dient. Vaig començar a comprendre el sentit dels milers de repeticions a les quals ens sotmetem les persones que practiquem arts tradicionals i què representen, i que entre fer un moviment *més o menys* a fer-ne un de just ens hi va la vida, i això és vàlid tant per a les arts marcialment com per a totes les arts. La pràctica de l'art d'interpretar necessita d'una concentració extrema, sense fallida perquè allò que s'ha de transmetre arriba tal com ha d'arribar. Sé que aquesta afirmació és escandalosa per a l'actor occidental que creu que l'essència del que cal transmetre necessita de la intervenció de la seva personalitat i dels moviments expressius adaptats al significat de l'objecte que cal transmetre: el fons de l'obra. En el teatre tradicional tot està al servei de l'obra, la forma està codificada, el moviment pautat i mesurat i és dins d'aquesta pauta i mesura que s'expressa el subjecte de l'obra: la seva essència. Normalment l'actor occidental i l'actor oriental s'acaren a l'obra a partir de dues visions diferents. L'actor occidental agafa l'obra i entén el que diu, el que fan els personatges per explicar la història i s'aplica a fer arribar la història donant-li la forma que segons ell n'expressi millor el contingut i que segons ell n'és el subjecte, però com que es limita únicament i exclusivament a la forma, en realitat només n'és l'objecte. En els casos en què es pot visitar l'obra o en què hi ha més temps per a la creació o l'obra és tractada amb una òptica de recerca, un cop passada l'etapa formal, l'obra comença a destil·lar certs matisos que deixen entreveure, encara que sigui inconscientment, l'essència de l'obra: el subjecte. Personalment m'encanta el moment en què es produeix un error; una befa, un salt en el personatge (de text o de sobreactuació), un oblit dins la gestualitat, ja que en aquests moments es pot veure el subjecte de l'obra, allò que s'ha de transmetre. L'actor oriental aplica a la lletra el que demana l'obra. Hi aplica les tècniques preconitzades en tal o tal passatge, es vesteix tal i com s'ha vestit sempre aquest personatge i diu el text tal com s'ha de dir, li aplica els aspectes tècnics i les qualitats d'expressió que requereix segons les regles d'aquest personatge i dins dels tipus pautats d'expressió. Es concentra per desaparèixer (*Mu Shin / Mu Sotoku*) i esdevenir el personatge, i l'essència de l'obra passa llavors directament fins al públic sense que ell hi intervingui; evidencia directament el subjecte ocupant-se únicament i exclusivament de l'objecte. Un dels aspectes propis de l'actor tradicional oriental és que no analitza, no intenta entendre ni comprendre per sobre de tot i abans que res l'obra en totes les seves dimensions. Sap que hi ha una part desconeguda que és tan gran com la coneguda (principi del Tao) i es limita a fer la que li

correspon. Deixa al buit el seu treball, cosa que sembla impensable a Occident on cal omplir-ho tot, el famós horror vacui del Romànic.

Sovint els alumnes, després de realitzar un exercici i en veure que aquest es repeteix, no només algunes vegades sinó que de vegades durant setmanes, em diuen que aquest exercici ja l'han fet i que volen fer-ne de nous. Per a l'alumne occidental el que importa és fer molts exercicis i diferents per adquirir un ventall més ampli de coneixements. Això podria considerar-se si després l'alumne continués el treball a títol personal, aprofundint en els exercicis tècnics proposats i sotmetent-se a correcció periòdicament. Un altre aspecte que encara s'hi afegeix és la necessitat de comprendre immediatament, gràcies a una explicació i un raonament mental, la utilitat de tal o tal exercici, com si fos un objecte que ja és a punt per al consum. Pel que fa a aquestes dues actituds, les respostes per part meua en general són bastant decebedores per a l'alumne ja que si no s'aprofundeix en un exercici, si no es deixa prevaler la part per a la qual es fa l'exercici, mai es podrà accedir a un coneixement veritable d'una tècnica o d'una disciplina en particular, i per extensió, a cap altra. Il·lustraré aquest propòsit amb un exemple que creua la visió occidental i oriental de l'ensenyament. Gairebé cada any, després de les primeres setmanes de classe, un cop els alumnes ja han pogut veure com funcionen les coses i se senten més segurs, es fan sempre la mateixa pregunta: «Per què serveix l'aikido?» La resposta és sempre la mateixa: «Per a res...» Ja us podeu imaginar el grau de perplexitat de l'alumnat que aquest intercanvi genera. Aquesta pregunta es relaciona amb diverses manifestacions que he evocat més amunt. En el món occidental tot ha de passar, primer i abans que tot, per la comprensió mental. L'actor occidental també té aquesta necessitat i al cap de poques setmanes de treball, sense una resposta analítica amb què pugui elaborar una motivació intel·lectual per continuar una activitat, planteja la utilitat del treball. Des del punt de vista de les arts marcials (i de les arts tradicionals) una pregunta mai s'ha de contestar de manera directa, la resposta (si se'n dona!) és dins d'un altre marc diferent. El fet de respondre «per a res» compleix aquesta funció. El que s'espera és una explicació o una justificació (un mal costum que tenim a Occident de creure que les coses tenen causalitat única) i el que es rep és un altre espai que genera un buit i, per tant, el lloc per engendrar noves preguntes, per tant, una font d'ensenyament. D'altra banda la resposta té doble sentit; res és tot (principi del Tao). Tot i res constitueixen una sola unitat que expressa la totalitat. El res no té sentit si no existeix el tot, i el contrari també és cert. L'alumne rep una resposta paradoxal que el treu de la dualitat i de la monotonia de la unicitat de resposta a la qual sembla que la nostra societat ens vol limitar. I a més a més, si totes les preguntes,

en un treball corporal, tenen una resposta solament intel·lectual, la idea que ens en fem impedeix el treball a partir de l'eina principal, el cos. Les imatges que ens fem de les coses les genera la ment a partir de les que ja coneix. Si no hi permetem l'accés des d'un altre punt de vista, no deixem que el cos generi noves imatges. En el treball de cos, cal que primer sigui el cos i després la ment. El treball de cos demana temps, molt de temps. L'aprenent d'actor occidental vol saber-ho tot de seguida, al moment. I això és bo perquè si els aprenents no es volen menjar el món durant el període d'aprenentatge vol dir que alguna cosa no va. Però per aprendre les coses cal temps, molt de temps. En les tècniques orientals tradicionals, els estudiants de teatre comencen quan són nens i esperen arribar a certa edat per poder començar a accedir a certs ensenyaments. En el Bunraku (titelles japoneses manipulats per tres persones) per aprendre el moviment dels peus cal un mínim de sis anys, i això no garanteix pujar finalment a l'escenari! Cal tenir en compte que els manipuladors que duen el cap i la mà dreta, els únics que duen la cara al descobert, tenen un mínim de 55 anys i si tenim en compte que van començar de nens, en fa 35, pel cap baix, que practiquen diàriament. I a Occident només és vàlida la inexperiència de la joventut, com si visquéssim en una nostàlgia perpètua de l'adolescència. Potser per això l'aprenentatge de les arts tradicionals, a part d'ensenyar les tècniques de l'art, dóna les eines per esdevenir adult fecund.

Un altre aspecte és el *Mu Shin* (esperit buit) o *Mu Shotoku* (sense intenció ni pensament). Com ja he dit, l'actor de Noh es desposseeix d'ell mateix per esdevenir el personatge, és com si el seu esperit estigués buit (*Mu Shin*), sense intenció ni pensament (*Mu Sotoku*). Aquest és un concepte difícil a Occident, sobretot tenint en compte que, per regla general, és el nostre gran ego el que ens empeny a pujar a l'escenari. I si l'esperit ha d'estar buit i sense intenció ni pensament, l'actor occidental pensa que potser qui veuran serà un altre que no és ell, que no el reconeixeran si el seu pensament no passeja per damunt les planxes. Pot ser que fins i tot tingui por de perdre's definitivament si perd el control. És també per això que dic que, quan l'actor es perd és llavors que començo a percebre l'obra, el seu fons i no només l'actor. Aquesta qüestió es treballa a les arts marcial. És un concepte que requereix i ha requerit molts anys d'estudi i de recerca. Quan s'està davant d'una persona armada (sabre, llança, bastó) i si aquesta està realitzant l'atac, és essencial desaparèixer, estar buit, per poder tenir el control de l'acció. Sembla una paradoxa, oi? Durant molt de temps les arts marcial es limitaven a fer petits moviments des de darrere de la guàrdia, protegits per l'arma, per provocar una obertura per on poder entrar i guanyar així el combat. Tot això per evitar una posició que els

deixés sota l'arma del contrari. Per regla general, consideraven que aquesta posició era la més desfavorable possible, la que els produiria la mort. L'escola Sinkage (que arrenca del segle XVI) ha desenvolupat tota una sèrie de tècniques a partir d'aquesta situació, «trobar-se sota el sabre». Aquesta situació té molts avantatges i el principal és el control del temps i, per tant, també de l'espai, de l'acció. M'explico: l'atacant es troba en situació avantatjosa, el seu sabre baixa a gran velocitat de dalt cap a baix, la distància per recórrer li garanteix tocar sense ser tocat. La imatge que presenti l'atacat és crucial perquè l'atac arribi a la seva fi. Si l'atacat està tens, influeix en la reacció de l'atacant i les zones de tensió seran fàcilment atacables, com si fossin imants per a la fulla del sabre. Si en canvi es desplaça en un moviment de fugida, serà seguit per l'atacant i tocat ja que l'atacant dins del seu moviment corregirà la seva trajectòria i tocarà. L'atacat, per aconseguir el control de l'atac i, per tant de l'atacant, ha de seguir el moviment d'aquest en una acció que confirma l'atac, que el ratifica. Per poder realitzar aquesta acció cal que l'atacat no presenti un perill, ni real ni potencial. Si l'atacat es desplaça fent una maniobra defensiva provocarà una reacció defensiva en l'atacant. Si l'atacat té una actitud poc clara, despertarà la desconfiança de l'atacant. És per això que l'atacat no ha de mostrar res, ha d'estar en situació de *Mu Shin*, de silenci de l'esperit, si l'interior està agitat, l'exterior ho expressa. L'atacant davant aquesta situació no té cap impediment per atacar i ho fa sense vacillar. Si l'atacat es transforma en invisible, no perquè el seu cos s'hagi desmaterialitzat, sinó perquè està sense intenció ni pensament i el cos i l'esperit de l'atacant no el perceben. L'atacat no està sotmès ni a l'espera, ni es mou com a efecte de reacció a l'atac. Es mou dins d'un altre espai que ho engloba tot i l'atac representa només una part d'aquest, no la totalitat. Això fa que qualsevol acció que faci l'atacat serà eficaç sense que això pertorbi el més mínim la realització de l'atac. Per il·lustrar el fet de no projectar-se en l'acció em remeto a la pel·lícula *Zatoichi* de Takeshi Kitano en el combat final. El samurai que espera Zatoichi, quan comença l'acció final, projecta, planifica, la seva acció. Zatoichi ho percep i canvia un paràmetre, fent bascular l'acció del seu costat. El samurai ha fixat la forma, per tant el temps i l'espai i Zatoichi té l'esperit sense pensament i sense intenció, és lliure amb relació a la forma que prengui l'atac i concep el conjunt com un tot, no com una parcel·la estreta com la projectada pel samurai.

Amb relació a la concentració i a l'execució del gest, hi ha just un passatge de la història del Japó que ho il·lustra de manera clara. Al segle XVII, durant el període anomenat d'Edo, el poder l'ostentava el senyor feudal de la casta dels samurais; el *shōgun*. En aquell temps el *shōgun* era Iyesasu Toku-

gawa que havia unificat el Japó i exercia el seu poder amb mà de ferro. Al seu costat hi havia un altre personatge molt important, Yagyú Munenori, de l'estil Shinkage, mestre d'armes del *shōgun* i intendent general (una mena de ministre de l'interior, mà dreta —i esquerra— del *shōgun*). Un dia Iyesasu va dir-li que anirien al teatre a veure el famós actor de Noh Komparú. Un cop al teatre, Iyesasu va dir a Munenori: «observa'l amb atenció i digues-me si en algun moment el podries matar». Munenori es va concentrar i va observar l'actor durant tota la representació com si es tractés d'un enfrontament a vida o mort. Un cop acabada la representació, que com sempre fou magnífica, Iyesasu li va demanar si havia trobat un moment en què l'hagués pogut matar i Munenori va contestar que hi havia hagut un instant, quan l'actor era darrere del tercer pilar, quan ja sortia d'escena, llavors l'hagués pogut matar. Iyesasu se'n va anar a veure l'actor Komparu i li va demanar com li havia anat. Komparu li va respondre el següent: «Ha estat horrible! Assegut enmig del públic hi havia un home que em mirava fixament i que em volia matar! He hagut de fer un esforç sobrehumà. M'ha calgut una concentració total per no deixar-me endur per la seva mirada. Només en un moment he sentit que era home mort i ha estat l'únic moment que he deixat la concentració, quan passava per darrere del tercer pilar, gairebé al final».

En la pintura tradicional xinesa o en la calligrafia, els alumnes repeteixen un model durant anys, i això tots els dies! Fins que un dia —després de molts anys— el mestre diu que ja pot començar a pintar. Allò que llavors pot pintar són les pintures pròpies a l'estil de l'escola i només més tard es podrà reconèixer el seu esperit dins de cada pintura. És pel fet de repetir els mateixos gestos durant anys que aprendrà a netejar el moviment del seu pinzell, a alliberar el seu cos i la seva ment, a fer sorgir l'artista interior. La seva mà no estarà guiada per una voluntat o per un aspecte de la personalitat, sinó per allò que correspon a cada moment; el gest just. Una coneguda pintora contemporània, Brigitte Pazot, m'explicava que ella va aprendre l'essència de les tècniques —i alguns dels seus secrets— copiant i recopiant les obres dels grans mestres de la pintura, aplicant així en la seva tasca el principi de l'ensenyament tradicional de la còpia i de la repetició. Les escoles d'art occidentals han oblidat aquest principi i cerquen la genialitat, engendrant un gran nombre d'objectes buits i inútils per al collectiu humà, allunyant així l'art de la seva funció essencial: el lligam d'unió de l'home amb els seus orígens. Paradoxalment, l'aprenentatge d'un art en profunditat dóna accés a tots els altres; a un practicant avançat en arts marcial li és més fàcil aprendre la calligrafia, la música, la pintura, etc. És com si totes les arts treballessin el mateix a la base, cadascuna amb les seves tècniques particulars. Els alumnes que ac-

cepten en un primer temps entrar en un treball sense respostes fetes i confiant en la tècnica, al cap d'un temps, comprenen aquest primer pas del treball i inicien el camí que els du a ser conscients damunt de l'escenari. Comencen un veritable trajecte que els permetrà arribar a la maduresa del seu art i d'ells mateixos.

Per a l'actor de Noh, el significat d'allò que diu tampoc té gaire importància. Es concentra en el treball tècnic, respecta les convencions i aplica a cada personatge les necessitats que requereix. Quan l'actor es posa davant del mirall al *Kagami no ma* (sala del mirall) es concentra per desaparèixer com a actor i per fer aparèixer el personatge que representa, esdevé un altre. La vida de l'actor de Noh no és d'envejar. L'actor europeu fa tal o tal personatge que engrandirà o farà desaparèixer amb el seu caràcter i personalitat. L'actor europeu està menys encotillat que el de teatre Noh, fins i tot és més lliure i té accés a moltes més disciplines que podrà anar adquirint i practicant per enriquir i ampliar les seves capacitats d'interpretació. Però, per regla general, topa amb un límit; no pot expressar el que profundament porta a dins, com una contradicció interna que com més va més creix. Des del meu punt de vista aquesta contradicció té l'origen dins el propi cos, és una contradicció, podríem dir, «entre dues parts del cos», com si una oferís resistència a l'altra i aquesta resistència pogués ofegar-ne l'expressió profunda. És potser per això que associem l'acte de creació al sofriment, ja que l'artista no pot expressar el que du a l'interior degut al combat intern que transforma el cos i l'esperit en un veritable camp de batalla. Jo sé, però, que es pot crear sense que això forçosament impliqui sofriment. Això és el meu punt de vista i està lligat únicament i exclusivament a la meva experiència personal, però en el treball de les arts tradicionals aquesta contradicció que certament ofega i la seva resolució, en conformen els principals eixos. A l'*aikiken* (tècniques d'espasa de l'aikido) hi ha un element important que és el de l'adquisició del «silenci corporal». Aquesta actitud, com ja he explicat, permet moure's durant l'acció de l'atacant sense impedir la realització de l'atac, sense aturar-lo, ni frenar-lo. I requereix que no hi hagi oposició interna, que una part del cos no estigui contra l'altra, que l'expressió brolli sense intenció ni voluntat.

Però... I el públic? Amb tanta anada i vinguda entre Orient i Occident i la meva pròpia percepció del món, m'oblidava del més important, el receptor final de tota aquesta diatriba de l'art: el públic.

Primerament voldria dir que el públic va a veure allò que li interessa, aquí i a l'altre costat del planeta. No obstant això, és segons la cultura pròpia que n'obtindrem una visió concreta d'acord amb la seva manera d'observar el món. A Occident sempre estem parlant i sempre estem envoltats d'imatges

que ens duen d'ací i d'allà. La nostra manera d'anar a veure un espectacle estarà lligada a això; voldrem text i música i belles imatges, impactants o delicades, amb efectes. El text serà necessari que el puguem entendre, la música haurà de tenir una relació evident amb la situació o l'efecte que estiguem veient o amb el sentit del text declamat. Totes les situacions de desfasament entre els uns i els altres ens seran desagradables així com els espais sense definir que ens trobem dins d'una obra de teatre o de qualsevol altre espectacle. En canvi al Japó, almenys pel que fa a la cultura no occidentalitzada, el silenci forma part de les relacions. És habitual anar de convidat a casa d'algú i, a part de les fórmules de rigor referents a la bona educació i al respecte dels uns envers els altres, no es diran gaires paraules més. Prendran el te plegats o bé menjaran, passejaran pel jardí i els gestos que es facin, les actituds davant les coses, la pròpia energia que se'n desprengui, la sensació que es tingui, seran els criteris de valoració de la qualitat de la visita. Una altra qüestió són els símbols. Al Japó gairebé tot està carregat de símbols. Un gest en un moment determinat té una significació o una altra i la gent està atenta a aquests elements de comunicació. La gent expressa amb petits detalls allò que vol o allò que proposa. Hi ha també un aspecte molt important que també Occident coneix mínimament, es tracta de les al·lusions al cos i al que aquest expressa. Al Japó, el comú de la gent té la capacitat de lectura corporal i sap expressar amb frases fetes o amb mots precisos coses que veu del cos de l'altre. (Faig un parèntesi per dir que tot el que podem llegir del cos és inconscient.) El costum existeix, el de veure el cos i allò que expressa. Al mateix temps hi ha molta superstició i els esperits i fantasmes circulen pertot arreu i formen part de la vida dels japonesos. Per tant, el públic japonès que va al teatre coneix el codi per desxifrar i interpretar els moviments dels actors, els colors simples dels decorats i els signes dels vestits i calligrafies i el significat de la disposició dels mobles en un espai concret. Sap apreciar també els moments de buit (el buit per ells és el cinquè element sense el qual res podria existir), i fins i tot els espera (sobretot en el gènere menor del *Kabuki*). Els amants de teatre Noh han après els codis propis d'aquest art i són capaços de fruit de detalls ínfims. Les expressions grolleres o xarones i sobretot explícites més que res els destorben i avorriuen. El públic de teatre japonès sap el que va a veure i sap interpretar-ho.

Des del meu punt de vista, el públic no és aquesta massa que va o deixa d'anar al teatre d'una manera capriciosa, lligada a la moda, a la marinada o als canvis d'humor de no se sap qui. Sempre que m'he plantejat la qüestió del públic, a qui va dirigit un espectacle, em trobo confrontat a la mateixa deontologia de quan sóc davant dels alumnes i la meva resposta és que cadascú ha

d'estar al seu lloc: l'artista crea amb relació a allò que percep des de dins, i el públic veu reflectit en l'acte de l'artista el seu sentir profund.

El públic no és ruc. Potser no s'expressarà com fa temps de forma sanguínia i caracterial, però si el que se li proposa no el commou, anirà cap a un altre lloc, desemparat i trist, i amb l'ànima desolada per no trobar el reconfort i la reconciliació que l'art atorga. Llavors aquest, afeblit i perdut, es deixarà dur pel marxant de fireta cap ací i cap allí, i fins i tot anirà amb grans ramats cap a les banals propostes sense sentit. Però si sent la flaire d'alguna cosa que li reanima l'ànima, no la deixarà passar. Esperem que els marxants de fireta acabin els seus dies aviat i hi hagi espai per a l'art, el de veritat, aquell que no fa grans focs d'artifici, sinó que ens ve a parlar a cau d'orella de la nostra ferida i li dona reconfort.

Com diu un bon amic meu, un artista marcial: «Mentre l'art existeixi, la humanitat turmentada manté la seva esperança intacta».

Referències bibliogràfiques

Llibres

- COGNARD, André: *Le corps conscient - Renaître par le geste*. París: Ed. Dervy, 1999.
- *Le corps philosophe*. Bihorel: Éditions Centon, 2003.
- *Civilisation et arts martiaux*. París: éditions Albin Michel, Collection «Questions de», 1996.
- *Vivre sans ennemi*. Gordes: Les éditions du Relié, 2005.
- DUMAS, Didier: *L'ange et le Fantôme. Introductions à la clinique de l'impensé généalogique*. París: Les éditions de Minuit, 2000.
- YOSHI, Oida: *Un actor a la deriva*. Guadalajara: Ñaque editora i Editorial La Avispa S. L., 2002.
- ZEAMI: *Il segreto del Nô*. Milà: Adelphi Edizioni, 1966.

Reculls

- L'imaginaire de la table, Convivialité, Commensalité et Communication*. direcció de Jean-Jacques Boutaud. París: L'Harmattan, 2004.

Revistes

Daruma - Revue d'études japonaises, núm. 8/9, (tardor 2000 - primavera 2001).

Arles: Éditions Philippe Picquier.

Alternatives théâtrales núm. 22 i 23, (abril - maig 1985), Bruxelles.



La recepció de l'actor clàssic oriental en l'antropologia teatral d'Eugenio Barba

Lluís Masgrau

1

Els teatres clàssics orientals conformen un patrimoni cultural i escènic que, malgrat provenir d'èpoques molt reculades, s'ha transmès orgànicament a través dels segles i encara avui constitueix una part molt important de l'ecosistema escènic oriental. Dic una part i, d'entrada, aquesta precisió és important. A banda del teatre clàssic, a Orient hi ha una gran quantitat de formes escèniques que van des de tradicions modernes (com és ara el butoh, originat al Japó després de la II Guerra Mundial), fins a la representació dels textos dramàtics de la tradició occidental, passant per tota la gamma de possibilitats que ofereix una vida teatral viva i en constant moviment.

El bloc del que des d'Occident anomenem els teatres clàssics orientals està integrat per tota una sèrie de tradicions independents. Cada una d'aquestes tradicions constitueix una realitat en si mateixa perfectament estructurada en la qual s'amalgamen aspectes antropològics, culturals, religiosos, estètics i tècnics que, al seu torn, es projecten en els diversos elements propis de la pràctica teatral: els textos, la música, la concepció de l'espai, el treball de l'actor, el vestuari i els accessoris, la pedagogia, etc. En aquest article em centraré en un d'aquests elements: la tècnica de l'actor.

El conjunt dels teatres clàssics orientals presenta una acumulació de saber actoral molt important. Cada tradició ha establert el seu propi model d'actor, consistent en un entrellat de regles tècniques molt específiques, una determinada visió estètica, unes estratègies pedagògiques concretes, i al capdavant una qualitat expressiva molt singular, fàcilment identificable en cada cas. Des del punt de vista de les formes, aquests models actorals poden arribar a ser, i de fet són, molt divergents. Un actor de teatre Noh i un actor de teatre balinès, posem per cas, tenen a nivell formal tan poques coses en comú com un actor *stanislavskià* i un actor *grotowskià*. Ara, per sota d'aquestes diferències formals hi ha una lògica tècnica de base comuna que respon al model genèric de l'actor codificat. Aquest model d'actor desborda la rígida contraposició entre Orient i Occident. A Occident també trobem tradicions escèniques que pertanyen al model d'actor codificat, com per exemple el mim o moltes de les tradicions que integren el món de la dansa. De totes maneres, aquesta és una

qüestió que supera els límits del meu article, que se centra en els teatres clàssics orientals.

La principal característica de l'actor codificat oriental és que no inventa cap de les accions físiques i vocals dels seus personatges. La seva activitat artística es produeix sobre la base d'unes partitures físiques i, si s'escau, vocals codificades per la tradició. Aquestes partitures, que són extraordinàriament detallades i exigents, no estan anotades en cap document. La tradició les ha gravat en el cos i la ment de cada actor i així es transmeten de generació en generació a través del vincle entre un guru i els seus deixebles.¹ Respectar escrupolosament la partitura és la premissa fonamental del treball creatiu que porten a terme aquests actors. Des de l'òptica del teatre occidental això pot resultar sorprenent perquè, a Occident, gran part de l'activitat creativa de l'actor consisteix precisament en el fet d'inventar les accions físiques i vocals dels seus personatges. En el teatre clàssic occidental, el que està codificat és el text. En canvi, si a un actor occidental que interpreta un drama de Shakespeare li imposen les accions físiques i vocals del seu personatge pot tenir fàcilment la sensació que s'està conculcant, o en tot cas limitant, la seva llibertat creativa. De totes maneres, la lògica creativa dels actors clàssics orientals esdevé molt més comprensible si la comparem amb el que passa, a Occident, en el camp de la dansa o de la música clàssica. Un concertista de piano o un cantant d'òpera, posem per cas, treballen sobre la base de partitures musicals que tenen l'obligació de respectar en els seus mínims detalls. I tal com passa en aquests casos, en els teatres clàssics orientals alterar la forma externa de la partitura és, en principi, un símptoma d'imperícia professional inacceptable.² La creativitat dels actors codificats es juga en el fet *d'interpretar* una

1. En algunes tradicions, com la dansa Odissi, el que està codificat no són les partitures sinó la gramàtica corporal que utilitza l'actor-ballerí. En aquest cas l'actor-ballerí coreografia les seves danses amb elements preestablerts. És a dir, inventa la composició, però no les accions físiques amb les quals treballa.

2. Dic «en principi» perquè massa sovint es tendeix a veure els teatres clàssics orientals com a formes i tradicions immutables, oblidant, d'aquesta manera, totes les vicissituds i canvis que han sofert a través dels segles. Aquests canvis, que han afectat també les partitures del repertori, són producte d'una evolució i no de ruptures tal com passa sovint en el teatre occidental, on els idearis artístics tendeixen a articular-se com a contrapropostes dels idearis immediatament precedents. En els teatres clàssics orientals les diverses aportacions de cada època es produeixen en el marc d'una tradició sòlidament establerta. Això fa que l'evolució de les formes sigui molt lenta i sovint imperceptible des de la mirada occidental (SAVARESE, 2006 : Introducció).

partitura establerta, és a dir, en el fet de personalitzar-la a través de microvariacions, del fraseig, dels registres i colors energètics que són capaços d'injectar-hi.

La dinàmica creativa implícita en el fet d'interpretar una partitura establerta la trobem formulada en algunes llengües de treball. Així per exemple en el teatre clàssic japonès (tant en el Noh com en el Kabuki) es parla de *shu-ha-ri*. El *shu* indica el primer estadi del treball: aprendre la partitura en tota la seva riquesa de detalls. El segon estadi, el *ha*, indica el moment que l'actor és capaç de moure's espontàniament dins dels límits de la partitura apresada. El tercer estadi, el *ri*, indica el punt d'arribada del treball: el moment que l'actor pren distància de la partitura i per tant és capaç de modelar-la.

El fet de posseir un repertori molt extens de partitures fixades per la tradició fa que el treball dels actors clàssics orientals tingui una base artesanal molt sòlida. Són actors capaços de crear en dècimes de segon una qualitat de presència escènica molt notable. Els cicles d'aprenentatge estan perfectament establerts en el context de cada tradició. Solen començar en edat preadolescent i duren bastants més anys que els cicles d'aprenentatges usuals a les escoles de teatre occidentals. Es tracta d'aprenentatges molt durs que —tal com passa en el ballet— impliquen una certa deformació corporal per tal d'assumir el comportament extraquotidià de cada tradició. Decroux es referia a aquesta deformació necessària per fabricar l'expressivitat de l'actor quan parlava del principi de la *contrainte*.

Una altra característica important dels actors clàssics orientals és que el seu horitzó artístic no estableix cap diferència entre el teatre i la dansa, per la qual cosa seria més exacte parlar d'actors-ballarins. Les partitures dels actors-ballarins orientals poden ser qualificades indistintament com a teatre o dansa. Les dues realitats apareixen superposades de forma inseparable en una única manifestació escènica. La complexitat narrativa dels espectacles es produeix sobre un fons de dansa molt visible per la qual cosa podríem parlar d'un teatre que dansa.

La civilització occidental dels últims tres segles ha tendit a pensar el teatre i la dansa com a dos gèneres escènics. Però hi ha una altra manera de pensar la dansa: com un *estrat* primari, profund, a vegades ocult, de qualsevol presència escènica. Pensada d'aquesta manera, la dansa supera la contraposició de les tradicions codificades orientals amb les occidentals. La trobem també en totes les tradicions no codificades occidentals. El substrat de dansa és molt visible, per exemple, en l'actor biomecànic de Meyerhold o en el model d'actor creat per l'Odin Teatret. També és visible, per bé que d'una manera més subtil, en l'actor de Grotowski. I és també present, encara que sovint

d'una manera no del tot visible per a l'espectador (però tanmateix perceptible en els efectes que produeix sobre la seva sensibilitat), en l'actor stanislavskià mitjançant el joc dels impulsos i les microaccions. Copeau afirmava que el drama és en essència una dansa. El modelatge de l'energia consubstancial a qualsevol forma d'interpretació actoral implica un fons de dansa que pot ser codificat o no, més o menys visible per a l'espectador, més explícit o més absorbit, és pot produir acompanyat d'una música o no (BARBA, 1996). En els teatres clàssics orientals la música és gairebé permanent, la qual cosa obliga els actors-ballarins a cenyir i fer dialogar les seves partitures físiques amb les partitures musicals. Acotar l'actuació de l'actor a través de referències musicals fou una de les grans obsessions de Meyerhold.

La dramaturgia que despleguen els actors-ballarins dels teatres clàssics asiàtics sovint no segueix una lògica narrativa lineal. La presència escènica d'aquests actors es fonamenta en una dramaturgia dinàmica molt refinada i complexa. És una dramaturgia feta d'impulsos i contraimpulsos, de tensions orgàniques, d'una autèntica arquitectura corporal on cada acció es descabdella en l'espai dissenyant múltiples peripècies. Sobre la base d'aquesta dramaturgia dinàmica la dramaturgia narrativa es desplega a través de salts i ruptures, anant endavant i endarrere en el temps, alternant punts de vista, passant de l'objectivitat a la subjectivitat, de la tercera persona a la primera persona, del general al particular. Així, les partitures dels actors sovint desborden els límits del personatge. En algunes tradicions l'actor-ballerí actua com un contahistòries que encarna successivament diversos personatges. I no només personatges humans, sinó també fantasmes, dimonis, esperits, animals, fenòmens de la natura o objectes. El cos de l'actor ha estat preparat per representar qualsevol cosa (Decroux diria per escapar a la tautologia d'un cos humà condemnat a representar un cos humà). La dramaturgia de l'actor clàssic asiàtic implica un muntatge refinat de punts de vista, plans, personatges i esdeveniments narratius. De vegades l'actor dóna simultàniament informacions que pertanyen a punts de vista o plans diferents. Per exemple, en diverses danses clàssiques de l'Índia l'actor-ballerí narra l'acció amb les mans a través dels *mudras* (formes codificades que tenen un sentit precís, tal com passa amb el llenguatge dels sordmuts) i simultàniament, amb la cara, recrea les reaccions emocionals dels diversos personatges. En l'òpera xinesa l'actor-ballerí recrea les accions del seu personatge amb el cos mentre, de vegades, amb la cara fa tota una sèrie de comentaris morals sobre allò que està representant.

2

Durant molts segles el teatre occidental i el teatre oriental no van dialogar, de la mateixa manera que la medicina occidental i les medicines orientals eren fins fa ben poc dos mons separats. Els imperatius de la geografia convertien els teatres clàssics orientals en una realitat accessible només als viatgers i aventurers. Haurem d'esperar fins a final del segle XIX i començament del XX per trobar els primers símptomes d'un cert intercanvi entre els artistes escènics orientals i els occidentals. En aquesta època, alguns actors-ballarins orientals (sobretot japonesos, cambodjans i javanesos) comencen a fer acte de presència a Occident en el marc de les successives exposicions colonials i universals. És interessant constatar que l'arribada d'actors-ballarins orientals a Occident a vegades desencadena una influència bidireccional. El descobriment d'una realitat teatral tan diferent de la pròpia esdevé un estímul renovador tant per a l'escena occidental com per a l'escena oriental. El cas de la parella Kawakami Otojiro - Sada Yacco és emblemàtic en aquest sentit (vegeu més endavant la nota 3).

Aquests primers contactes entre els teatres clàssics orientals i el teatre occidental es produeixen marcats pel desconeixement que els occidentals tenen de l'escena oriental, la qual cosa va generar no pocs debats, malentesos i fenòmens d'estranyament.

En tot cas, els primers espectacles orientals que es van poder veure a Occident van ser apreciats sobretot per la seva estètica, per la lògica dramaturgia, pel seu exotisme, per la seva concepció de la teatralitat o pel seu vestuari. El treball de l'actor, però, va passar molt més desapercebut i no va ser gaire pres en consideració. Els crítics teatrals de l'època amb prou feines n'esmenten la gran riquesa de detalls i la precisió sense entrar a analitzar-ne ni valorar-ne la lògica interna, és a dir la tècnica. Hi havia una ignorància de base sobre aquesta qüestió. Nicola Savarese contextualitza bé el problema quan diu:

La raó d'aquesta ignorància és coneguda: rau en l'arrelat antagonisme entre l'ànima i el cos, exasperat pel missatge cristià, que considera el cos com el lloc dels instints i de les satisfaccions bestials, i l'ànima com el bressol de l'elevació espiritual i de les aspiracions nobles [...] Una de les conseqüències d'aquesta cultura escindida, totalment vigent al segle XIX, era el fet de subvalorar no només la cultura del cos, sinó també qualsevol noció de tècnica corporal; per tant, les tècniques artístiques, fossin de l'actor o del ballarí, tampoc no eren preses en consideració fora de l'ambient estrictament

interessat en el tema, i a vegades ni tan sols en aquest» (Tradueixo de l'italià, 2006 : 329).

Durant els segles XVIII i XIX ja hi havia hagut alguns pioners que s'havien ocupat de les tècniques corporals per a l'escena, però haurem d'esperar ben bé fins a final del segle XIX i començament del XX perquè a Occident es produeixi un autèntic debat sobre la cultura del cos del ballarí i de l'actor. A més d'aquesta carència de base, hem de considerar una altra escissió igualment important en la cultura occidental: la que separava la dansa i el teatre com a dos gèneres escènics totalment diferents. A Occident, el debat sobre la cultura corporal adequada per a l'escena es va produir abans en el món de la dansa que no en el del teatre. No és pas estrany, doncs, que en un primer moment les actuacions dels actors orientals tinguessin conseqüències molt més concretes per a la dansa que per al teatre. El realisme que imperava en el teatre, les exigències narratives del drama occidental i unes tècniques actorals disperses que no sempre implicaven l'exigència d'una autèntica cultura corporal, determinaven un context on el saber dels actors orientals apareixia llunyà, poc aprofitable. En canvi, els ballarins que en aquella època intentaven renovar la dansa en van saber treure un estímul precís i revelador. Cléo Dé Mérode, Ruth Saint-Denis i fins i tot Nijinski es van inspirar en alguns principis tècnics i estètics de les formes orientals per trencar amb les codificacions tradicionals de la dansa i substituir-les per altres de noves.

A principi del segle XX, dintre del context de renovació teatral que intenta buscar formes expressives alternatives al realisme i al naturalisme, els homes de teatre comencen a interessar-se vivament per l'actor dels teatres clàssics orientals. És en aquest moment que per primera vegada el teatre (i no només la dansa) occidental es confronta directament amb el saber dels actors-ballarins orientals. De mica en mica, aquest saber entra a formar part de la pràctica i el discurs sobre l'actor que estan elaborant els grans protagonistes de la reforma teatral. Al costat de les formes teatrals antigues (com el teatre grec o la Commedia dell'Arte) i de les formes ignorades pel teatre dramàtic (el teatre popular, el circ, el cabaret i tot el patrimoni teatral que Meyerhold designava amb el nom de *balagan*), els teatres orientals constitueixen un estímul de primer ordre. Segons Nicola Savarese, potser el més important i per tres raons: primer perquè els teatres clàssics orientals fornien exemples de tradicions vives, la qual cosa contrastava amb les formes teatrals que pertanyien al passat de la cultura escènica europea (com el teatre grec, la Commedia dell'Arte, el teatre elisabetià o el teatre del segle d'or espanyol); segon perquè a diferència dels altres exemples vigents (com el circ, el teatre de va-

rietats, el music-hall, el cabaret o el teatre popular) els teatres orientals desplegaven una teatralitat totalment fonamentada en un saber actoral extraordinàriament rigorós i exigent; però, sobretot, hi havia una tercera raó que explica la fascinació dels pioners de la direcció escènica per als teatres clàssics orientals, i era que constituïen una manifestació escènica que no pertanyia a la civilització europea. És a dir, significaven una alteritat radical. I això és decisiu si tenim en compte que els grans renovadors teatrals del segle XX no buscaven simplement una nova estètica alternativa al naturalisme. Buscaven la manera d'escapar al mitjà teatral de l'època, a tots els usos, costums i pràctiques que regulaven el teatre i el convertien en l'expressió d'una cultura escènica caduca, marcada per la comercialització, una espectacularitat de traç gruixut i el divisme. Per això els grans renovadors del teatre europeu no s'accontenten amb fer teatre, es concentren en la creació d'un model teatral. Les grans revolucions teatrals del segle XX es concreten en teatres, centres de treball, petites escoles, laboratoris, estudis, teatres-escola, comunitats que agafen el valor d'enclavaments on s'elaboren les bases d'una cultura teatral autònoma. Quasi totes aquestes microcultures teatrals, que amb el temps canviaran la cara del teatre europeu, passen per la construcció d'un nou model d'actor. I és aquí on el saber dels actors clàssics orientals troba un terreny fèrtil: constitueix un exemple concret, reeixit, eficaç i suficientment allunyat de la cultura teatral occidental com per alimentar la necessitat de diferenciar-se que nodreix les grans revolucions teatrals del segle XX (SAVARESE, 2006 : Introducció i capítol VI).

Naturalment que en cap cas es tractava d'imitar els actors orientals. Es tractava més aviat de confrontar-se amb el saber d'aquests actors per extreure'n idees, equivalències, analogies i recursos tècnics que, convenientment barrejats amb elements d'altres procedències i posats en la batidora de les obsessions i les recerques dels grans mestres d'actors occidentals, donaven lloc a noves formes i models d'actor. Craig, Tairov, Meyerhold, Copeau, Dullin, Artaud, Brecht, Grotowski i Barba són alguns dels que van assajar aquesta confrontació a la recerca d'un model d'actor. Cada cas és diferent i té unes vicissituds pròpies. Però fins a Grotowski, la confrontació amb el saber dels actors orientals es va caracteritzar per, almenys, tres factors que delimiten el marc d'aquesta confrontació i les possibilitats que se'n deriven.

Un primer factor a tenir en compte és que, fins als anys seixanta, la confrontació dels homes de teatre occidentals amb els actors orientals no va implicar el viatge a Àsia per veure aquests actors en el seu context originari. La confrontació es fa possible gràcies al viatge d'actors i companyies asiàtiques a Europa i Amèrica. Això va fer que la visió dels espectacles es produís en

contextos com les exposicions colonials i universals, o en el marc de *tournées* sotmeses a una sèrie d'exigències comercials, pràctiques i econòmiques. Aquests contextos no originaris sovint alteraven alguns aspectes fonamentals de la teatralitat oriental i afavorien els malentesos i els equívocs.

Un segon factor que es deriva del primer és que aquesta confrontació amb els actors clàssics orientals es limita a uns pocs, poquíssims, espectacles. Craig va veure Sada Yacco a Londres el 1900 i Hanako a Florència el 1907.³ Stanislavski i Meyerhold també van poder apreciar en directe l'art de Sada Yacco i Hanako. El 1928 Meyerhold va tenir ocasió de presenciar la companyia de Kabuki dirigida per l'actor Ichikawa Sadanji, de gira per la Unió Soviètica (Leningrad i Moscou). Era la primera vegada que una companyia de Kabuki actuava fora del Japó. Dos anys més tard, el 1930, va veure a París

3. Els casos de les actrius japoneses Sada Yacco i Hanako és molt específic i va generar molta controvèrsia. Cap de les dues era actriu al Japó. Es van convertir en actrius per circumstàncies diverses en el moment que van viatjar a Europa. En un context cultural i escènic tan diferent, van poder aprofitar la seva experiència de *geishas* per enllestir espectacles que eren una mena de mimodrames en un acte basats en històries teatrals japoneses convenientment adaptades per fer-les comprensibles a un públic occidental. Quan van tornar al Japó, Sada Yacco i Kawakami (el seu director i company sentimental) van fer el mateix, però al revés: adaptar històries del repertori occidental (per exemple *Otello* o *Hamlet*) per al gust i la sensibilitat dels japonesos. La base tècnica de Sada Yacco i Hanako era una barreja d'arts marcial i de *buyo*, la dansa de les *geishas*. Per tant, no es tractava de teatre clàssic japonès en sentit estricte. Així, Craig no va apreciar l'art de Sada Yacco i Hanako per considerar-lo una falsificació del Kabuki. Altres espectadors menys informats que Craig van prendre els espectacles de Sada Yacco i Hanako com un exemple genuí de Kabuki. Savarese contextualitza i aclareix la situació quan diu: «Els espectacles de Kawakami i Sada Yacco eren una imitació del Kabuki: però imitació no vol dir falsificació, de la mateixa manera que una opereta no vol dir una òpera petita, sinó simplement reprendre un model amb un altre estil. D'aquesta manera en el món del teatre japonès es pot dir que les danses de les *geishas* són (encara ara a l'actualitat) una imitació del Kabuki o que fins i tot el mateix Kabuki és una imitació del Noh: és a dir una mena de calc, produït amb el temps, a altres nivells expressius, tècnics, culturals i econòmics. Aquests diversos graus d'imitació del Noh, que és el model de referència, encara són visibles: és el que passa quan assistim a una mateixa història representada en l'estil del Noh, del Kabuki o de la dansa *buyo* (que significa «dansa» *tout court* i que ha incorporat la dansa de les *geishas*). Es tracta de tres estils, o millor dit de tres nivells diferents d'art, cadascun dels quals té un mòdul artístic propi, un propi prestigi i un públic de seguidors afeccionats» (Tradueixo de l'italià, 2006 : 282).

una altra companyia de Kabuki, la del Teatre Dotombori d'Osaka. La companyia venia dels Estats Units i després de París va actuar també a Londres, Berlín, Estocolm, Copenhaguen, Milà i Roma. Finalment, Meyerhold va veure les representacions d'Òpera xinesa que la companyia del famós actor Mei Lanfang va oferir a Moscou l'any 1935. Stanislavski, Tairov, Eisenstein i Brecht també van poder apreciar en directe l'art de Mei Lanfang. Dullin va assistir a les representacions de Kabuki del Teatre Dotombori d'Osaka a París, el 1930. Artaud va veure un espectacle de danses cambodjanes a l'Exposició Colonial i Nacional de Marsella l'any 1922. Posteriorment, el 1931, va descobrir el teatre balinès al pavelló holandès de l'Exposició Colonial de París. Com es desprèn dels fets, es tracta de contactes molt circumstancials i, sobretot (un altre aspecte que cal tenir molt en compte), es tracta de contactes que es limiten a la visió d'espectacles o fragments d'espectacles, i per tant no entren en l'exploració dels processos d'aprenentatge o en la lògica de treball inherent en la preparació dels espectacles.

L'exploració dels mètodes de treballs dels actors orientals (dels seus procediments tècnics i dels seus processos d'aprenentatge) —i aquest seria el tercer factor— es va produir sobretot a través de l'estudi d'obres escrites, és a dir, a través d'una confrontació intel·lectual. Quan es va produir, va ser en alguns casos paradigmàtics (com el de Brecht o Artaud) en què la visió dels espectacles no va anar precedida ni seguida d'un estudi de l'actor oriental. En realitat, a Brecht i Artaud el teatre oriental era un tema que els interessava poc. En aquests dos casos la confrontació amb els actors clàssics orientals va ser una il·luminació, un llampec d'inspiració que va encendre i va ajudar a formular una sèrie de visions teatrals molt personals que els dos creadors ja feia temps que portaven al fons del seu equipatge mental. En els altres casos, l'estudi va ser real i fins i tot apassionat, però, com dèiem, es va fer d'una manera indirecta a partir de la lectures de llibres i l'anàlisi de la iconografia. Amb l'agreujant que, els llibres i articles occidentals sobre els teatres clàssics orientals que hi havia disponibles en aquella època no estaven escrits per especialistes de teatre, sinó per filòlegs o per gent que, a causa del seu ofici (diplomàtics, missioners, mercaders), havien viscut durant anys a Àsia i s'havien interessat per les formes teatrals. Tot això va fer que l'estudi de l'actor clàssic oriental portat a terme pels grans renovadors teatrals d'occident estigués necessàriament abocat a una perspectiva parcial, fragmentària i propensa als equívocs. Savarese aporta una citació de Meyerhold que resumeix perfectament aquest estat de la qüestió: «Jo coneixia el teatre Kabuki de manera teòrica, gràcies als llibres i els materials iconogràfics, en coneixia també les tècniques, però quan vaig assistir a un espectacle Kabuki em va semblar de no

haver-ne llegit mai res, de no conèixer-lo en absolut» (Tradueixo de l'italià, 2006 : 447).

Com és sabut, el gran impuls renovador que va recórrer el teatre dels quaranta primers anys del segle xx es va afeblir després de la II Guerra Mundial. Tota la cultura teatral que havien construït els protagonistes de la Gran Reforma va entrar en una mena de letargia. En consonància amb això, als anys quaranta i cinquanta també va decaure l'interès dels homes de teatre occidentals pels teatres clàssics orientals. Haurem d'esperar fins a començament dels anys seixanta per trobar els primers símptomes d'un renovat interès per l'actor oriental. Aquests símptomes es concreten en dues posicions. D'una banda, és en aquesta època que es produeixen els primers estudis de les grans tradicions clàssiques orientals duts a termes per gent de formació específicament teatral. De l'altra, hi trobem la figura de Jerzy Grotowski.

La cultura oriental, concretament la de l'Índia, va ser una de les grans passions de Grotowski i va tenir molta influència en la construcció de la seva personalitat, en les seves recerques teatrals i en les seves formulacions teòriques. De tota manera, l'apropament de Grotowski a la civilització oriental no incloïa, d'entrada, un especial interès pels seus teatres clàssics. El seu gran centre d'interès girava al voltant de l'hinduisme. La posta en escena de *Shakuntala* que va presentar a final del 1960 al Teatre 13 Rzędów, a Opole, s'ha de posar en el context d'aquest interès per l'hinduisme. Si bé és veritat que per a la realització de l'espectacle Grotowski van inspirar-se en algun recurs tècnic dels actors-ballarins de l'Índia, l'elecció de *Shakuntala* no responia tant un interès pel teatre de l'Índia, sinó l'interès per la filosofia hindú. Dos anys més tard, el 1962, Grotowski es va apropar d'una manera directa al saber dels actors clàssics orientals. En aquell moment el context de les seves recerques teatrals havia canviat. Era quan havia instaurat en el seu teatre la pràctica del *training*, un espai autònom de les representacions i els assajos on ell i els actors investigaven sobre la tècnica actoral. D'aquesta manera el teatre avantguardista 13 Rzędów va començar la seva progressiva transformació envers un teatre-laboratori. Paral·lelament, l'interès de Grotowski es començava a desplaçar de la construcció d'espectacles cap a la pedagogia i la investigació. En aquest moment, com dèiem, Grotowski es va interessar per les tècniques dels actors clàssics orientals. Així, l'agost de 1962 va viatjar a la Xina on va poder veure nombrosos espectacles d'òpera xinesa i parlar amb alguns especialistes. Un any més tard, el 1963, el seu ajudant de direcció Eugenio Barba va viatjar a l'Índia i va portar-ne nombroses informacions sobre el teatre Kathakali. Durant uns anys Grotowski va introduir en el *training* alguns exercicis i principis dels actors orientals.

La confrontació de Grotowski amb el saber dels actors orientals ofereix una novetat important: Grotowski és el primer home de teatre occidental que realitza el viatge a Àsia i, per tant, té ocasió de veure *in situ* el teatre clàssic xinès. És indubtable que aquesta confrontació amb l'actor oriental va ser molt important per al desenvolupament del *training*. Però també és veritat que l'interès pels teatres clàssics orientals va quedar una mica soterrat en la trajectòria posterior de Grotowski, mentre que l'interès per la filosofia i la religió hindús va continuar en primer pla.

Aquesta panoràmica històrica, forçosament esquemàtica i incompleta, era necessària per abordar el cas de Barba i observar en perspectiva la seva aportació en la confrontació amb el saber dels actors clàssics orientals.

3

Eugenio Barba va interessar-se abans per la cultura oriental, exactament per la filosofia hindú, que pel teatre. Als anys cinquanta, quan era un jove immigrant que intentava sobreviure a Oslo, li va caure a les mans el llibre de Romain Roland *Ramakrishna*. L'interès per la figura de Ramakrishna va desencadenar altres lectures *orientals* i sobretot va motivar el primer viatge de Barba a Àsia. L'any 1955 es va enrolar com a mariner en una nau mercant en direcció a Orient. El seu objectiu era anar a visitar un temple que una viuda rica havia fet edificar especialment per a Ramakrishna a Dakshineswar, a la riba del Ganges, on, segons explicava Roland en el seu llibre, el monjo hinduista baixava cada dia una escala per anar a fer les seves ablucions al riu. Després d'aquest primer viatge, Barba va mantenir l'interès per l'hinduisme. Anys més tard, quan va arribar a Opole, aquest interès va ser un dels punts de contacte més forts amb Grotowski.

La fascinació de Barba per l'Orient —que ha constituït un dels seus grans interessos— no ha estat mai una estratègia per allargar els límits de la pròpia cultura enriquint-la mitjançant el diàleg amb altres cultures distants. És a dir, ja des d'aquest primer moment, no hi havia per part de Barba la voluntat d'emprendre un diàleg intercultural, sinó una necessitat existencial més profunda. Abans d'interessar-se pel teatre, l'Orient era per a Barba una possibilitat de trencar els lligams amb la seva cultura italiana i occidental per tal de construir-se una identitat d'emigrant. Aquesta serà una de les grans obsessions existencials de Barba, potser la més important: la necessitat d'arrelar-se en la no-pertinença, de bastir una pàtria ideal feta de valors sense fronteres. És el que ell anomena el País de la Velocitat. «El que em fascinava no era l'encreuament de cultures. Mai no he desitjat conscientment de situar-me en un

tal encreuament. Volia ser un 'viatger de la velocitat'. Hi ha persones que viuen en una nació i en una cultura. I hi ha persones per a les quals el territori on viure és el propi cos. Són els viatgers que travessen el País de la Velocitat, un espai i un temps que no té res a veure amb el paisatge i les estacions del lloc que travessen» (Tradueixo de l'italià, 2005).

Quan el gener de 1962 Barba va aterrar al teatre 13 Rzędów, Grotowski començava la seva recerca sobre el *training*. A l'agost d'aquell mateix any té lloc el viatge de Grotowski a la Xina on va prendre contacte directe amb l'Òpera xinesa. Així, Barba es va trobar, des del primer moment del seu aprenentatge, sobre la via dels teatres clàssics orientals. L'any 1963 realitza el seu segon viatge a l'Índia, ara específicament atret pel teatre hindú i a la recerca de «secrets professionals» que poguessin ser útils per a la investigació de Grotowski i els seus actors. Després de diverses peripècies per l'Índia, Barba acaba a Cheruthuruty, un poblet de Kerala on hi ha una escola de Kathakali. Allà, durant tres setmanes, conviu amb els vaillets de l'escola i assisteix al seu entrenament quotidià. A més a més va tenir ocasió de veure espectacles de teatre Kathakali en el seu context original.

Quan Barba torna a Opole, Grotowski introdueix exercicis del Kathakali al seu entrenament. Aquests exercicis van ser abandonats més tard, però en aquell moment van contribuir molt a desenvolupar el *training* de Grotowski i els seus actors. Barba també va escriure un llarg article sobre el teatre Kathakali que es va publicar l'any 1965 en francès a *Les Lettres Nouvelles* (1965a). L'any 1967 l'article es va publicar en anglès i italià. A més d'aquest article, Barba va publicar a la revista danesa *Vindrosen* un altre article més curt sobre la seva estada a l'escola de Kathakali (1965b). Val a dir que, a diferència d'altres tradicions de teatre clàssic oriental, aleshores el Kathakali era pràcticament desconegut a Occident. El mateix Barba el desconeixia abans d'emprendre el viatge. L'article va contribuir molt a cridar l'atenció sobre aquesta tradició *amagada* i a difondre-la.

Però l'estada en el Kathakali Kalamandalam tindrà conseqüències més a llarg termini: serà una experiència que marcarà profundament la personalitat professional de Barba. A la seva obra escrita hi fa referència diferents vegades. Més enllà de les formes, l'estètica, l'entrenament i la dramaturgia actoral del Kathakali, el que realment el va impressionar va ser l'*ethos* d'aquells vaillets que es llevaven cada dia a l'alba per executar els seus exercicis, en silenci, durant llargues hores. Era un *ethos* que no emanava de grans ideals, ni d'obsessions personals, sinó de la disciplina, el rigor i la humilitat amb què els vaillets aprenien la tècnica extremadament exigent de la seva tradició. Tot el sentit del seu fer teatre semblava comprès en aquesta submissió a la tradició

que havien escollit. Barba havia passat per l'escola oficial de teatre de Varsòvia i coneixia l'ambient del teatre occidental. En definitiva, venia d'un context on sovint l'exercici de l'ofici teatral s'empeltava de tota mena de personalismes, justificacions, discussions, actituds viciades, ideals polítics o exigències comercials. L'experiència a l'escola del Kathakali li va fer entendre que la tècnica era el nivell fonamental de l'ofici, que qualsevol aventura teatral havia de començar per aparcar els grans discursos sobre les motivacions i el sentit del teatre per acarnissar-se en el domini d'una tècnica. No perquè les motivacions i el sentit de la pràctica teatral estiguessin mancades d'importància, sinó perquè el domini de la tècnica és d'entrada una resistència que obliga l'actor a prendre posició, a materialitzar les seves motivacions en un *comportament concret*. La tècnica és el que fa que un actor sigui un actor. Sense aquesta identitat actoral tota la resta s'esvaeix en una nebulosa informe i poc eficaç.

El 1964 Barba va fundar l'Odin Teatret a Oslo amb un grup d'estudiants que no havien passat les proves d'ingrés a l'escola oficial. Des d'aleshores fins a la meitat dels anys setanta, ell i els seus actors es van concentrar en la construcció i el domini d'una tècnica personal. El valor i la necessitat de la tècnica va constituir la principal brúixola professional de Barba en aquests primers deu anys de la seva carrera professional. Aquesta necessitat, tan important, es veia amplificada pel fet que, tant Barba com els seus actors, eren autodidactes. Per sobre de tot, hi havia el desafiament de demostrar una competència professional que, d'entrada, com a autodidactes i exclosos del mitjà oficial, no tenien.

En el procés de construcció d'una tècnica actoral Barba es va recolzar moltíssim en tot el que havia après amb Grotowski. Paral·lelament llegia tota mena de llibres dels grans reformadors i intentava, a les palpentes, assimilar i integrar en el *training* de l'Odin els ensenyaments d'Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Dullin, etc. Aïllat amb els seus actors en una petita ciutat de Jutlàndia (Holstebro), els llibres dels grans reformadors eren una àncora, un refugi i un estímulo de primer ordre. Al costat de la gran tradició europea hi havia l'influx dels teatres clàssics orientals. Ara bé, malgrat l'experiència del Kathakali, el teatre oriental continuava essent per a Barba i els seus actors una realitat llunyana, mítica, entrevista a través dels llibres i les fotografies. Així, es van inspirar en algunes imatges del Kabuki o de l'Òpera xinesa per construir exercicis. Sobre la imatge congelada de la fotografia inventaven desenvolupaments dinàmics. També el *training* vocal es poblava d'estímuls i referències orientals (improvisacions sobre els *raga* indis o sobre els cants del Bunraku japonès). Com és obvi, no es tractava d'imitar les formes asiàtiques,

sinó d'utilitzar-les com a estímul per crear exercicis propis. La manera que tenien Barba i el seus actors de confrontar-se amb el saber dels actors orientals no era, en aquesta fase inicial, tan diferent de la que havien dut a terme, en el seu moment, els grans reformadors europeus. Hi havia a la base la mateixa falta d'un coneixement directe i profund.

A més d'aquesta confrontació a través del *training*, hi havia les lectures i l'estudi de textos sobre els teatres clàssics orientals. Des del 1964 Barba va publicar una revista de teoria teatral (*Teatrets Teori og Teknikk*) on la traça dels teatres orientals apareixia al costat dels textos dels grans reformadors. Així el número 15 de la revista, publicat l'any 1971 estava dedicat a l'art de l'actor a la Xina i el Japó. El número següent, també del mateix any, va consistir en la publicació dels escrits de Zeami sobre el teatre Noh.

Per tal de trencar l'aïllament professional, sobreviure econòmicament i tenir a mà exemples pràctics de saber teatral, a partir de l'any 1966 (any que es va establir a Dinamarca) l'Odin va començar a organitzar seminaris a Holstebro per a professionals del teatre escandinau. D'aquesta manera van arribar a l'Odin Teatret Grotowski, Krejca, Dario Fo, els germans Colombaioni, Decroux, Lecoq, Barrault, el Living Theatre. Aquests seminaris donaven la possibilitat a Barba de trobar-se directament amb grans mestres, veure com treballaven, assistir a les seves demostracions, conviure amb ells durant uns dies, fer-los tota mena de preguntes per intentar *robar-los* alguns dels seus secrets professionals.

Cap a meitat dels anys setanta, Barba fa un pas més en la seva relació amb els teatres orientals i decideix convidar grans mestres asiàtics a donar seminaris a Holstebro. L'any 1972, l'Odin organitza un seminari sobre teatre japonès. Hi participen els actors Noh Hideo i Hisao Kanze, l'actor Kabuki Sawamura Sojuro, actors Kyogen de la família Nomura i els actors del teatre contemporani de Shuji Terayama. L'any 1974, el seminari es dedica al teatre balinès i javanès. Hi destaca la presència dels dos grans mestres balinesos I Made Djimat i I Made Pasek Tempo. L'any 1976 el seminari tracta el teatre hindú. Aquí Barba coneix el treball de la gran ballarina Odissi Sanjukta Panigrahi i el treball de l'actor Kathakali Krishna Namboodiri. Aquests encontres amb actors clàssics orientals permeten a Barba tenir un coneixement pràctic de primera mà que es barreja amb les informacions que ja tenia gràcies a les seves lectures.

En el moment que l'Odin organitza aquests seminaris amb actors orientals, Barba i els seus actors tenen uns deu anys d'experiència professional. Han acumulat un saber actoral notable que ja és perfectament visible en els espectacles del grup. *Ferai* i *Min Fars Hus* han tingut ressò a nivell interna-

cional i els crítics comencen a parlar d'un nou model d'actor. En aquest moment la presència d'actors orientals a Holstebro juga un paper fonamental: serveix d'estímul concret i precís per guiar el treball de Barba i els seus actors cap a nous horitzons i fites teatrals. La confrontació amb l'Orient, aquesta vegada totalment centrada en el saber dels seus actors clàssics, serveix per trencar els lligams del propi saber i la pròpia cultura teatral. Una vegada més no es tracta d'interculturalitat, sinó de trobar vies de sortida que permetin avançar cap a nous territoris. «Per a mi, el món màgic del teatre asiàtic —diu Barba recordant aquella època— va ser com una corda que em permetia grimpar fora de les obvietats, no només les d'un món teatral al qual no em volia adherir, sinó també les de les *nostres* regles, de tot allò que havíem inventat i que érem massa pobres o massa temorosos per abandonar sense una empenta» (Tradueixo de l'italià, 2005).

Però la trobada amb els actors orientals que es deriva dels seminaris a Holstebro té una altra conseqüència. Barba teixeix una complicitat i una relació personal, en alguns casos de gran calat, amb els mestres orientals que el visiten. Alguns d'aquests mestres es convertiran en autèntics companys de viatge en el moment en què Barba fundi la ISTA (International School of Theatre Anthropology).

Cap a final dels anys setanta Barba comença a entreveure noves possibilitats de relació i confrontació amb els actors clàssics orientals. Si bé és veritat que el contacte directe amb aquests actors va tenir una gran influència en l'entrenament i, en un pla més general, en la cultura teatral de l'Odin, també es veritat que l'experiència acumulada per Barba amb els seus actors va influenciar d'una manera decisiva la seva mirada de l'actor oriental. Quan va anar per primera vegada a l'Índia, Barba es preguntava, sobretot, com era possible que els actors Kathakali el suggestionessin tant si ell ho ignorava tot d'aquella tradició teatral. No entenia les històries que representaven (ni els fets que explicaven ni el missatge profund que transmetien), no entenia les convencions segons les quals treballaven els actors. I tanmateix aquells actors estranys i enigmàtics tenien la capacitat de fascinar-lo amb l'energia i la vida que irradiaven. El que descollocava el jove Barba era la incapacitat de comprendre aquella estranya comunicació que s'establí entre ells i els actors Kathakali. Ara, després de quinze anys treballant amb els seus actors i d'incomptables experiències professionals, Barba començava a comprendre. O més ben dit, començava a albirar una altra manera de comprendre el saber dels actors orientals. De mica en mica s'adonava que darrere les codificacions de cada tradició hi havia un terreny que agermanava els actors clàssics asiàtics amb els actors de l'Odin i els altres actors de les grans tradicions occidentals. Aquest

terreny comú semblava dibuixar-se a partir d'uns principis comuns dels quals emanava l'eficàcia professional.

Aquestes inquietuds i aquests nous horitzons es van concretar en la fundació de la ISTA. És llavors que el contacte directe amb els actors orientals es multiplica, ja sigui per la presència d'aquests actors a les sessions de la ISTA, ja sigui pels viatges que Barba fa a Àsia, contactes que el fan avançar molt en el coneixement dels teatres clàssics orientals.

Arribats en aquest punt podem ja fer una primera valoració de les relacions de Barba amb el saber dels actors orientals. Dins el context del teatre europeu del segle xx, aquestes relacions tenen una sèrie de característiques específiques.

En primer lloc cal dir que el contacte i l'interès pels actors orientals es produeix, en el cas de Barba, des del període del seu aprenentatge. A diferència dels altres mestres occidentals que es van interessar pel tema, la influència dels actors orientals no és per a Barba un element a integrar a una personalitat creativa ja configurada (per bé que en procés constant d'evolució), sinó un dels elements primaris a través dels quals intenta forjar-se la seva identitat i la seva competència professional.

En segon lloc, Barba viatja a Àsia i té un coneixement directe, de primera mà, del teatre clàssic oriental. Hi ha el precedent de Grotowski i el seu viatge a la Xina. Però, tal com hem vist, el viatge de Grotowski no va tenir continuïtat i al capdavant va quedar com un fet una mica aïllat en el context de la seva vida professional. Barba, en canvi, farà incomptables viatges d'investigació a Àsia (sobretot a partir de 1980) per tal d'entrar en contacte amb els mestres que col·laboren amb ell a la ISTA, assistir als seus espectacles, estudiar les seves tècniques d'interpretació, els seus mètodes pedagògics i immergir-se en el context on treballen. Gràcies a aquests viatges, Barba acumula una experiència pràctica dels teatres orientals que no té parió en cap altre home de teatre del segle xx.

En tercer lloc, des de la seva primera estada a l'escola Kathakali Kalmandalam, Barba s'interessa més pels procediments tècnics i l'entrenament dels actors orientals que pels espectacles. Naturalment que, en el transcurs de la seva carrera professional, assisteix a molts espectacles de teatre clàssic oriental, però el punt fort del seu interès és allò que en els espectacles apareix com una realitat subterrània i sovint difícil d'identificar: els processos tècnics a través dels quals els actors elaboren els resultats que després exhibiran davant dels espectadors. Aquests procediments tècnics que determinen la base de l'ofici i en qualsevol espectacle apareixen soterrats pels efectes expressius que produeixen, en el cas dels teatres clàssics orientals es veuen doblement soter-

rats pels vestuaris sumptuosos que porten els actors, i que dificulten encara més la percepció de les tècniques corporals que aquests posen en joc. És clar que els altres homes de teatre europeu que es van apropar al saber dels actors clàssics orientals també es van interessar molt pels procediments tècnics d'aquests actors. Però, tal com hem vist, la trobada amb els actors orientals es va limitar a uns poquíssims espectacles o fragments d'espectacles. I en conseqüència, els processos de treball, els mestres d'actors occidentals van intentar copsar-los més aviat d'una manera intel·lectual a través de les lectures dels estudis que tenien a disposició o de l'examen de la iconografia. El que diferencia el cas de Barba, és un coneixement pragmàtic, empíric i exhaustiu dels procediments tècnics dels actors orientals. La convivència amb aquests actors, ja sigui en el seu context d'origen, en els seminaris de Holstebro o en les successives sessions de la ISTA, li permet accedir a la «cuina» de l'actor. Mitjançant anàlisis de l'entrenament, les classes pedagògiques i in comptables demostracions de treball que organitza en les sessions de la ISTA, Barba aconsegueix descendir a un nivell de confrontació amb el saber dels actors orientals inabastable als seus predecessors. Barba pot analitzar directament un nivell d'informació que Meyerhold, Dullin, Tairov, Brecht o Artaud van haver d'imaginar a partir de fons indirectes o de la seva mínima experiència d'espectadors dels resultats, amb tots els equívocs, limitacions i malentesos que això va comportar (encara que de vegades, tal com hem vist, aquests malentesos van resultar molt fructífers).

4

El 1980 Barba va posar a sobre la taula una sèrie d'hipòtesis que delimitaven el marc d'una nova disciplina específicament concebuda per abordar el treball de l'actor-ballerí i que va batejar amb el nom d'antropologia teatral. Aquesta nova disciplina es concentrava en l'anàlisi del comportament escènic a través del qual els actors de les diferents tradicions tècniques (occidentals o orientals) edifiquen la seva eficàcia professional. D'entrada les hipòtesis de Barba presentaven dues innovacions que, amb el curs del temps, han tingut nombroses conseqüències pedagògiques tant per l'estudi de l'actor com per la pràctica de l'ofici actoral. I és que l'antropologia teatral de Barba s'ha descabdellat des del començament en un doble vessant, pràctic i teòric: ha fornint eines conceptuals per estudiar el treball de l'actor i, al mateix temps, ha formulat indicacions pràctiques i procediments tècnics per orientar el treball de l'actor cap a l'eficàcia.

La primera d'aquestes innovacions era pensar el treball de l'actor per *ni-*

vells d'organització. Barba va manllevar el concepte de nivells d'organització a la biologia i el va aplicar al treball de l'actor. D'aquí en va derivar la formulació d'un nivell d'organització primari per a l'actor que va anomenar nivell *preexpressiu*. El nivell preexpressiu vindria delimitat pels procediments a través dels quals els actors de les diverses tradicions tècniques actuen sobre la seva fisiologia per tal de convertir la presència física en presència escènica. Això implicava obviar els aspectes històrics, socials, culturals, estètics, presents en cada tradició actoral per concentrar-se ens els aspectes del comportament que permeten a l'actor modelar la seva energia i relacionar-se a nivell sensorial amb els espectadors. Aquesta manera de procedir va generar certs malentesos i polèmiques, gairebé totes relacionades amb la dificultat per part d'alguns teatròlegs d'entendre o acceptar la lògica cognoscitiva dels nivells d'organització. Barba ha insistit repetidament en el fet que l'establiment de nivells d'organització és una estratègia analítica o una ficció operativa. «És evident que el nivell preexpressiu no existeix com una matèria en ella mateixa. El sistema nerviós, per exemple, tampoc pot ser materialment separat del conjunt d'un organisme vivent, però pot ser pensat com a entitat en ella mateixa. Aquesta ficció cognoscitiva permet intervencions eficaces. Es tracta d'una abstracció —però una abstracció extremadament útil per obrar a nivell pràctic» (1992 : 163). En el resultat final la preexpressivitat apareix totalment soldada amb l'expressivitat en una realitat complexa i indivisible. Però en la lògica interna del treball actoral el nivell preexpressiu molt sovint apareix delimitat amb claredat com a fase primària del treball. Els procediments de treball dels actors orientals són un exemple clar d'aquesta delimitació. El mètode de les accions físiques d'Stanislavski en seria un altre exemple. Les formulacions de Decroux són molt explícites en aquest sentit. Barba també ha remarcat insistentment que el fet d'obviar els aspectes estètics, culturals, socials i històrics a l'hora d'estudiar el treball de l'actor no vol dir negar-ne la importància. Vol dir simplement *concentrar-se* en l'estudi del nivell d'organització primari: el de la presència escènica. Individualitzar el propi camp d'investigació és la manera de procedir de qualsevol investigador empíric. És una operació que implica tractar el camp d'investigació «*com si fos un camp per ell mateix; traçar confins operativament útils; concentrar-se en ells, inventariar, comparar, excavar, precisar algunes lògiques de funcionament; després reconnectar aquell camp al conjunt del que ha estat separat només amb finalitats cognoscitives*» (1992 : 165).

La segona innovació de Barba, derivada de la primera, era el fet d'analitzar el nivell preexpressiu de l'actor en categories de principis i no de regles. Es tractava de filtrar la mirada a través de les regles tècniques pròpies de cada

tradició per tal de copsar i formular principis comuns. Aquests «principis-que-retornen», tal com els anomena Barba, constitueixen el nivell preexpressiu comú a tots els actors.

Per tal de formular i verificar els principis del nivell preexpressiu Barba va fundar la ISTA, que des del 1980 fins a l'actualitat s'ha desenvolupat a través de catorze sessions públiques de treball en països tan diversos com ara Alemanya, Itàlia, França, Dinamarca, Gran Bretanya, Brasil, Suècia, Portugal, Espanya i Polònia. La ISTA és una escola ambulante articulada mitjançant la col·laboració de dos equips de treball que operen sota la direcció de Barba: un equip format per grans mestres de diverses tradicions teatrals (amb les companyies respectives) i un equip format per tota una sèrie de teatròlegs de diversos països. En principi els integrants d'aquests dos equips formen un grup de col·laboradors bastant estable, tot i que, com és lògic, s'hi han produït nombrosos vaivens al llarg del temps. A part d'aquests col·laboradors estables, per les sessions de la ISTA ha passat una llarga llista de convidats especials. Cada vegada que algú troba el temps, l'energia i els diners per organitzar una sessió de treball de la ISTA, aquests dos equips es reuneixen en un lloc del planeta per conèixer-se durant uns deu dies. Aquestes sessions de treball tenen una part restringida (oberta a un centenar de participants de tot el món) i una part més curta (normalment oberta a molts més participants). Barba ha explicat sovint que va batejar aquest projecte d'investigació amb el nom d'«escola» com a provocació. En realitat la ISTA contradiu tots els supòsits pedagògics d'una escola: no hi ha una seu estable, ni professors que imparteixin unes matèries concretes, ni un grup d'alumnes fix, ni programa d'estudis. Més que no pas una escola es tracta d'un laboratori d'investigació on la recerca pràctica conviu amb la recerca teòrica. Així, l'entrenament amb els diversos mestres de cada tradició, les demostracions de treball, els espectacles, les conferències, les situacions d'investigació que sorgeixen espontàniament, els assajos, es barregen i s'alternen diàriament en les sessions de la ISTA.

A les primeres sessions de la ISTA, Barba es va concentrar molt en els teatres clàssics asiàtics, la qual cosa va generar l'equívoc de pensar que les formes teatrals asiàtiques eren l'objecte d'estudi de l'antropologia teatral, quan, en realitat, ja ha quedat clar que l'objecte d'estudi de l'antropologia teatral eren els principis preexpressius subjacents en el comportament escènic de les diverses tradicions tècniques. Barba es va concentrar d'entrada en els teatres clàssics asiàtics per una raó operativa. El fet que els actors clàssics asiàtics, a causa dels sistemes codificats amb els quals treballen, poguessin repetir sense cap problema i amb un altíssim grau de precisió les partitures del seu reper-

tori els convertia en un material especialment útil i fiable a l'hora d'explorar i formular els principis del nivell preexpressiu. Més endavant, la investigació de Barba es va obrir molt a les diverses tradicions occidentals, que de fet sempre han conviscut a les sessions de treball de la ISTA amb les tradicions asiàtiques.

El treball de la ISTA al llarg dels seus vint-i-vuit anys d'existència ha provocat una confrontació sistemàtica amb el saber dels actors clàssics orientals. Aquesta confrontació ha generat un coneixement de primera mà de les regles i els procediments de treball que utilitzen aquells actors. Diríem que ha visualitzat, posat a sobre la taula i analitzat d'una manera empírica un saber que a Occident massa vegades és deixat de banda. Encara ara circula la creença que el saber dels actors clàssics orientals és llunyà, estrany i poc apropiat per als actors occidentals, que es mouen en un context teatral amb unes exigències estètiques, narratives, ètiques i socials molt diferents. Així per exemple és un fet rellevant que l'estudi (teòric i pràctic) dels teatres clàssics orientals rarament aparegui en el programa d'estudi de les escoles teatrals occidentals. I si hi apareix, és d'una manera molt escadussera. Els alumnes de les escoles occidentals estudien i aprenen a nivell pràctic la biomecànica de Meyerhold, el mim de Decroux, el sistema d'Stanislavski, els sistemes d'entrenament de Grotowski, l'Odin Teatret o Lecoq. Però, en canvi, rarament es confronten amb el saber dels actors orientals. Això no passa tant en d'altres disciplines artístiques. A les diverses escoles artístiques el cinema, la pintura o l'arquitectura oriental són objecte d'estudi tinguts en compte. És clar que en el cas del teatre clàssic oriental hi ha un problema de fons: el fet que es tracti d'un teatre codificat el faria inservible, estèril per a la formació dels actors occidentals. Naturalment que el teatre clàssic oriental implica un saber actoral de primera magnitud que, arribat el cas, és susceptible de ser admirat com una fita artística. També és veritat que cada vegada hi ha més actors occidentals que escullen una tradició clàssica oriental i l'aprenen amb tot rigor. Però la qüestió de fons és que el saber dels actors orientals no es pot trasplantar fàcilment. En tot cas, no directament. Dit d'una altra manera, l'actor occidental podria confrontar-se i admirar l'art de l'actor clàssic oriental, podria assimilar-lo directament, però difícilment hi podria dialogar.

Aquí és on l'aportació de Barba pren rellevància. En el marc de la ISTA Barba ha trobat la manera d'establir un diàleg molt fructífer amb els actors orientals. El fet de pensar el treball de l'actor per nivells d'organització, el fet de delimitar el nivell d'organització primari (el nivell preexpressiu) i el fet d'explorar aquest nivell en categories de principis i no de regles permet articular una pedagogia actoral que té per objectiu *aprendre a aprendre*. Dins

d'aquesta pedagogia l'actor dels teatres clàssics orientals esdevé una font operativa d'ensenyaments molt vàlids. Barba ha convertit les tradicions asiàtiques i les occidentals en manifestacions d'un mateix saber. Es tracta d'un saber que no està relacionat amb els punts d'arribada de la creació actoral, sinó amb els punts de partida; no pertany a l'esfera de les formes i els estils, sinó a l'esfera del *bios* de l'actor; no està localitzat a la pell del teatre, sinó en les profunditats de la seva anatomia, en un nivell de base que és independent de les eleccions estilístiques i de gènere teatral. Aquest saber comú, que qualsevol actor pot utilitzar per inventar i construir la seva identitat, Barba el concep com una mena de pàtria professional que anomena teatre *eurasià*.

El terme teatre eurasià no fa referència als teatres compresos en un espai geogràfic, el continent del qual Europa és una península. Indica un espai mental, una *idea* activa en la cultura teatral moderna. Abraça el conjunt de teatres que s'han convertit en punts de referència *clàssics* per a les investigacions dels que s'han concentrat en la problemàtica de l'actor: des de l'Òpera de Pequín a Brecht, del mim modern al Noh, del Kabuki a la biomecànica meyerholdiana, de Delsarte al Kathakali, del ballet al butoh, d'Artaud a Bali, etc. Aquesta *enciclopèdia* s'ha format a partir del repertori de les tradicions escèniques europees i asiàtiques. [...] Parlant de *teatre eurasià* constatem una unitat establerta per la nostra història cultural. Podem infringir-ne els límits, però no ignorar-los. Per a tots els que en el segle xx han reflexionat de manera competent sobre l'actor, els confins entre *teatre europeu* i *teatre asiàtic* no existeixen (1992 : 78).

Tal com hem vist abans, els grans reformadores del teatre europeu van trobar una manera de dialogar amb el saber dels actors orientals per tal d'elaborar el seu propi model d'actor. Ho varen fer amb totes les limitacions del cas, amb un coneixement parcial, sovint a partir de malentesos o de l'estudi de fonts indirectes. Barba, gràcies a l'estudi sistemàtic, empíric i aprofundit dels actors clàssics orientals, ha fet un pas més enllà. Ha trobat la manera de posar el saber d'aquests actors a l'abast de qualsevol actor, sense encapsular-lo, degudament transformat, en una tradició ben definida, sigui la biomecànica, la dels actors de Dullin, Grotowski o de l'Odin. Tampoc sense encapsular-lo en un gènere teatral. Perquè els principis del nivell preexpressiu que ha formulat l'antropologia teatral poden ser aplicats a qualsevol manifestació escènica (de teatre o dansa). Són principis que es connecten amb unes poques exigències elementals —i per això mateix importantíssimes— referents a l'eficàcia professional. L'avantatge de pensar el saber actoral en categories de

principis, i no de regles, rau precisament en el fet de poder trasplantar aquest saber a qualsevol terreny escènic. Un principi és una indicació pràctica molt precisa, però és una indicació que no es pot aplicar directament i, per tant, es pot materialitzar de tantes maneres diferents com es vulgui segons les necessitats personals, estètiques, socials, narratives i de gènere que facin al cas.

Cap a meitat dels anys noranta la relació de Barba amb el teatre clàssic asiàtic es va modelar. En els últims deu anys Barba ha continuat estudiant i investigant els procediments tècnics de l'actor en el marc de la ISTA. Però ara l'accent ja no recau en les tradicions —ni les tècniques que hi estan lligades— sinó en les persones que les encarnen. A còpia d'anys, la ISTA ha anat destil·lant un ambient humà, del qual els mestres orientals són una part important. La col·laboració de molts anys amb alguns mestres asiàtics ha derivat cap a un sentit de pertinença a una determinada manera d'entendre el teatre al marge de fronteres culturals, geogràfiques, lingüístiques, estètiques, de gènere o les que estableix la pròpia tradició teatral. Per això, més que de diàleg amb les tradicions clàssiques orientals, ara s'hauria de parlar de *convivència* amb alguns mestres que encarnen aquestes tradicions. El motor que mou Barba i l'estimula a continuar endavant és el desig i la necessitat de trobar aquestes persones amb les quals se sent lligat.

Per què és necessari submergir-se en el teixit de moltes històries? —es pregunta Nicola Savarese en el seu llibre sobre les relacions escèniques d'Orient i Occident. Perquè quan s'encara el tema de la trobada entre Orient i Occident es pensa sempre o en la influència de la cultura oriental sobre la poètica de cada artista, o en modes difuminades i superficials o, al capdavall, en la dialèctica entre la cultura occidental i l'oriental. Però aquests esquemes no ens permeten entendre el sentit de la trobada Orient-Occident en el camp de l'art a principi del segle xx. En aquella època la dialèctica és a l'interior de les respectives cultures d'Orient i d'Occident, entre les formes consolidades de les arts i un gresol, una zona de fermentació, que va viure un període relativament breu i l'índole del qual és avui difícil de comprendre. El gresol barrejava les ramificacions de la recerca en les diverses arts, era un vertader i autèntic ambient internacional, una acadèmia mòbil que esborrava els confins entre les pràctiques elevades i baixes, entre el Moulin-Rouge i l'Òpera, entre els museus i les exposicions universals, entre les cultures i els continents. És en aquest gresol on entren els actors procedents d'Orient. Ells ni influeixen ni són influenciats: se submergeixen en una cadena imparabile de mutacions (2006 : 368).

Un segle més tard, en un altre context, la ISTA sembla una equivalència d'aquesta mena d'acadèmia mòbil que segons Saverese dibuixava una zona de fermentació alternativa a les formes consolidades. La ISTA és un escola ambulant o poble nòmada d'actors on les diverses tradicions i realitats escèniques es barregen. En el si d'aquest poble nòmada fermenta un ambient dinàmic al marge de les modes i del teatre oficial on es cultiva una manera molt particular de viure el teatre. És un ambient bigarrat on tothom que s'hi submergeix pot treure'n estímuls, eines i idees per conduir la seva pròpia aventura teatral.

5

Resumint la relació de Barba amb els actors orientals podríem establir quatre fases.

En un primer moment, als anys seixanta (l'època de la seva estada amb Grotowski i dels primers anys de l'Odin), el jove i inexpert Barba s'obre a la coneixença dels teatres clàssics orientals. Mogut per la perplexitat i la fascinació, intenta utilitzar-los com un element primari per construir la seva identitat d'emigrant i la seva competència professional. Així, ja des del seu aprenentatge, l'estímul dels actors orientals conviu en el gresol de Barba amb els ensenyaments de Grotowski i els llibres dels grans mestres occidentals.

En un segon moment, que podríem situar a la dècada dels setanta, la confrontació amb el saber dels actors orientals (aquesta vegada molt més aprofundida i materialitzada a través de vincles personals) agafa el valor d'una via d'escapament per trencar les regles i certes de la identitat professional que Barba i els seus actors han elaborat en els anys que porten d'experiència.

En un tercer moment, a partir de la creació de la ISTA (1980) i fins a la meitat dels anys noranta, Barba sistematitza la relació amb actors orientals i la converteix en una estratègia per integrar adequadament el saber d'aquests actors a una cultura teatral que anomena eurasiàtica. En aquest context, més que no pas de confrontació, s'ha de parlar de *diàleg* amb els actors clàssics orientals.

Finalment, de la meitat dels anys noranta ençà, la relació amb els actors orientals que des de fa anys col·laboren amb ell agafa cada vegada més el valor d'una *convivència*, d'un vaivé de relacions precioses que nodreixen una determinada manera de viure el teatre.

Bibliografia citada

- BARBA, Eugenio (1965a) : «Le théâtre Kathakali», *Les Lettres Nouvelles*. Maig, juliol, octubre, París, pp. 91-103, 91-115 i 120-130.
- (1965b) : «Kathakali (en klassisk indisk teaterskole)», *Vindrosen*, vol. 12, núm. 4, Copenhaguen, pp. 53-61.
- (1992) : «La canoa de papel», *Escenología*, Mèxic D.F.
- (1997)(1994) : «La escalera a orillas del río», *Conjunto* núm. 104, La Habana, pp. 3-10 (article inclòs a *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*. Buenos Aires, Catálogos, pp. 309-325).
- (1996) : «El ritme amagat», *Correu de la UNESCO*, núm. 2, Barcelona, pp.16-19. Aquest article de Barba ha estat publicat posteriorment en castellà (amb el títol «Todo teatro está hecho de danza»), anglès i portuguès.
- (2005) : «La conquista della differenza (Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica)», *Teatro e Storia*, núm. 25, Roma, pp. 271-290. El material d'aquest article prové d'una entrevista amb Ian Watson, «The Conquest Of Difference: An Electronic Dialogue», *Negotiating Cultures*, Manchester i Nova York: Manchester University Press, 2002, pp. 235-261.
- SAVARESE, Nicola (2006) : *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma-Bari: Editori Laterza.



Orient ensenya a ballar a occident

Xavier Sanfulgencio Moreno

Si orient és allò que no és occident, serà difícil delimitar les coordenades en què cercar els punts de sortida de les influències que rep i ha rebut fins ara la dansa contemporània. Podem trobar els inicis d'aquestes influències, el que és més complicat és poder delimitar d'on provenien exactament. A principis del segle passat, en molts àmbits de la cultura, l'orient despertà un interès que encara s'allarga fins avui dia. Encara que la tecnologia aplicada al transport i als mitjans de comunicació han fet possible un coneixement més proper i desmitificat de la realitat dels països coneguts des d'occident com a orient i extrem orient, continuen interessant per la distància cultural (en el sentit de tradicions i costums) tenint la sensació de ser pioners quan trobem allò xocant amb les nostres tradicions però que, al mateix temps, no s'oposa a la nostra cultura. De fet, és molt possible que la visió occidental de l'orient, encara avui dia, sigui més naïf i superficial del que les cadenes de televisió i les nostres vacances estivals ens poden fer creure. A occident hem acabat assimilant la paraula orient amb allò llunyà i desconegut. El pas del temps i el coneixement més profund d'altres cultures ha reduït l'orient cada cop més a la dreta del mapamundi. En el temps d'Alexandre el Gran, l'orient, que va influenciar de manera decisiva i irreversible la cultura grega, va ser qui va portar l'estoïcisme que, durant sis segles, va ser fortament present a tota la cultura europea i que provenia del que avui dia coneixem com a orient proper. En els temps de les croades poca cosa més era coneguda per la gent d'occident. Són els grans viatgers del segle XIII, com la família Polo, que van fer arribar a Europa els primers coneixements més precisos sobre l'extrem orient, tot i que això va fer créixer encara més la mitificació d'aquelles cultures.

Són els homes cultes del segle XVIII els que, sense gaires interessos econòmics, dediquen els seus viatges al coneixement de la gent i de les cultures d'aquelles llunyanes terres. Els seus viatges són, en general, mitificats per ells mateixos i carregats d'un romanticisme deformatador que es transmetia multiplicat al lector. Fins i tot autors més positivistes com el comte de Volney, a *Les ruïnes de Palmira*, un cant a la convivència entre totes les cultures, no deixa d'esmentar —encara que sigui de passada, i tot i reconeixent-ne la manca de coneixements— la religió budista, tan de moda als nostres dies.

Així en aquest mapamundi on, no pas per casualitat, Europa és al centre, l'orient que interessa, perquè fascina, queda reduït als països més llunyans.

A principis del segle xx, als Estats Units, la dansa va començar a pensar-se i repensar-se. Seguint l'estela del trencadís que les passes d'Isadora Duncan havien imprès amb força sobre el, fins aleshores, rígid i estret camí de la dansa, els creadors americans cercaven noves formes i moviments per poder-se expressar. Quan Duncan, a cavall del xix i el xx, trobà en les formes dels gravats de la Grècia clàssica un camí per poder expressar-se, bé podem pensar que ja des dels principis del naixement de la dansa contemporània, aquesta va estar sota la influència oriental. Des del San Francisco del segle xix, Grècia encara podia ser vista com a orient, si més no conceptualment parlant: llunyana en el temps i l'espai, i el seu art podia mirar-se d'una forma nova, amb una mirada fascinada per tot allò que no pertany a la quotidianitat.

Atents als corrents artístics europeus, els coreògrafs americans fan seva la màxima expressionista del trencament de la forma. L'evidència de la dansa clàssica esdevé, en la nova, una reflexió sobre l'entorn i sobre ella mateixa. La importància de l'estètica pren força sobre l'esteticisme, les formes tenen continguts i expressen més del que mostren. Martha Graham cerca en les danses orientals els moviments que l'ajuden a expressar-se. La tècnica de la contracció i la relaxació neix amb l'ajut dels coneixements de les cultures orientals, de les seves maneres d'entendre la respiració i els centres de pressió del cos humà. Ja als anys seixanta i setanta la influència de la cultura índia, sobretot la mitificació que des d'occident es feia de la seva espiritualitat, va fer que molts artistes fixessin la mirada sobre aquell país. La cultura popular hippy havia portat a occident, d'una manera molt més massificada que fins aleshores, la possibilitat de conèixer noves pràctiques sobre el propi cos. El ioga i les danses orientals inspiren la tècnica del *release*, és a dir, de la relaxació, que popularitza Trisha Brown entre d'altres.

El segle xxi permet tenir a prop el que fins fa poc era llunyà, podem aprofundir en allò que fins ara només veiem sense context. Això que sembla d'entrada un avantatge, pot no ser-ho tant. El misteri que acompanya allò llunyà demana prudència a l'hora d'aproximar-s'hi; quan es perd el misteri ens atrevim a entrar-hi sense miraments, el fem nostre ràpidament i prescindim del temps necessari per comprendre una realitat que, encara que ara ens sembli propera, no és la que hem viscut. Fins a final del segle xx, la dificultat de la gran majoria per accedir directament a l'orient feia que les influències no n'esdevinguessin còpies o males imitacions. La tècnica del *release*, els moviments de la respiració com a base de la dansa, no es limiten a copiar el que troben en altres cultures, sinó que es tracta d'analitzar-les i d'extreure'n allò que in-

teressa, perquè més tard, un cop aplicat, sigui gairebé impossible de reconèixer com a aliè allò que hi ha estat introduït. Per aquest motiu, és molt probable que no hi puguem identificar moviments i formes alienes que els artistes introdueixen i fan seus. Molts no passaran de ser petites variacions del que ja feien i que enriquiran de manera progressiva el seu art. Només en casos de noves tècniques revolucionàries, com les citades anteriorment, és on podem marcar amb una creu el camí històric de la dansa contemporània. Camí que, actualment, s'ha diversificat tant que es fa gairebé impossible traçar línies rectes divergents, i tan sols hi intentem classificar el que trobem per mirar d'entendre-ho amb una mica més de claredat. Són tantes les maneres d'expressar-se de la dansa contemporània, fins i tot la dels coreògrafs que volen retornar a la forma en si mateixa, que les influències que uns reben no troben continuïtat en els altres; ja no hi ha un camí per a la dansa, n'hi ha molts i són divergents.

Orient i occident ja no es miren de la mateixa manera. Les coses han canviat. Avui dia la dansa contemporània ha esdevingut més universal, ha deixat de ser una forma d'expressió merament europea i americana, per passar a ser, també, patrimoni de les cultures que, sense voluntat expressa, van ajudar a configurar-la. Hi ha coreògrafs com Shen Wei, que participà a la primera companyia de dansa contemporània a la Xina, la Hunan State Xian Opera Company i que s'inspira, en algunes de les seves creacions, en la música i la dansa tibetana. Es tracta d'una dansa contemporània occidental que troba un lloc a l'orient i que aquest reinterpreta de nou amb el seus propis codis que són semblants als que ja la van conformar en un principi; tota una roda afortunada.

A l'Europa dels nostres dies, les influències directes de les danses orientals, són molt més concretes que en els inicis. Això no vol dir que els nostres creadors no continuïn mirant, de tant en tant, cap a d'altres llocs del món per intentar aprendre noves maneres de fer les coses. Ara i aquí el que es veu de l'orient és molt més evident que el que podria ser-ho als inicis de la dansa contemporània. Ja no parlem de modificacions en els conceptes del cos i del seu moviment, de la consciència del centre de pressions, etc. No és que no es tinguin en compte, ben al contrari, estan tan assumits des de l'inici i tan assimilats que ja no parlem d'influències de més enllà de l'estret del Bòsfor, sinó d'influències dels pioners de la dansa. Les adaptacions o assimilacions que es fan avui dia de les danses orientals ja no tenen el caire trencador dels primers que les van aplicar, i si es fan, és mantenint una continuïtat amb relació a l'anterior.

Les grans influències orientals en la dansa d'avui són, en gran part, dife-

rents del que van ser anteriorment: si a principi del segle xx s'agafava de l'altre només allò que convenia i era pràcticament impossible de veure si els moviments i la tècnica que s'hi emprava eren d'alguna altra dansa concreta d'algun lloc del món, ara les coses es fan de manera diferent. La dansa Butoh i la dansa Kathak les podem reconèixer sense gaire dificultat quan veiem espectacles dels creadors que s'hi han inspirat. No estem parlant de còpies matusseres, ni d'estranyats homenatges, es tracta més aviat de traslladar al seu discurs intel·lectual les possibilitats d'aquestes danses utilitzant els elements originals que les conformen. És clar que hi trobem variacions, com les trobem en el flamenc modern si el comparem amb el primer, però són evolucions que es basen en nous moviments i maneres de fer força extensos i que no només cerquen a trobar l'essència de la dansa.

El Kathak és una dansa índia mil·lenària que té un caràcter específicament narratiu. El significat de *kathak* és justament l'art d'explicar històries. Mitjançant la dansa, el gest i la música, el ballarí de kathak (*kathaka*) feia el paper del joglar europeu. La dansa kathak es caracteritza pels girs del cos damunt els talons i per un espectacular treball de peus. El coreògraf britànic d'origen bengalí Akram Khan ha introduït aquesta dansa a Europa, induït per la seva mare a conèixer la cultura dels seus ancestres. Khan viu el Kathak com una part que el conforma però al mateix temps aprèn dansa contemporània. Khan va descobrir que aquesta última no li permetia expressar tot allò que volia i va barrejar l'una amb l'altra per construir espectacles on els moviments propis de la dansa índia son més que evidents. Però aquest art és molt lluny de qualsevol visió folklòrica. Òbviament no podem afirmar que la dansa índia estigui influenciant el que es fa a Europa. El que sí que es pot afirmar és que Khan i els seus ballarins l'estan fent seva i només el temps permetrà veure si això es transmetrà per capillaritat cap a d'altres creadors, o si quedarà en la memòria de la dansa com d'altres petits corrents que s'han assecat pel camí.

El cas de la dansa Butoh és molt més sorprenent. El Butoh prové de Japó i té una data de naixement concreta: l'any 1959 el coreògraf Tatsumi Hijikata va escandalitzar al públic japonès amb una representació d'una adaptació de l'obra *Kinjiki* de Yukimo Mishima. El públic la va qualificar de grotesca i mancada de qualsevol valor estètic. Va ser un encert a mitges; el Butoh s'ha donat a conèixer internacionalment com la dansa del grotesc. No pot ser d'una altra manera. Els seus orígens barregen les tradicions japoneses com el teatre Kabuki i el Noh amb la dansa europea que beu de la font de l'expressionisme alemany. Al Butoh se'l coneix com «la dansa cap a la foscor», ja que sorgí del fet revulsiu de les explosions atòmiques d'Hiroshima i Nagasaki,

acabada la segona guerra mundial. D'aquest drama humà, de les filmacions de les persones que caminaven com a morts vivents amb els cossos cremats, sorgí la necessitat d'expressar el malson. El Butoh ha tingut més èxit a Europa i Amèrica que no pas al Japó. Molts coreògrafs europeus van visitar Japó per conèixer de primera mà aquesta dansa. Uns l'han aplicat directament, seguint els ensenyaments dels seus mestres, i es limiten a oferir coreografies formals amb els moviments recargolats i les ganyotes que han fet coneguda aquesta dansa. D'altres l'han fet seva sense que aquesta fes fora el seu bagatge anterior. Han introduït el Butoh no únicament al seu repertori, sinó que ha passat a formar part d'ells mateixos. En el cas de Catalunya, Andrés Corchero és qui més ha fet per donar a conèixer aquesta dansa. No només l'ha mostrat amb el seu treball com a coreògraf, sinó que n'han fet una important feina de divulgació. Corchero va descobrir el Butoh el 1985 i va decidir llavors anar a Tòquio per estudiar amb Min Tanaka i Kazuo Ohno, mestres de Butoh.

La dansa Butoh ha tingut una influència més transversal que la dansa Kathak. Per ara no és una influència fonamental que hagi remogut la concepció de la dansa contemporània, però és cert que són moltes les petites companyies que han quedat fascinades per aquesta manera de representar damunt l'escena.

El món s'encongeix i la retroalimentació cultural és un fet. La tecnologia apropa i destrueix cultures sense problemes morals. Les novetats, les inspiracions noves de trinca, els girs lingüístics de la dansa, si es tornen a produir al mateix nivell que als inicis, només ho podran fer allà on occident sols ha anat a cercar diners i encara no ha deixat anar cap bomba: el continent africà encara és un espai verge a la mirada occidental pel que fa a la dansa, però ja hi ha alguns coreògrafs europeus que han fixat el seu esguard en aquest gran espai del món.



Circ oriental i circ occidental: multiculturalitat o criollització?

Jordi Jané

Molt probablement el públic dels Països Catalans ha vist molt, molt més circ oriental en les dues últimes dècades que en tot el segle xx. En destaquen les actuacions del Circ Acrobàtic de Pequín al Palau d'Esports de Barcelona (1985), les produccions del Circ de Moscou aplaudides al mateix espai els anys 1970, 1974 i 1992, els espectacles *Circ de Moscou sobre Gel* (1998 i 2000), *Asiana* (2001), *Zensation* (2002), *Yin Yang* (2004 i 2006), una producció sense títol que els xinesos de la Companyia Acrobàtica de Tianjin van dur al Festival Temporada Alta el 2004 i la demostració de tècniques paracircenses inclosa a *Shaolin & Wudang, la otra cara de la China* (Teatre Tívoli, febrer 2008) —si bé aquesta demostració no és ben bé un espectacle, perquè destil·la una concepció de l'acrobàcia que depassa l'estadi gimnàstic o espectacular per entrar en una dimensió més aviat espiritual.

El nostre públic, doncs, ha tingut l'oportunitat de copsar les diferències entre Orient i Occident pel que fa a la concepció, l'estètica i la posada en pista dels espectacles de circ. Són diferències que van del vestuari a l'atrezzo, de la música al sentit del ritme escènic, i de les coreografies a la mateixa concepció dels números —la majoria dels quals es construeixen a partir del solatge d'una tradició rica i mil·lenària. Alguns d'aquests espectacles d'origen oriental (especialment els vinguts de Mongòlia, Xina i Corea) han passat prèviament pel filtre de productors europeus, que els han intentat acostar al gust i a la percepció occidentals. És un artifici que, com justificaré més endavant, considero artísticament erroni.

En canvi, em sembla que, en aquests moments d'intercanvis culturals a escala global, hi ha una altra actitud que pot resultar molt més útil i engrescadora: la col·laboració entre artistes orientals i occidentals en un mateix espectacle. Ara bé, vistos els resultats de les escasses experiències que hem tingut en aquesta direcció, no sembla que sigui precisament una via fàcil, almenys en el punt incipient de globalització en què es troba actualment el circ. Joan Font coneix de primera mà la dificultat d'insuflar fíling, desimboltura i esperit de joc als acròbates xinesos amb què va treballar a *El Sol d'Orient* (Port Aventura, 1999) o a *Bi* (Mercat de les Flors, desembre 2001). Per aconseguir un producte artístic més o menys unitari, tant el director de Comedi-

ants (i els artistes catalans que participaven a *Bi*) com els integrants d'aquestes companyies xineses es van haver d'esforçar considerablement per acostar codis i sensibilitats: cal tenir en compte que parlem de dues cultures —de dos mons— que fins fa mig segle eren tot un misteri l'una per a l'altra. I val a dir que, a l'hora de treballar, l'alegria i el relaxament mediterrani dels circaires catalans va contrastar fortament amb el tarannà i la disciplina fèrria dels orientals.

El circ occidental: clàssic i contemporani

Avui anomenem circ tradicional o clàssic el circ modern instaurat el 1768 per Philip Astley a Halfpenny Hatch (Londres) amb exercicis de volteig a cavall als quals va anar afegint números còmics, acrobàtics, d'equilibri, pantomimes espectaculars i atraccions de fira (il·lusionisme, éssers monstruosos, etc.). En aquests dos segles i mig, l'invent d'Astley s'ha anat completant amb innovacions més o menys encertades i més o menys duradores, hi ha integrat el maquinisme i la tecnologia i ha adaptat elements d'altres àmbits escènics. Les feres, que avui ens semblen tan lligades al circ, no hi entren fins al 1825 (amb l'anglès Manchester Jack, a la *ménagerie* Wombwell). El circ clàssic es basa en una successió de números independents, ordenats en funció del ritme de l'espectacle i de les exigències de la utilleria. Bo i així, les coses no són tan elementals: en tot programa de circ clàssic hi ha un seguit de codis semàntics intocables, com ja va fer notar el 1960 el lingüista rus Roman Jakobson¹ i va assentar el circaire i semiòleg francès Paul Bouissac el 1976.²

El circ contemporani (el *nouveau cirque* dels francesos) presenta un mínim de tres diferències substancials amb relació al circ clàssic: l'estètica, el tractament dramaturgic i la no utilització de feres. Els espectacles de circ contemporani es caracteritzen per una idea central, una posada en escena (o en pista) i una dramaturgia unitàries, que van més enllà de l'aparentment simple concatenació de números que caracteritza el circ tradicional. El circ contemporani fuig de la grandiloqüència del tradicional i no es fonamenta en la potenciació del risc i el virtuosisme en l'exhibició de tècniques i habilitats, sinó que —i si de cas— usa aquests recursos per transmetre emocions de caire di-

1. Roman JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit, 1963.

2. Paul BOUISSAC: *Circus and Culture: a Semiotic Approach*. Paperback, 1976. Edició italiana: *Circo e cultura*. Palermo: Sellerio Editore, 1986.



1. *Equilibris amb plats. Equilibris i jocs malabars combinats («Zensation», 2002). © Stardust Circus International BV.*
2. *Acrobàcies al llit elàstic. Una posada en pista amb tendències occidentalitzants: el llit elàstic de la Tropa Acrobàtica de Guangzhou (Festival de Montecarlo, 2008). © Charly Gallo Montecarlo Press.*



3. *Perxa xinesa*. Les acrobàcies a la perxa xinesa són d'origen militar («Yin Yang», 2004). © Stardust Circus International BV.

vers. No admet altres animals que els cavalls (o algun altre animal domèstic) i, bo i que treballa amb les tècniques del circ clàssic, se serveix també de recursos d'altres àmbits (teatre, mim, dansa, música, *commedia dell'arte*, òpera, arts plàstiques o el que calgui) per integrar-los narrativament i aconseguir, no ja el típic —i tòpic— *encara més difícil*, sinó —i sobretot— una comunicació expressiva que sovint és de contingut poètic. Dóna estètiques tan diverses com l'arriscada espectacularitat a l'aire lliure de Les Arts Sauts, l'onírica poesia equestre del Théâtre Zingaro, la delicadesa del Cirque Plume, la provocació punk del Cirque Archaos, la interiorització de Que-Cir-Que, el show-business del Cirque du Soleil, el *circ d'autor* del Circus Roncalli de Bernhard Paul, la flaire artesana del Cric de Tortell Poltrona, la desenfadada vitalitat dels Galindos, l'erotisme gailèsbic del nord-americà Circus Diva o el teatralitzat intimisme del malabarista navarrès Iris. Podríem dir que, en el circ contemporani, les tècniques i les habilitats han deixat de ser vehicle d'exhibició de l'artista per convertir-se en missatgeres d'emocions. Fa moltes dècades, Sebastià Gasch va definir el circ com una activitat que combina els jocs del cos amb els jocs de l'esperit, el va sustentar sobre quatre pilars (força, equilibri, gràcia i destresa) i va afirmar que «cada exercici circense és una obra d'art acabadíssima, perfecta en tots els seus detalls». Un altre gran crític, Jor-

di Elias, va deixar escrit que «el circ és, en essència, un misteri que es dirigeix a la vida instintiva i sentimental». Tot indica que el bon circ del tercer mil·lenni es continuarà definint així, perquè el clàssic, el contemporani i el *business* coexistiran com a vessants diferents de la mateixa expressió artística, vessants que comparteixen la recerca de la bellesa i l'intent de posar a prova les possibilitats humanes.

La tradició acrobàtica asiàtica

A la Xina, l'acrobàcia té gairebé 3.000 anys d'història (770 aC). Les arts acrobàtiques i d'habilitat hi van experimentar un gran auge amb l'emperador Qin Shi Huangdi (221-206 aC) i la dinastia Han (202 aC-220 dC). Van gaudir de la protecció dels mandarins i els senyors feudals, que les integraven a les festes que oferien als seus palaus. S'han conservat pintures delicioses de l'època de l'Imperi Ming (1368-1644 dC) en què podem reconèixer les mateixes habilitats treballades avui dia per les actuals tropes acrobàtiques xineses, així com gravats corresponents a dinasties més antigues on apareixen malabaristes jugant amb ocells vius. Durant el segle XIX, els jocs que avui anomenem circenses van entrar en un període de prohibicions i decadència, si bé els artistes se'n van anar transmetent els secrets de generació en generació. La nova Xina sorgida el 1949 amb Mao Zedong, però, propiciarà la creació de tropes acrobàtiques i obrirà escoles que prepararan els futurs artistes que després recorreran tot el país i s'exportaran arreu. Avui, les tropes acrobàtiques xineses gaudeixen d'una gran consideració en els fòrums circenses internacionals.

Per la seva banda, Mongòlia excel·leix en especialitats com ara els salts a la bàscula o les acrobàcies a través de cercols. Corea del Nord (el Circ Nacional de Pyongyang) aporta interessantíssimes i espectaculars innovacions en les especialitats aèries, tant en els vols estrictes com en la concepció de la maquinària escènica. Al seu encara avui imprescindible tractat *L'acrobatie et les acrobates* (1903), el francès Georges Strehly lloa les excel·lències dels acròbates i equilibristes japonesos que ha pogut aplaudir a París, tot constatant que pertanyen a una particular escola acrobàtica d'arrels seculars i subratllant que l'acrobàcia, com totes les arts, és un indicador fiable del grau de civilització i de prosperitat material d'una nació.³ Bo i que en l'actualitat no ens

3. Georges STREHLY: *L'acrobatie et les acrobates* (facsimil de l'edició publicada a París el 1903). París: Librairie S. Zlatin, 1977.

arriben pràcticament produccions japoneses, sabem que en aquell país hi ha potents escoles de trapezi, per exemple. A l'Índia, el circ viu uns moments de resituació, producte dels profunds canvis econòmics i socials que viu aquell vast i complex país. Caldria un rigorós treball de camp per calibrar les tendències actuals i poder-ne fer una especulació de futur.

El circ oriental i l'europeu difereixen en dos aspectes fonamentals: l'absència d'animals i una estètica basada més en la bellesa del moviment que no en el risc i la demostració de força: malabars amb objectes de la vida quotidiana (plats, tasses, ventalls, tapets, ombrel·les, taules, bancs, cadires o gerros de porcellana), construccions humanes en equilibri que recorden les pagodes, o exercicis femenins que combinen contorsionisme, equilibri i jocs malabars. Però, probablement, el tret més característic sigui l'extraordinari domini de l'acrobàcia. Pel que fa als animals, els únics que surten a escena són els tradicionals lleons xinesos (àgils, simpàtics i sorprenents animals de ficció, animats per dos acròbates perfectament sincronitzats: mentre un ocupa el cap i els quaters de davant, l'altre simula el llom i els quaters posteriors). Molts dels números de circ xinesos i mongols s'inspiren en jocs i danses ancestrals, ja siguin rituals agrícoles, d'evocació bèl·lica o d'exaltació de la Natura. Amb el pas dels anys, alguns jocs d'origen remot (com l'acrobàcia travessant cercols o els malabars amb estris de cuina) s'han anat incorporant a l'espectacle circense.

A la Xina, els futurs artistes entren a les escoles acrobàtiques als sis o set anys, i en segons quins casos abans i tot. El període de formació dura un mínim de cinc anys. L'alumne aprèn les tècniques circenses durant mitja jornada, i l'altra mitja la dedica a la formació escolar, tot al mateix centre i normalment en règim d'internat.

El circ comunista

A totes les cultures la feina de l'artista de circ demana rigor, mètode i disciplina, requisits indispensables per convertir aquest ofici en art escènica. Però a les diferències etnicoculturals entre els circs d'Orient i Occident que he apuntat més amunt, en el cas dels artistes de circ de l'òrbita comunista (la Xina, Mongòlia i Corea del Nord, entre d'altres) se n'hi afegeix una altra de caire estrictament polític. Aquests països consideren l'art (i, doncs, també el circ) com una qüestió d'Estat i l'utilitzen com a cohesiu social i instrument de propaganda exterior. En conseqüència, els futurs artistes reben una formació molt completa en les arts del circ, però amb un control i un

dirigisme inconcebibles des de la nostra òptica. I això no tan sols mentre dura la formació: durant tota la seva vida artística estan constantment controlats pels seus entrenadors (a més dels comissaris polítics que els acompanyen a les gires i que els filtren les declaracions a la premsa). El desembre del 2000 vaig passar uns dies a Berlín preparant l'especial que Televisió de Catalunya havia d'emetre sobre *Asiana*, un espectacle conjunt dels circs nacionals xinès, mongol i coreà. Cada una de les tres nacionalitats tenia un *backstage* separat (i no per casualitat ni caprici, precisament), i en cada un hi havia un tauler d'avisos i admonicions en les llengües respectives (recorda el lector la ja abolida *tablilla* dels nostres teatres?). El contingut de tots tres taulers em resultava gràficament indesxifrable, però no així el posat abatut i la mirada vençuda dels artistes quan hi llegien el seu nom i els errors que havien comès a la funció anterior, denunciats i esbombats com a correctiu davant tota la companyia. Més coses: ben bé una hora abans de l'espectacle, les malabaristes del número de plats, ja vestides i maquillades, feien giravoltar incessantment quatre i cinc plats a cada mà al capdamunt de sengles barnilles. Ja no deixaven anar aquest atrezzo (en circ se'n diu material) fins que tornaven a entrar al *backstage* un cop acabat el número. Si durant l'escalfament al *backstage* els queia un sol plat, els ulls de la controladora les fulminaven i elles acotaven el cap, humiliades i atemorides. Jo no havia vist mai una tal submissió, un fre tan inhumà a la dignitat i a l'autonomia personal. Vaig tornar a veure aquesta actitud vençuda i humiliada una tarda, ja durant les funcions d'*Asiana* a Barcelona, en els ulls de Liu Jianping, un vailet xinès de quinze anys, acròbata excel·lent a la barra russa, amb qui havíem simpatitzat els dies de Berlín. El noi assajava a la carpa, on només érem ell, els dos portadors, el seu entrenador personal i jo. Després d'una sèrie de salts ben aconseguits, el noi, que a les actuacions brodava el triple mortal, va fallar un doble, va relliscar de la barra i va caure a terra. Jo no podia veure els ulls de l'entrenador —el tenia d'esquena—, però devia ser una mirada terrible, duríssima, perquè Liu Jianping no va ni gosar alçar els ulls, clavats a terra. Sense dir res, es va tornar a enfil·lar a la barra, va executar un doble perfecte i, immediatament, tots quatre xinesos van abandonar la pista amb el mateix silenci que havien mantingut durant tot l'assaig.

A Berlín també havia entrevistat la nord-coreana Kim Kum Hui, una trapezista volant de vint-i-quatre anys que feia dos triples mortals consecutius, una proesa amb què el Circ Nacional de Pyongyang acabava de guanyar un *Clown d'Or* a Montecarlo. Jo volia saber què sent una dona a vint metres d'altura després d'una gesta tan singular. Em va respondre: «És tota Corea,

qui fa els dos triples. Jo, allà dalt, no sóc jo: sóc Corea». Suposo que el lector en pot treure les seves pròpies conclusions.

És clar que un grau tan elevat de control i d'exigència els permet arribar a proeses físiques actualment superiors a les del circ occidental i aportar a les arts del circ tot d'innovacions d'ordre tècnic i artístic francament espectaculars. Però, tot plegat és tan important com per pagar-ho amb la llibertat personal?

El circ oriental entra a Europa

A banda de les incursions de circ oriental als Països Catalans citades al principi, en l'àmbit europeu el Teatre d'Art Acrobàtic de la República Popular Xinesa es presentava el 1965 al parisenc Théâtre National du Palais de Chaillot aleshores dirigit per Georges Wilson, i el Circ Nacional Xinès feia la primera gira pel Regne Unit del juliol de 1992 al gener de 1993. És molt indicatiu que els premis més importants de la desena edició del Festival de Circ de Montecarlo (1984) els guanyessin artistes i companyies orientals: *Clowns d'Or* per al Circ d'Estat de la República Popular Xinesa (antipodisme amb cadires), Circ d'Estat de la URSS (els genets *djiguites* de Tamerlan Nougzarov) i Circ Nacional de la República Democràtica de Corea (el trapezi volant de Choe Bok Nam); i *Clowns d'Argent* per al Circ d'Estat de la URSS (gimnastes aeris), Circ d'Estat de Polònia (perxistes) i Mafi Family (tres joves equilibristes taiwanesos presentats pel circ italià de Liana Orfei). El mateix passava el 1992 al primer Festival de Verona: el citat Tamerlan Nougzarov s'enduia una *Stella de Platino*, la bàscula russa del Circ d'Estat de Moscou s'enduia una *Stella d'Oro* i el trio d'equilibristes Zun-Yi del Circ Estatal de la Xina una *Stella d'Argento*. Abans, el Circ Acrobàtic de Pequín ja havia guanyat la Medalla d'Or al Festival du Cirque de Demain (París, 1988) amb un enginyós número d'equilibri que combinava cordes i perxa. D'aleshores ençà, moltes especialitats orientals han entrat al repertori dels circs occidentals (tradicionals i contemporanis), que les han fet evolucionar a la seva manera: la perxa xinesa, els salts a través de cercols, la posició vertical d'alguns portadors i la inclusió de la gronxadora coreana en els números de trapezi volant, etc.

És important destacar que, amb la discutible finalitat d'acostar-los al gust occidental, la majoria dels espectacles orientals que ens han arribat han estat retocats en aspectes escènics clau (els tempos interns i la cohesió entre els números, la banda sonora, les coreografies i fins i tot el vestuari), en una ope-

ració de maquillatge o mixtificació, potser hàbilment planificada amb criteris de màrqueting, però em sembla que no gaire encertada des del punt de vista artístic.

No crec que aquest camí de mixtificació sigui el més adequat, perquè aboca els números i els espectacles a una hibridació que acaba no sent ni carn ni peix. Per posar només un exemple, el malabarista i rola-rolista de l'esmentat *Asiana* (espectacle produït pels holandesos Stardust Circus International BV) anava vestit a l'europea, l'acompanyava una *partner* decorativa que li subratllava gestualment tots els passatges (un tret característic del circ occidental) i, per acabar-ho d'arrodonir, la música del número era una (per cert, no gaire reeixida) versió de *Sous les ponts de Paris*. Tot plegat desentonava fortament en un espectacle d'origen, estètica i continguts cent per cent asiàtics.

De les produccions orientals que hem vist entre el 2000 i el 2006, només la de la Companyia Acrobàtica de Tianjin (Festival Temporada Alta) conservava, com vaig comentar a la crítica publicada a l'*Avui* (13.12.2004), els trets essencials d'autenticitat i d'austeritat en la posada en escena que caracteritzen el circ d'aquella banda del món. Hem d'admetre, però, l'evidència que, generalment, són unes posades en escena o en pista més aviat planes, que, juntament amb la falta de voluntat de provocar l'aplaudiment (tan típica, en canvi, dels artistes occidentals), fan que el nostre públic reaccioni tèbiament a uns números que, tanmateix, són d'un nivell tècnic i espectacular elevadíssim.

Conclusions provisionals

Tot plegat qüestiona les actuals filosofies i mètodes d'acostament i d'hibridació entre dues concepcions circenses que, en definitiva, són conseqüència de dos recorreguts històrics, polítics i artístics notablement diferents.

El circ és un microcosmos on conviuen en harmonia artistes i llengües d'arreu del món, i és per això que tants cops se l'invoca com a model d'harmonia universal. D'altra banda, el llenguatge espectacular del circ (com el de la dansa) és bàsicament cinètic i visual, raó per la qual pot ser comprès pràcticament per tots els habitants del planeta. Això no obstant, cada país té un segell i un estil de circ propis, que de sempre han creat varietat i riquesa estètica i han estimulat un positiu intercanvi entre nacions. El segell característic del circ de cada país (no seria exagerat dir-ne «estil nacional de circ») és producte d'una amalgama de factors molt difícils de destriar, però que en qualsevol cas són antropològicament més profunds que els anecdòtics vestuari i música folklòrica amb què es presenten alguns artistes (en aquest aspec-

te, el circ espanyol escampant toreros i *vivaespañás* pel món és força paradigmàtic). L'estil nacional de fer circ és tota una altra cosa, un territori que s'oculta a l'intel·lecte, un destil·lat cultural intangible elaborat per les generacions precedents i embotellat per la societat concreta de cada moment històric. Convençut que hi ha una relació sistemàtica entre circ i estructura social, Paul Bouissac⁴ sosté que «el circ és el mirall on cada cultura es reflecteix, es condensa i transcendeix».

Confirmen la tesi de Bouissac evidències com que el mateix naixement del circ eqüestre a l'Anglaterra de mitjan segle XVIII vagi íntimament lligat a una societat plenament immersa en la revolució industrial liderada per una burgesia que intentava emular una aristocràcia per a la qual el cavall, com indica oportunament Hugues Hotier,⁵ no era ni mitjà de transport ni eina de treball, sinó símbol de casta (tinguem en compte que fins l'any 1850, en què el francès Dejean va instaurar les entrades a preus populars, tant a França com a Anglaterra l'espectacle circense havia estat patrimoni gairebé exclusiu de l'aristocràcia i la burgesia). Una altra evidència que confirma la tesi de Bouissac (aquesta un pur reflex del tarannà social) és que el circ a tres pistes simultànies s'inventés als Estats Units (1890): el fort contrast entre la disbauxa d'estímuls visuals i sonors d'un circ americà a tres pistes i la concentració en el treball de l'artista propiciada per la pista única dels circs europeus explica algunes coses bàsiques sobre els caràcters de totes dues societats.

Qualsevol forma d'espectacle és cultura en acció, perquè neix de la dinàmica d'una cultura concreta i, alhora, la realimenta i la redefineix constantment. Com recorda el professor de teoria dramàtica Patrice Pavis, cada context socio-econòmic-cultural elabora i fixa tot un sistema de signes que són usats i compartits com a codis de referència pels seus ciutadans. Atenent a les experiències de creadors escènics com Derek Walcott o Eugenio Barba, Pavis remarca la diferència entre la mescla reductora de cultures en contacte (criollització cultural) i la relació de confluència en què una cultura absorbeix i intercanvia elements amb d'altres cultures sense que per això perdi la pròpia personalitat (multiculturalisme).⁶ Si és evident que l'actual cursa globalitzadora pot comportar una interrelació que potencii i agermani les diferents cultures en joc, no ho és menys que, si es bada gaire, la globalització pot de-

4. *Op. Cit.*

5. Hugues HOTIER: *Cirque, Communication, Culture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

6. Patrice PAVIS: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

rivar en una hibridació terriblement empobridora per a tothom. Per molt que alguns esnobs dedicats a la gestió cultural trobin que el mot mestissatge és sinònim de modernor i obertura, l'única globalització fèrtil i desitjable serà la que respecti les personalitats pròpies de les diferents cultures en contacte. Per tant, i vist des d'aquí, considero que el circ oriental que ens visita (i els promotors internacionals que hi fan negoci) hauria de tenir clar si vol ser crioll o multicultural, perquè són dues opcions molt diferents i condueixen a resultats també molt diferents. En aquesta decisió —que em sembla transcendental— hi estan en joc tant els aspectes formals com els codis i referents metatextuals, i hi tenen un rol capital tots i cada un dels agents que intervenen en el procés creatiu i en la posterior difusió dels espectacles: des dels artistes als promotors, passant pels festivals, els mitjans de comunicació i el mateix públic. El repte està servit.



Corea 2003 - 2007. Records

Patrice Pavis

Quan penso en aquells mesos passats a Corea el 2003, experimento a l'instant l'alegria d'un descobriment vital, la sorpresa de trobar de nou persones molt properes emocionalment, per més estranya que em fos la seva llengua i la seva cultura.

Davant una cultura diferent, maneres de ser noves, un pot sentir-se desconcertat, però de vegades també hi veiem confirmada la intuïció que les semblances prevalen sobre les diferències, que la condició humana continua sent el que ens uneix malgrat el relativisme cultural i les derives culturalistes o comunitàries.

Em fa la impressió, i què hi farem si no és més que una il·lusió, d'haver trobat el meu lloc allà, per començar en el si de la Korean National University of the Arts, gràcies als col·legues que em van acollir: sobretot Choe, Jun-Ho, incansable contrabandista cultural, actual director del Centre Cultural Coreà a París, que em va convidar; a Hwang Ji-U, poeta i consciència nacional, el recull de poesies del qual és damunt la meva tauleta de nit; a Yoon, Young-Sun, autor i director que tot just ens ha deixat i que enyorem, un poeta beatnik que encara marxava a l'aventura el 2006, carregat amb una bossa a l'esquena, cap a la zona més recòndita del país.

No hi ha res d'*Unheimlich*, d'inquietant raresa, en la meua relació amb aquest món coreà, sinó una familiaritat tant més commovedora per inesperada. Des d'aquesta experiència coreana, des del meu retorn al trist país, tinc certa fixació per aquest univers i els seus habitants. El desconeixement de la llengua mai havia estat tan penós i cruel. Vaig provar d'estudiar coreà, per aprendre a llegir i escriure, però com de costum el desgast del temps, la dispersió i la manca de concentració van poder amb les meves bones intencions. Tanmateix el meu entusiasme i el meu amor continuen intactes. No em desanimo i sobretot ja no em desespero.

Estrany sentiment: familiaritzar-se amb allò incognoscible, apropar-se sense tenir por de veure com se us escapa l'altre, escapar-se sense tenir por de veure l'altre com s'apropa.

Absència, sensació mística dia a dia: no hi és, però hi visc; no sóc allà, però viu en mi.

8 de novembre de 2007

Entrevista a Patrice Pavis a la Korean National University of Arts

Entrevista publicada a *Théâtre Public*, núm. 175 (oct.-des. 2004)

Patrice Pavis contesta les preguntes de Kim Hye-Jin, una estudiant de dramaturgia de quart curs.

Què l'ha sorprès de la vida dels estudiants de la KNUA?

Que sempre són allà, a qualsevol hora del dia o de la nit. Sempre hi ha activitat a l'edifici. Et sents completament segur. Els estudiants de mestratge (un nom molt apropiat), treballen en silenci en un despatx comú, cadascú al seu *box*. D'altres vociferen mentre assagen. Munten i desmunten exposicions sense parar, portant o traient material. Hi ha molta activitat en aquest frenesí, una voluntat d'atordir-se en el treball manual. (Li adverteixo que no tinc res en contra del treball manual, però hi ha límits!) A les dues de la matinalda encara continuen assajant, quan el millor seria que estiguessin dormint. Diuen les rèpliques cridant: no som sords, companys!

Vol dir que treballen massa?

Sí. Una mica massa. Si fossin més efectius podrien guanyar tres hores de son cada nit.

Creu que és un problema que passin tot el dia al teatre?

No, però la vida del teatre es dilueix en la vida privada. I inversament: més val saber-ho.

Parlem de les seves classes: té la impressió que els estudiants han captat el seu mètode i la seva manera de pensar?

Crec que sí, a poc a poc, però els hàbits de pensament estan molt arrelats, és molt normal. Cadascú les segueix a la seva manera, i la desestabilització només és provisional. Ningú no gosa, ni pot, a més, fer el salt cap a la cultura de l'altre. Personalment, no he entès encara el sentit profund d'aquest retorn a les llegendes de Simcheong, Chunhyang, etc. [nom de les protagonistes femenines de contes populars de Corea]. I per contra, tampoc estic segur que hagin entès bé el sentit de la noció de «direcció escènica». Tret d'això, jo encara no he assimilat gaire bé la terminologia de les arts de l'escena i de les categories específiques d'aquesta àrea cultural.

En el fons, què volia ensenyar-los?

La teoria teatral, però ells no tenen clara aquesta noció o, en qualsevol cas, en tenen una comprensió diferent de la meva. Parlàvem de direcció escènica, de teoria, de teatre, però parlàvem del mateix?

Com han treballat els seus estudiants?

Molt bé, i en qualsevol cas molt, gairebé tinc ganes de dir, i amb certa provocació, que massa. Estan cansats, fins i tot esgotats, però s'esgoten realitzant tasques materials inútils: transportant objectes, instal·lant coses, assajant massa, reflexionant sobre evidències...

Van prou al teatre?

Potser no i, a més, es pot dir que no els queda temps!

En què han consistit les seves lliçons?

Eren tres seminaris de tres hores. El del dimarts, per als estudiants de llicenciatura, tractava de «l'actor i el seu text»: dels mètodes d'interpretació del text dramàtic i de les diferents maneres de dir els textos, des de Racine fins a Genet o Koltès. El segon, el del dimecres, tractava de la direcció escènica al segle xx, però es va transformar en una classe magistral perquè hi havia molta gent (una trentena de persones) i no disposava de cap sala per fer la classe pràctica. El tercer, el del divendres, el seminari «per als intel·lectuals», com jo els anomenava (per als autors, directors, dramaturgs, crítics), tractava dels mètodes de treball del director.

Havia elegit vostè els temes?

Sí, però em vaig equivocar una mica: el seminari (o més exactament la classe magistral) de «l'autor i el seu text» era una mica difícil per a *undergraduate students*, hauria estat més eficaç per als de mestratge. En canvi, el curs de direcció escènica, sobretot factual i descriptiu, hauria estat més apropiat per als de llicenciatura. El seminari per als intel·lectuals va anar bé, i vaig aconseguir provocar-los i «desconcertar-los» en repetides ocasions. Vaig fer també un taller facultatiu el dimecres a la tarda, on cadascú podia provar coses i en el qual vam treballar escenes de Büchner (*Woyzeck*) i de Vinaver (*Les Coréens, La demande d'emploi*).

Això va ser tot?

Sí, volia, com si diguéssim, ensenyar-los a caminar, però no vam tenir temps.

A caminar?

Sí, perquè com Charles Dullin, penso que és el més difícil per a un actor.

I sobretot perquè m'hauria agradat provar una escena de *Mes trois sœurs*, que he escrit sobre el caminar de les models.

Es tracta de matèries que ensenya a França?

Sí, més o menys, tot i que ara em concentro més en la teoria i la pràctica de la direcció escènica.

Quantes hores de classe fa a París 8?

Cinc hores, o sigui dos seminaris o tallers de 2h30. I això és del tot suficient.

Creu que nou hores de classe són massa?

Ho són: haurien de tenir cinc o sis hores en dues disciplines diferents. Així era antigament a les universitats europees, però ara —fruit de la globalització i d'un augment de l'explotació del personal— es tendeix a fer més hores de classe. El resultat és una caiguda vertiginosa de la qualitat de l'ensenyament.

A Corea també?

A Corea sobretot. I tot i així, la KNUA continua sent un lloc privilegiat, però en altres llocs fan fins a 20 o 25 hores de classe, això és una monstruositat.

Per què?

Perquè els professors només fan això, ja no tenen temps per preparar els seus cursos com abans, ni tan sols per llegir o reflexionar.

La situació és greu?

Extremadament greu, i fins i tot desesperada.

Per què?

Mentre una persona (a la universitat i en altres llocs) fa el treball de tres, dos són a l'atur i els capitalistes insaciabls no deixen d'enriquir-se a costa dels menys afavorits.

Sí, molt bé, d'acord, però podríem tornar a l'assumpte?

No l'hem deixat.

Quin programa d'estudis proposaria?

Hem de distingir la universitat (on faig classes) de la KNUA, l'equivalent del nostre Conservatori Nacional d'Art Dramàtic, o més exactament de l'EN-SAT de Lió on ensenyen tots els oficis del teatre. A la universitat francesa, als estudis teatrals, qualsevol estudiant que s'hi presenta és admès, no hi ha proves de selecció, ni tan sols un examen d'accés. Aquí rau la força i la debilitat

de la universitat a França: tothom té la possibilitat d'estudiar la matèria que vulgui (almenys pel que fa a les llengües, literatures i ciències humanes), la qual cosa és molt positiva. En canvi, el nivell és necessàriament molt discret, no para d'empitjorar, perquè no es pot ignorar la ignorància d'alguns de nosaltres.

Al conservatori o a l'ENSAT la situació és totalment diferent: les proves d'accés són extremadament selectives, igual que a la KNUA (o a França a l'École Normale Supérieure). La gent que s'hi selecciona té un nivell molt alt. La diferència és que a França la selecció és clarament elitista i arrogant per naturalesa (els elegits no veuen que en gran part deuen la seva selecció al seu origen social avantatjat), mentre que aquí, a Corea, és més modesta i escrupolosa, perquè s'arrisquen a ser expulsats al menor signe de debilitat.

Quin mètode de selecció proposa llavors?

No ho sé. Potser s'haurien de barrejar els dos tipus de selecció: un concurs molt selectiu per a una meitat i un sorteig a l'atzar per a l'altra. Així coincidirien els elitistes i els afortunats. Hi sortirien guanyant, així, els grups?

Parla seriosament?

Sí, generalment sí. Ara també.

Què opina del programa d'estudis de la KNUA?

Està ben pensat. Hi ha un equilibri entre les arts tradicionals i la dramaturgia. I les seccions —d'escriptura, de direcció escènica, de crítica, d'escenografia, d'interpretació de l'actor— corresponen a les necessitats de la demanda professional. A França no ensenyem escriptura (teatral o literària) i tot just ara s'està començant tímidament a ensenyar la direcció escènica.

Però es pot ensenyar la direcció escènica?

Aquesta és la qüestió, en efecte. Jo també tinc els meus dubtes i, d'altra banda, no s'ensenyava de debò ni aquí ni allà. S'acontenten amb enviar els aspirants a director a fer curssets pràctics amb un «mestre», o encara millor, els fan ajudants d'algun espectacle, o intenten que ells mateixos facin els espectacles. No hi ha exercicis o seminaris especialitzats per formar directors. D'altra banda, es pot ensenyar la creativitat i l'art?

Tenia el projecte d'ensenyar aquí direcció escènica?

Al principi sí, però hauria d'haver muntat un text «completament» i amb comentaris del que feia (!). Ara bé, he de dir que l'experiència recent de la meua direcció escènica de *Woyzeck* a París 8 m'ha demostrat que s'oblida ràpidament la reflexió pedagògica en benefici de la creació artística i que fins

i tot és necessari que sigui així si es vol crear realment, sense embolicar-se en les explicacions.

Com s'ha de fer llavors?

Encara cal trobar el mètode. Però l'explicació teòrica ha d'arribar després de la creació. Això també em fa pensar que s'han de facilitar ponts entre les disciplines ensenyades a l'escola, no només entre l'escriptura i la direcció escènica, sinó entre la interpretació, l'escriptura i la teoria crítica. Amb aquesta previsió, es podran ensenyar aquestes diferents disciplines.

Fins i tot l'escriptura?

Fins i tot l'escriptura! A mi, m'hauria agradat que m'ho haguessin ensenyat!

Què li sembla el procés de selecció dels nostres estudiants de la KNUA?

Em sembla molt just. Puc donar fe de la seriositat i l'objectivitat de la selecció. Al principi em semblava ridícul que tanquessin el jurat en un motel durant tres dies i que l'aïllessin del món exterior. Al meu entendre eren mètodes més aviat propis de la CIA. Però després vaig comprendre que era una prova d'objectivitat i d'honradesa. Si és necessari tancar el cos docent en un motel per aconseguir-ho, doncs bé, que el tanquin, però tampoc massa temps, tanmateix!

Les coses són menys objectives al seu país?

No necessàriament. Crec que els professors són honorats i que la selecció, a París, Lió o Estrasburg, s'esforça per escollir els individus més meritoris i prometedors. Però, evidentment, el risc d'equivocar-se sempre hi és.

Així, doncs, encara creu en les proves d'accés?

És clar que sí, més que mai, fins i tot diria que és l'única cosa en què encara crec en aquest món: en l'amor i en les proves d'accés! Encara que s'equivoquin en la meitat dels casos...

Segurament vostè ha vist molts espectacles. Què ens en pot dir?

N'he parlat a classe (el 28 de novembre) i he d'escriure un extens article sobre això al *The Korean Theatre Journal*, per tant, no voldria parlar-ne aquí massa ràpidament ni superficialment.

Però amb poques paraules?

He vist moltes coses molt bones d'un estil que m'és molt poc habitual, amb una certa tendència a l'estandardització. També hi he apreciat enormement la música i el ball coreà tradicionals. Si em permet la comparació, diria

que ha estat per a mi el que va significar el teatre balinès per a Antonin Artaud!

El fet de no parlar i fins i tot de no comprendre el coreà li ha significat un gran entrebanc?

Sí i no. No, en la mesura que confiava plenament en el meu intèrpret, Duk-Wha, que traduïa molt de pressa i amb molta precisió, evitant així perdre l'energia (en el sentit oposat era més delicat, perquè els meus interlocutors, poc assabentats de les exigències interculturals de la traducció, feien preguntes i observacions molt llargues, així que només se'n podia fer un resum, la qual cosa em privava de l'apreciació de l'estructura de la frase). Sí, en la mesura que no podia funcionar sense Duk-Wha (o sense la meua altra intèrpret anglòfona, també excellent, Sohn Won-Jung) i que, per tant, em sentia infantilitzat de cap a cap de dia (la qual cosa, d'altra banda, no és desagradable). D'aquesta manera, privat de la llengua, però no de l'orella, dels ulls i de les mans, vaig poder obrir-me a la cultura de l'entorn.

Quina conseqüència hi ha tingut?

És difícil d'avaluar. Potser, les ganes d'escriure. He escrit una obra, *Mes trois sœurs coréennes*, i alguns poemes a partir de les fotografies d'objectes culturals coreans.

Ens pot parlar d'aquest treball de creació?

Difícilment, l'he escrit, ja està fet, així que no en parlem més. Està fet per ser llegit o interpretat, però ja no per mi.

Però alguna cosa més? Per què no va utilitzar aquest treball creatiu en les seves classes?

Ho vaig pensar per un moment, però vaig comprendre ràpidament que era molt delicat, i *políticament poc correcte* barrejar l'aplom del professor amb la vulnerabilitat de l'artista.

Però tornem, malgrat tot, a la pràctica: el seu taller del dimecres a la tarda examinava el procés de la direcció escènica d'un text i experimentava amb els diferents estils d'interpretació. Té el seu propi mètode per coordinar el taller?

El taller és obert per definició: s'hi proven mètodes d'interpretació i d'escenificació. No tinc un mètode precís i únic, crec en la virtut pragmàtica de la interpretació: la interpretació, sobretot el muntatge (*blocking*) i el ritme, constitueixen el text segons l'ús que en fan els actors. El meu paper consisteix en proposar aquesta experiència per extreure'n un sentit, el major sentit possible, de no partir per tant d'una idea preconcebuda del director.

Què se'n fa de la teoria i de la pràctica: hi ha algun moment en què coincideixin?

Sens dubte, i és el que amb el meu taller intento demostrar. Quant a la relació entre teoria i interpretació (*acting*), és idèntica a la que existeix entre la teoria del text (o de l'escena) i la pràctica. No convé fer-ne una categoria a part. Sobre aquesta qüestió remeto al meu llibre *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (Lille, 2000).

Ha treballat ja com a dramaturg?

No, però com a director sí. No tinc gaire ganes de ser dramaturg, sinó més aviat de ser al centre de l'escenificació. Per a mi, la funció del director inclou la del dramaturg. Només ha de «traduir» totes les idees en decisions artístiques.

Ha presentat l'obra de Vinaver en els seus cursos i ha realitzat una vetllada Vinaver amb la participació d'actors interpretant les escenes. Per què aquest interès particular per aquest autor?

Primer perquè el considero (i no sóc l'únic) el més gran autor de teatre francès viu. Després, perquè la seva dramaturgia és molt original i estimulante tant per als actors com per als espectadors. Finalment, perquè era una manera de celebrar el cinquantè aniversari del final de la guerra de Corea. Ja he fet interpretar Vinaver en nombrosos contextos i en diverses llengües, i he presentat a la universitat de Califòrnia, a San Diego, la seva última obra, *Le 11 septembre 2001*.¹ Michel Vinaver ha passat alguns anys a París 8 i he tingut per tant el privilegi de tenir-lo com a col·lega. Vet aquí moltes raons per presentar-lo als coreans, amb l'esperança que s'interessin prou per ell com per suscitar noves traduccions (fins ara només han estat traduïdes dues de les seves obres: *Portrait d'une femme* i *Les Coréens*).

A part de Vinaver, quin és el seu tema de recerca més recent?

La teoria i la pràctica de la direcció escènica. L'escriptura contemporània, sobretot francesa. La història de la direcció escènica. I molt recentment l'escriptura i la poesia.

Quines han estat les seves activitats fora de la KNUA? Què és el que l'ha impressionat particularment de la cultura coreana?

La força tranquil·la d'aquesta cultura, el fet que estigui tan segura d'ella mateixa, però sense ostentació, que no vagi a remolc ni de la Xina, ni del

1. En català: *11 setembre 2001*. Barcelona: Proa, Teatre Nacional de Catalunya, 2002.

Japó o dels Estats Units, que sigui autoreferencial, «*self-confident*» i sòlida. Aquesta cultura no té cap complex, se sent bé amb ella mateixa. Com a estranger, l'únic rostre europeu entre els centenars que creuo cada dia, passo inadvertit davant la seva mirada: no m'ataquen, no em detenen escorcollant-me, no em demanen diners, em deixen viure; sóc com la consigna de la cultura coreana: «dissident, és clar»² (Vinaver), camino en silenci i puc mirar-ho tot a la meua manera.

M'agrada també l'actitud positiva dels estudiants. No vénen per observar-te, per esperar-te a la cantonada, abordar-te a la primera de canvi, prendre't per idiota, sinó per aprendre i formar-se amb tu i gràcies a tu. L'atenció dels assistents a classe és «màgica», els rostres tensos i receptius, l'interès llegible. Mai he vist una cosa així en cap altre lloc, i això que «viatjo molt».

Parlaria també tan positivament del treball dels actors?

Sí, tot i que ho hagi vist menys de prop. M'ha semblat que les jerarquies socials i universitàries convertien el treball dels assajos en una cosa molt delicada, perquè tant els actors, els directors, els artistes, com els professors s'arrisquen molt en aquesta trobada artística. Els estudiants no troben sempre el seu lloc en un projecte on no són lliures de córrer tots els riscos, incloent-hi el de fracassar; l'obediència o un respecte massa gran no tenen cap sentit en l'art, no més que una ordre. La transmissió es fa de manera diferent, per l'experiència comuna. Això s'observa en qualsevol assaig. Cadascú s'exposa, mostra les seves pors i les seves temeritats, les seves esperances i la seva desesperació. I en un determinat moment tot el grup s'adona que la direcció escènica proposada és justa.

Existeix un concepte nou o un gènere aparegut a Occident?

No estic segur d'entendre bé la pregunta. Evidentment no hi ha *un* gènere o *una* concepció del teatre a l'oest més que aquí a Corea. No parlariem de *gènere* de direcció escènica, sinó com a molt d'*estils*, si es defineix l'estil com una certa manera d'interpretar, d'utilitzar les convencions escèniques, de dominar els tics, les coses, el fals.

Continua interessat pel teatre intercultural?

No, en realitat no, no pel que fa a l'anàlisi dels intercanvis interculturals. Però per primera vegada he pogut i he hagut de practicar la comunicació intercultural: en la formulació dels punts de vista, dels conceptes, de les preguntes, de les evidències entre els nostres prejudicis i els nostres costums

2. *Dissident, és clar* (en original, *Dissident, il va sans dire*) és el títol d'una obra de Vinaver (Nota de l'E.)

culturals. Tots nosaltres, cadascú a la seva cultura, no aconseguim crear un objecte comú amb què confrontar-nos fora de nosaltres mateixos, creem discursos i objectes diferents. És impossible d'explicar. Impossibile situar-se en una posició de superioritat cultural.

Finalment: té alguna cosa a dir a l'escola de teatre de la KNUA?

Gràcies per haver-me convidat, protegit, alimentat i mantingut en una constant transfusió sanguínia.

Adéu estimat(de)s estudiants: treballeu bé, i si és possible millor: és a dir menys hores, però més intenses. Replantegeu-vos-ho tot, fins i tot a vosaltres mateixos. No perdeu el vostre temps en formalismes. Apreneu anglès. Lluiteu perquè el vostre art es respecti millor i sigui accessible a un major nombre de gent. Descanseu bé.

I després d'això, per acabar amb elegància: «*Come again KNUA, come again!*»





Text

Veure la veu i escoltar la mirada. L'escriptura narrativa i teatral de Gao Xingjian 高行健

Manel Ollé

Gao Xingjian (Taizhou 泰州, Jiangsu 江苏 1940), va descobrir als disset anys el mite de París en una revista txecoslovaca escrita en llengua xinesa. Hi va llegir una biografia de l'escriptor rus Ilia Ehrenburg que evocava la vida a París i la bohèmia dels artistes surrealistes en els cafès parisencs dels anys vint. L'escriptor rus contava que havia vist una dona entrar en un cafè, deixar al seu nadó en la barra i marxar dient que havia de fer un encàrrec. La dona no va tornar mai. I la patrona va reclamar a tots els clients un suplement en la propina per ajudar a criar al nen. Aquesta anècdota el va trastornar: ell volia viure així, i va decidir llavors aprendre el francès. Llicenciat l'any 1962 a la Facultat de Llengües Estrangeres de la Universitat de Nanjing 南京大学, va iniciar una carrera literària que es va interrompre durant la Revolució Cultural (1966-1976). Com tants altres escriptors, va passar una temporada de reeducació en el camp. Va ser llavors que es va veure obligat a cremar una maleta que contenia uns quants quilos de manuscrits escrits fins aquell moment. Va continuar escrivint d'amagat però tampoc va poder conservar la majoria dels papers d'aquella època: a mesura que els acabava, els anava enterrant embolicats en bosses.

A mitjan dels anys setanta, amb l'inici de l'apertura i la reforma impulsades per Deng Xiaoping 邓小平, el van tornar a cridar a Pequín per fer de traductor i d'interpret. Va treballar en l'edició francesa del magazine propagandístic *Zhongguo jianshe* 中国建设 (*Xina construeix*). Els nous aires van permetre la represa en la traducció d'autors estrangers. Els lectors xinesos més inquiets van descobrir de cop tota la tradició de la modernitat del segle xx. L'impacte va ser immens. Gao Xingjian va traduir entre altres Prévert i Ionesco. En 1981 va publicar un assaig sobre les tècniques narratives de la modernitat que no era altra cosa sinó un atac frontal a les tesis oficials del *realisme socialista*. La polèmica va ser agra i va acabar amb la campanya contra la «pollució espiritual» de l'any 1983. La seva peça teatral *Chezhan* 车站 (*La parada d'autobusos*), va tenir l'honor de ser considerada pels censors del règim l'obra més perniciosa publicada a Xina. Veient que les possibilitats

de desenvolupar una carrera com a autor teatral a Xina eren escasses, l'any 1988 Gao Xingjian va marxar a treballar a París. Després de la matança d'estudiants de la plaça de Tiananmen 天安门 del 4 de maig de 1989, va decidir nacionalitzar-se francès. Amb la peça teatral *Taowang* 逃亡 (*La fugida*) basada en els fets de Tiananmen segellava la ruptura amb el règim xinès. Anys més tard va publicar dues novel·les i contra tot pronòstic va obtenir el premi Nobel de literatura l'any 2000.

Com els vells lletrats de temps antics, Gao Xingjian, a part de dominar l'art de l'escriptura, és destre en les arts de la pintura i la calligrafia. En realitat, el seu mitjà de subsistència no ha estat mai la literatura de ficció, sinó la pintura i el teatre. Amb una personal deriva abstracta i expressionista de l'antiga tradició xinesa del paisatgisme evanescent, s'ha guanyat un nom en el món de la pintura contemporània. Gao Xingjian mai ha exercit de «dissident professional». Viu en el divuitè pis d'un edifici dels afores de París. Des d'allà contempla, com un anònim eremita suburbial, el sol sobre les teulades de París i la torre Eiffel, dedicat a l'art del pinzell i de la paraula, això quan no està de gira de promoció o muntant alguna de les seves obres teatrals per algun escenari del món.

El premi Nobel de l'any 2000

Amb sorpresa i amb un punt d'escepticisme es va rebre en molts cercles literaris la notícia de l'adjudicació del premi Nobel de literatura de l'any 2000 a un pràcticament desconegut escriptor xinès nacionalitzat francès anomenat Gao Xingjian. La pregunta del milió continua sent: ¿realment és tan bo com diuen els acadèmics suecs, o es va tractar merament d'una jugada política que intenta explotar la seva condició de dissident xinès? Per a qualsevol que l'hagi llegit (o n'hagi vist una peça teatral) la resposta no ofereix dubtes: Gao Xingjian és, abans que exiliat o dissident, un escriptor complet —narrador, dramaturg, novel·lista, assagista— amb un món fascinant que connecta amb el paisatge pregon d'una Xina arrelada en el mite i en una tradició fecunda i heterodoxa, que abeuira en les fonts de la saviesa tradicional, amb influències budistes i taoistes, però que al mateix temps se serveix de les tècniques expressives més innovadores de la modernitat, i es mostra capaç d'apel·lar al lector contemporani amb independència de la seva ubicació geogràfica. Gao Xingjian situa en el centre de la seva literatura un problema crucial: la incorporació als discursos de la modernitat d'una tradició literària com la xinesa, aïllada i desconeguda en l'exterior. No en va el

seu teatre ha estat qualificat pels afeccionats a les etiquetes com una indagació zen de l'absurd.

Evidentment en tot premi literari sempre hi ha una mica de joc d'atzar i de joc d'interessos. Posats a atorgar el Nobel a un escriptor xinès, ho podrien haver fet amb idèntica raó a autors de qualitat similar, exiliats —Bei Dao 北島 o Duo Duo 多多— o de l'interior —Mo Yan 莫言, Yu Hua 余华, Lu Wenfu 陆文夫... En qualsevol cas, el premi no fa sinó cridar l'atenció sobre un autor d'interès intrínsec i sobre una literatura que en les dues últimes dècades ha produït obres de molta qualitat i aspiració a la universalitat, que mereixen figurar en els catàlegs de qualsevol editorial europea que tingui la voluntat de captar els corrents innovadors de la literatura universal. A pesar que les motivacions de la concessió del premi Nobel a Gao Xingjian no es justifiquen com apuntàvem per raons estrictament polítiques, sí que són polítiques algunes de les seves repercussions, especialment a l'interior de Xina. La reacció irada del govern xinès davant la notícia de la concessió així ho posava de manifest. Evidentment, un premi com aquest contribueix a deslegitimar un règim autoritari que, a més d'exiliats polítics, té exiliats literaris, a l'interior i a l'exterior.

Dos moments de febre creativa

Abans d'entrar a analitzar la literatura de Gao Xingjian, examinem breument el context en el qual se situa la seva aportació creativa. Es poden detectar en la literatura xinesa del segle xx dos moments d'especial efervescència i renovació literària, que es vinculen molt directament a conjuntures polítiques d'obertura a l'exterior, de tensió creativa entre tradició i modernitat i de disminució de la tutela institucional sobre el procés literari. La primera fase emergent arrenca als anys vint, després de la caiguda de l'imperi i la descomposició del vell sistema literari tradicional; la segona fase arrenca en la dècada dels anys vuitanta, coincidint amb el procés d'apertura (*kaifang* 开放) i reforma (*gaige* 改革) impulsat per Deng Xiaoping 邓小平.

El primer moment d'eclosió literària té com punt de referència el moviment de renovació del 4 de juny de 1919. La reivindicació del xinès modern com a vehicle d'expressió literària, el rebuig a una llarga i fecunda però esclerotitzada tradició literària i filosòfica i l'aposta per una literatura crítica troba la seva millor expressió en l'obra de novel·listes com Lu Xun 鲁迅, Lao She 老舍, Qian Zhongshu 钱中书 o Ba Jin 巴金. Després del triomf de la revolució de 1949 aquesta dinàmica creativa en gran mesura es va paraitzar.

La imposició d'una estètica oficial —un avatar més del realisme socialista— dictada pel propi Mao Zedong 毛泽东, en la seva intervenció en el fòrum de Yan'An 眼 de 1942, va marcar un territori estret i estèril. La literatura xinesa es va impregnar durant l'era maoista de didactisme i ideologia esquemàtica, d'herois positius, revolucionaris de pedra picada, capitalistes perversos i vells costums feudals a injuriar.

El desglaç relatiu dels anys vuitanta va permetre l'emergència d'un segon moment de creativitat cultural. Es van manifestar al mateix temps diverses generacions literàries, les quals havien hagut de callar amb anterioritat, formades a força de còpies clandestines, i la generació dels joves que s'obrien pas. No van faltar no obstant això vacil·lacions i reculades governamentals a l'hora de deixar anar les regnes de la llibertat d'expressió i de creació: successives campanyes contra la «pollució espiritual», prohibició d'obres eròtiques, innovadores i experimentals... La matança dels estudiants de la plaça de Tiananmen de maig del 1989 va ser un punt d'inflexió. No pocs creadors es van veure obligats a escollir entre l'exili interior i l'exterior. Gao Xingjian forma part d'aquests últims: als pocs mesos d'aquest fet es va nacionalitzar francès.

La relativa obertura cultural que es va produir a la fi dels anys setanta i principi dels anys vuitanta després de l'accés al poder de Deng Xiaoping va permetre la difusió de l'obra d'autors estrangers com ara Sade, Sartre, Joyce, Kafka, Kundera, García Márquez, Beckett, Ezra Pound i alguns altres. El coneixement sobtat dels corrents renovadors de la literatura universal es va convertir en un revulsiu que va marcar de forma indeleble els nous creadors xinesos. Aquest va ser un dels factors determinants de l'anomenada cridada «febre cultural» (*wenhua re* 文化热). Es va obrir un intens debat entre la reinvençió de la vella tradició i la incorporació als nous corrents creatius. La possibilitat de tornar a connectar amb la Xina profunda va donar pas a l'anomenada «literatura de les arrels» (*xungen wenxue* 寻根文学). La possibilitat de tractar de forma crítica els traumes de Revolució Cultural va generar el corrent de la «literatura de les cicatrius» (*shanghen wenxue* 伤痕文学). El clima de desengany profund i de materialisme ferotge que ha substituït al romàntic idealisme revolucionari es plasma en ficcions de morbosa violència moral i física. L'obra narrativa del potser més important narrador xinès actual de la xina interior, Yu Hua 余华, va en aquesta línia. Existeix evidentment encara una literatura oficialista, enquistada en les associacions provincials d'escriptors, però el que es mou —amb dificultats de censura, amb exilis literaris interiors i exteriors— té una força imparabile.

La muntanya de l'ànima (*Lingshan*) 灵山

L'obra narrativa de Gao Xingjian arriba a la seva maduresa plena ja en la seva primera novel·la *La muntanya de l'ànima* (*Lingshan*) 灵山, un llibre absorbent de més de sis-centes pàgines, que pren el títol d'un lloc mític atestat en fonts escrites xineses de fa milers d'anys. Aquesta «Muntanya de l'ànima» es presenta com un objectiu que el protagonista emprèn i de la seva mà el lector segueix el seu viatge iniciàtic a la recerca de la bellesa i del coneixement absolut; un viatge cap al propi jo fugisser, realitzat a partir de materials del paisatge ancestral de la vella saviesa xinesa i a partir de materials autobiogràfics. L'any 1986 Gao Xingjian va emprendre realment un llarg viatge de més de deu mesos i més de mil cinc-cents quilòmetres resseguint el curs del riu Yangzi 扬子, des de les províncies interiors on es conserva més viva la vella tradició fins a la desembocadura propera a Shanghai 上海. La prohibició de publicar i representar les seves obres teatrals i el diagnòstic —que finalment va resultar erroni— d'un càncer de pulmó, havia influït en la seva decisió d'allunyar-se dels cercles culturals de la capital. De l'experiència d'aquest llarg viatge, en va sorgir la llavor de seva novel·la *Lingshan* (*La muntanya de l'ànima*) 灵山 que va escriure al llarg dels anys següents i va publicar a Taiwan l'any 1989.

La muntanya de l'ànima traça també un viatge a les arrels culturals escamotejades pel nacionalisme agressiu, modernitzador, uniformitzador i ideològic del règim xinès. En la novel·la se segueix un itinerari que remunta el curs de l'alt Yangzi, en els confins del Sichuan 四川 i el Tibet. La novel·la ens situa en un àmbit fronterer, on habiten les minories ètniques dels *qiang* 羌族, els *yi* 彝族 i els *miao* 苗族. Se succeïxen les trobades i els somnieigs amorosos, l'aparició d'ermitans, mestres taoistes i monjos budistes, la recopilació de motius i cançons populars i els relats de raptés, bandidatges, destruccions ambientals o suïcidis. Gao Xingjian adopta tècniques innovadores, en una polifonia de veus que mai deriven al nosaltres —aquell nosaltres reiteradament utilitzat per la propaganda oficial. Es tracta d'una novel·la amb elements de dietari, de llibre de viatges, d'assaig, de compilació mitogràfica, d'història d'amor i de meravella, on l'esforç de l'individu per escapar a la determinació del col·lectiu és el motiu recurrent. L'obra de Gao Xingjian afronta amb extrema lucidesa un dels debats fonamentals de la literatura xinesa del segle xx: la recerca d'un difícil equilibri entre la influència occidental i la connexió amb la pròpia tradició.

El llibre d'un home sol (*Yi ge ren de shenjing*) 一个人的圣经

Ja enterament concebuda i escrita fora de Xina, la segona novel·la de Gao Xingjian, *El llibre d'un home sol (Yi ge ren de shenjing)* 一个人的圣经, abandona els territoris boirosos de la Xina profunda per a afrontar la seva peripècia vital a la Xina de Mao i centrar-se en el període convuls de la Revolució Cultural. L'evocació fortament autobiogràfica de Gao Xingjian destaca per la seva veracitat i penetració enmig de les nombroses recreacions memorialístiques i de ficció que ha merescut el període.

Bona part del llibre es situa en un laberint kafkià de passadissos i despatxos nominat en la novel·la simplement com la *Institució*. Gao Xingjian retrata en seqüències discontinües la impossibilitat de la privacitat, el perill intens del sexe practicat en parcs nocturns o habitacions esquives: en aquell clima advers sorgeix una escriptura efímera, destinada a ser ritualment cremada o enterrada. No obstant això Gao Xingjian no es limita a denunciar o a mostrar la duresa i la misèria del moment; té el valor de presentar-se ell mateix, com víctima de la història i objecte de persecucions, però també com a actor i protagonista amb una part de responsabilitat en la bogeria col·lectiva: es mostra ell mateix amb el braçalet vermell, conspirant, penjant *dazibao* 大字报 —diaris murals de denúncia i combat polític—, interrogant vells camarades, dirigint sessions públiques de denúncia a dirigents sospitosos. Hi ha en tot això una aura estranya i bella de tristesa.

Gao Xingjian converteix la seva incursió en la Revolució Cultural en una alguna cosa més que una metàfora universal del totalitarisme i la manipulació política, traça el punt de partida d'un procés d'individuació: solament s'identifica amb el que fuig, el que escapa i el qual es dignifica en algun gest de tendresa i de comprensió enmig de la barbàrie. A la novel·la parla en tercera persona del jove que ell va ser: «com si fos un altre». S'objectiva en la mirada impassible que recrea el malson sense afany de jutjar ni de recrear-se en l'odi ni el remordiment: amb la voluntat d'alliberar-se'n i de transformar-los en art.

El llibre comença justament a les portes de l'imperi, en la luxosa habitació envidrada d'un hotel d'un Hong Kong 香港 que està a punt de retornar a la sobirania xinesa, en una habitació compartida gairebé sense interrupció durant diversos dies i diverses nits amb una jove amant occidental, una mongeta alemanya per a més detalls. Gairebé a contracor, i sentint-se observat a través dels finestrals de l'hotel, l'escriptor exiliat comença l'evocació d'un passat en el qual durant anys va intentar no pensar.

Les seqüències del passat en tercera persona alternen amb episodis situats

en el present del sexe, del viatge, del record i l'escriptura, a través d'una introspectiva segona persona. Tal com passava a *La muntanya de l'ànima*, Gao Xingjian situa la reflexió sobre la identitat personal i col·lectiva al centre de la seva literatura. La refracció de temps i persones gramaticals li permet contemplar-se ell mateix recordant i reflexionar sobre el sentit de l'escriptura, li permet també introduir derives assagístiques en l'avanç del relat. La recurrència a l'erotisme li permet accedir als límits de la solitud i a la vulnerabilitat de la nuesa, quan cauen les màscares i es mostra l'ocult. Aquell qui recorda i escriu el llibre apareix caracteritzat per la seva desafeció i el seu nomadisme vital, el seguim de Hong Kong a Sidney, Nova York, Estocolm, Perpinyà, Figueres o Barcelona, circulant dels braços d'una amant alemanya a una de francesa. De la mateixa manera que la novel·la evita el plural omnipresent en les campanyes i consignes maoistes, hi és notable l'absència del jo: tal com s'apunta en el llibre, el que importa és el procés d'observació i d'objectivació, la mirada contemplada, l'instant viscut.

El somnàmbul (*Yeyoushen*) 夜游神

Instalat a França des del 1987, Gao Xingjian es va anar fent un nom tant en els ambients pictòrics com teatrals. L'any 1992 va ser nomenat *Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres* de França. L'any 1994 va guanyar el premi *Communauté française de Belgique* per l'obra *El somnàmbul (Yeyoushen)* 夜游神. Es tracta d'una obra plenament representativa de l'«estètica de la literatura freda» (*lengde wenxue* 冷的文学) que propugna Gao Xingjian. Els mecanismes de refracció i de distanciament de la veu i de la mirada es concreten, tant a les novel·les com en les obres teatrals, en la plasmació d'una mirada que mira com veu, o bé d'una veu que escolta com parla, també en un joc amb l'intercanvi i el creuament de les persones verbals. Diu el mateix Gao Xingjian en l'assaig *El sentit de la literatura (Wenxue de liyou* 文学的理由): «En les meves novel·les em serveixo dels pronoms 'jo', 'tu', 'ell' per referir-me als diferents personatges i també per parlar del protagonista. Descriure un mateix personatge per mitjà de diferents pronoms crea una sensació de distància. He emprat també aquest recurs en el teatre perquè proporciona als actors que són dalt de l'escenari un espai interior més ampli.» En els suggeriments per a la posada en escena d'*El somnàmbul* hi trobem la mateixa voluntat quan Gao Xingjian demana la «neutralització de l'actor» per establir un diàleg entre el paper i aquell qui l'interpreta: li demana de dictar i escoltar alhora les paraules del seu paper, sense mai deixar-se endur per l'emoció.

L'ambició d'universalitat i de simultani arrelament en l'imaginari de la tradició popular xinesa es reflecteix també en la voluntat de fer una peça que en la seva escenificació xinesa incorpori referències llegendàries molt concretes, mentre en l'escenificació en altres àmbits no incorpori cap mena de referents específicament xinesos, que esdevindrien merament una marca d'exotisme orientalista, sense cap sentit germinal. Un dels personatges de l'obra ha d'incorporar en la versió xinesa un aspecte que recordi el Mestre Ji (Ji Gong 济公), un monjo llegendari d'un monestir proper a Hangzhou 杭州, a qui s'atribueix un caràcter enfollit, excèntric, bondadós i amb poders màgics. En les versions no xineses aquest personatge apareixerà sense connotacions xineses de cap mena, simplement com un déu o un vagabund.

Altres publicacions de Gao Xingjian, a El Cobre Ediciones, Barcelona:

En torno a la literatura (2003)

Por otra estética seguit de *Reflexiones sobre la pintura* (2004)

Contra los ismos (2007)

Teatro y pensamiento (2008)



El somnàmbul

Gao Xingjian

Text escrit per l'autor en xinès i en francès. Traduït de la versió francesa per Joan Casas.

Uns quants suggeriments de l'autor per a la posada en escena

La peça, que es mou en els dominis del malson, no és per això necessàriament absurda. Explora més la psicologia de la realitat que no l'absurdatat de la realitat. El treball dels actors hauria de ser doncs natural (no naturalista) bo i conservant una distància entre els papers i els que els interpreten, cosa que és tan dramàtica com els conflictes entre els personatges.

Per establir el diàleg sobreentès entre el paper i el que l'interpreta, cal començar per la neutralització de l'actor. L'actor es converteix aleshores en un pont invisible entre la seva pròpia personalitat i el personatge. Dicta i escolta les paraules del seu personatge, i això li permet interpretar-lo amb tot el domini necessari. Dit altrament, no s'ha de deixar arrossegar en cap cas exclusivament per l'emoció del personatge.

Els objectes que es fan servir a l'obra són molt importants. Aquests objectes (sabata, caixes de cartó, maleta, rata pinyada, caps tallats, porta...) prenen vida a l'escenari i els personatges es poden comunicar tant amb ells com amb els altres personatges. D'aquesta manera s'evita la monotonia declamatòria, sobretot en el moment de certs llargs monòlegs interiors. Aquests objectes caldrà que siguin particularment portadors de sensibilitat i que es distingixin clarament del decorat.

La posada en escena pot recórrer a una certa forma de misteri i de màgia mitjançant el recurs a procediments de prestidigitació, que es faran servir en el marc d'una recerca dels efectes dramàtics adequats. De fet, tot el decorat es pot pensar en aquest sentit, així com les il·luminacions, sense preocupar-se perquè siguin raonables.

En una escenificació en llengua xinesa, el sense sostre no haurà de ser representat com un Déu o com un captaire, sinó com un personatge semblant al mestre Ji (un bonze màgic de les llegendes populars de Xina), que pot servir de referència. El paio serà un cap de banda, el noctàmbul un trinxa. La prostituta no portarà sobretot el vestit xinès, així com el paio no portarà cor-

bata. Si es tracta d'una producció en una llengua occidental, aquestes limitacions no existeixen.

G. X.

Els personatges

Al compartiment del tren:

UN VIATGER
UN VELL BARBUT
UN HOME JOVE
UNA DONA JOVE
UN SENYOR
EL REVISOR

A les escenes del malson:

EL SOMNÀMBUL
EL SENSE SOSTRE
EL NOCTÀMBUL
LA PROSTITUTA
EL PAIO
L'HOME SENSE ROSTRE

Els mateixos actors interpreten els dos papers en l'ordre respectiu.

1

Un compartiment de tren il·luminat per dintre. Tres seients vermells a cada banda, encarats. La barra vermella de la prohibició de fumar ha estat visiblement gratada a la porta de vidre. A la dreta, un viatger assegut al costat de la finestra amb les cortines tancades; la segona plaça no està ocupada; un vell barbut, assegut al tercer seient, cargola un cigarret. A l'esquerra una dona jove està ajaguda als seients, tapada amb un abric, d'esquena als altres. Un home jove es repenja a la porta. Vibracions del tren en marxa. Entra el revisor.

REVISOR: Bon dia. Els bitllets, sisplau!

HOME JOVE (*somrient*): M'han robat la cartera.

REVISOR: Amb el bitllet?

HOME JOVE: M'han robat els diners i l'equipatge a l'estació. Quina bestiesa! No he tingut temps ni de... Vaig a una regata, una regata internacional.

REVISOR: És esportista?

HOME JOVE: Sóc un gran esportista! Faig vela. Una afició que surt caríssima, oi? Afortunadament tinc un espònsor, ho paga tot ell. (*Somriu.*)

REVISOR: Tampoc no té cap paper?

HOME JOVE: Sí. (*Treu un paper.*) He fet una declaració a la policia de l'estació. (*El revisor agafa el paper i escriu alguna cosa en una llibreta.*) Jean, guionet, Claire F-a-b-i-e-n, un altre guionet, M-a-l-e-r-o. Un nom una mica extravagant, no?

REVISOR (*adreçant-se al vell barbut*): Senyor, el seu bitllet sisplau.

VELL: (*Continua cargolant el cigarret, sense alçar el cap.*) Sorry, I have not.

REVISOR: I tampoc no deu tenir diners, oi que no?

VELL: No, no money.

REVISOR: On ha pujat? I on va?

VELL (*articulant, amb un accent estrany*): Sóc un estranger voluntari.

REVISOR: Do you speak English?

VELL: A little.

REVISOR: Well, where are you going?

VELL: Maastricht.

REVISOR: This train don't go to Maastricht. Do you understand?

VELL: O.K.

REVISOR: Do you have a passport?

VELL: Yes. (*Rebusca per les butxaques i en treu un passaport.*)

REVISOR (*mirant el passaport*): Viu a París?

VELL: My brother lives in Paris.

REVISOR: Aquest passaport no és el seu, doncs?

VELL: Why?

REVISOR: No té cap adreça permanent? Un domicili fix? No?

El vell se'l mira sense dir res. El revisor pren unes notes i li torna el passaport.

REVISOR (*al viatger*): Sisplau, senyor. (*El viatger li dona el seu bitllet.*) Això és primera classe, i el seu bitllet és de segona.

VIATGER: On és la segona?

REVISOR: Aquest tren és un Trans Europa Express que no té segona classe.

VIATGER: Perdoni'm, però al vagó no hi ha cap indicació. Digui'm vostè on la veu!

REVISOR: Tot allò que és vermell, moqueta vermella i seients vermells, indica la classe. Hauria d'haver agafat un tren que sortís més d'hora, o bé el següent, dues hores i quinze minuts més tard. M'haurà de pagar un suplement. (*Calcula.*) Dos-cents cinquanta francs, sisplau. (*El viatger paga.*) Gràcies... senyora, em fa el favor!

La dona jove troba un bitllet a la bossa de mà i li dona.

REVISOR: Aquest bitllet està caducat, senyora.

DONA JOVE: Oh, perdó!

REVISOR: No en té cap més?

DONA JOVE: Sí, és clar que sí.

S'aixeca, agafa l'abric i la bossa, surt del compartiment. El revisor la segueix. Busca a les butxaques de l'abric. L'home jove fa l'ullet al viatger i ocupa el seient del seu davant. Treu un paquet de cigarrets i fuma.

DONA JOVE: Això sí que és estrany... No sé què ha passat, no el trobo....

REVISOR: Li passa sovint?

DONA JOVE: És clar que no. Potser... *(S'aixeca el baix de l'abric i ensenya la cama.)*

REVISOR: D'això... bé... *(Li torna el bitllet.)* Bona sort, senyora!

(Se'n va, la dona torna a entrar al compartiment.)

HOME JOVE *(S'aixeca.)* Perdó. Era el seu lloc...

Ella no respon, recupera el seient al costat de la finestra. S'embolica amb l'abric.

HOME JOVE: *(Seu al costat d'ella. Al viatger.)* Vostè havia comprat bitllet, i li han fet pagar una multa! *(Li ensenya un feix de bitllets de banc amagats sota la camisa i li somriu.)* Només enxampen aquells que estan en regla: no ho troba divertit? S'hauria d'haver inventat alguna història. Són aquesta mena de coses les que funcionen.

El viatger li retorna el somriure, després agafa un llibre.

HOME JOVE *(girant-se cap a la dona):* Vostè se'n va de vacances, oi? O potser va a trobar algú? Una visita important? On va? Ve de lluny, oi? M'equivoco? Oh, perdoni'm. L'he molestada? Només era una pregunta, a l'atzar, per curiositat i prou.

Un senyor, amb gavardina i barret, passa per davant de la porta, mira el senyal de «no fumadors» gratat i entra al compartiment. Seu a prop de la porta, treu un cigar. L'home jove li allarga l'encenedor.

SENYOR: Gràcies. A tot el tren només he trobat aquest raconet per fumar! És normal, això? *(Encén el cigar i torna l'encenedor a l'home jove.)* Hi ha un vagó llit, un vagó restaurant; hi ha un menú, vins, formatges, tota mena de serveis per als no fumadors. Però els fumadors, sembla ser, no tenim dret a viatjar agradablement. Quin concepte més estrany de les coses!

Ningú no li respon. La dona apaga el llum de la seva banda i acluca els ulls. El viatger s'ha instal·lat còmodament a la butaca i s'ha posat a llegir. El llum

es va afeblint a poc a poc, mentre el soroll de tren es va fent més fort. Tothom pesa figures. Obscur progressiu al compartiment.

* * *

VEU (LA DEL SOMNÀMBUL) EN LA FOSCOR: A la nit, una pluja fina que ho xopa tot. En aquesta ciutat, perpètuament contaminada pels gasos i pel soroll dels cotxes, tu no havies tornat a sentir la frescor de la pluja. Et passeges pel carrer; tot el teu cos és banyat per l'aire fresc. Segur que és aire fresc? De fet, tant se te'n dona. Però és veritat que no hi ha cotxes, ningú que es passegi. Ningú no et molesta i no tens necessitat de cedir el pas. Ni de dir «bon dia», ni «perdoni». T'estalvies totes aquestes fórmules de cortesia buides de sentit, i sovint tan empipadores. Ja n'estàs tip d'aquesta vida que veritablement no has viscut. En tot cas és la primera vegada que et passeges amb aquest plaer, pel mig de la calçada, sense topar amb ningú, sense cap risc d'accident.

L'escenari s'illumina suaument. Una cantonada en la penombra, amb un únic fanal que difon una llum molt pàl·lida. Temps núvol. Vestit amb una llarga camisa, el somnàmbul, amb les cames nues, porta un parell de sabates feixugues, amb els cordons deslligats.

EL SOMNÀMBUL: Sents les teves passes, la teva respiració, inspires profundament, fins que t'omple els pulmons... Només tens calents els peus, però aquesta escalfor et proporciona un agradable benestar. Portes unes sabates una mica feixugues, però sòlides. Camines pesadament, però vas allà on vols, amb comoditat, sense precipitació ni preocupació (*Camina fent zigzagues, creuant les passes.*) No tens res a fer, alliberat dels maldecaps quotidians que tots ens escarrassem a crear-nos, com si tots els problemes s'haguessin esvaït, com si tot d'un plegat la vida no tingués cap objectiu. En qualsevol cas, aquí, no tens cap objectiu precís... (*Reflexiona.*) ni tampoc cap problema particular. Ser finalment un home sense problemes... Et preguntes si això és la felicitat. I, fet i fet, no pots evitar de sentir-te feliç. Tothom té neguits, llevat de tu que no tens cap angoixa. Voldries fer una declaració solemne... però el carrer és desert. Et proclames doncs, només per a tu mateix, l'únic home alliberat de problemes en aquesta ciutat immensa!

Accelera el pas allargant les passes i s'entrebanca, fins que finalment cau al damunt d'unes caixes de cartó amuntegades a la vorera, a l'altra banda del carrer.

EL SENSE SOSTRE: Què passa? (*Treu el cap d'una caixa de cartó.*) Qui ets tu?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no l'has vist.

EL SENSE SOSTRE: Una caixa tan grossa no és com una agulla perduda en un paller. Com t'ho has fet per no veure-la?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius «perdó».

EL SENSE SOSTRE: Perdó, perdó... és massa fàcil!

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que pensaves que aquests cartons només eren deixalles, que no se t'havia acudit que algú podia fer-hi niu... i demanes excuses amb sinceritat.

EL SENSE SOSTRE: Guarda-te-la per a tu, la teva sinceritat! M'has fotut enlaire la son!

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no ho sabies, de debò, que no ho has pogut evitar.

EL SENSE SOSTRE: No saps caminar?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que sí, però —com es diu això?— que no havies caminat mai amb tanta pesantor, aferrant-te a terra d'aquesta manera, i has acabat per molestar-lo. L'única cosa que pots fer és pregar-li que et perdoni.

EL SENSE SOSTRE: No em voldràs fer creure que no et van ensenyar a caminar correctament quan eres petit...?!

EL SOMNÀMBUL: «No ho dic de broma», tu li dius.

EL SENSE SOSTRE: Ves a la merda! Camina per on vulguis, però no per aquí, per on dormo, entesos?

EL SOMNÀMBUL: Entesos. Però tu dius que no entens perquè has de revisar la teva manera de caminar. Com has de posar els peus...?

EL SENSE SOSTRE: Un davant de l'altre, senzillament! Ho fas expressament, d'enervar-me, o què? (*Mig surt de la seva caixa.*)

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que te'n vas de seguida... (*Palpa amb el peu.*)

EL SENSE SOSTRE: Que ets cec?

EL SOMNÀMBUL: És clar que no. Com ho podries explicar? Si ho dius, tot s'hauria acabat.

EL SENSE SOSTRE: Fots el camp o què? Sinó...

EL SOMNÀMBUL: Dius que te'n vas de seguida. Només li demanes un instant per rumiar on has d'anar... que no saps si...

EL SENSE SOSTRE: Per què t'has de complicar la vida? Segueixes el carrer, recte. Si topes amb una paret, aleshores gires.

El somnàmbul se'n va a les palpentos. El sense sostre es torna a ficar a la seva caixa.

EL SOMNÀMBUL: *(Al mig del carrer.)* Tothom es veu amb cor de donar-te una lliçó; tothom es pensa que és Déu. *(Es queda immòbil.)* Et passeges per distreure't; si has de seguir un camí designat per uns altres, quin plaer n'obtindràs? Topar amb la paret, és fàcil de dir, però seràs tu qui en patiràs les conseqüències... No tens objectiu, ni destí, ni orientació. Deixen anar un conill i et diuen que l'atrapis. Si el vols empaïtar, ja pots anar corrent! *(Gira el cap. En veu molt alta.)* No! Tu vas allà on vols.

El soroll del tren s'acosta, després s'atura.

EL SOMNÀMBUL: *(Mirant enlaire.)* L'últim metro? *(A dalt hi ha una passarel·la. Soroll del tren que passa.)* Mitjanit, ara tot es queda tranquil.

Entra el noctàmbul, s'atura al seu davant. El somnàmbul l'evita per l'esquerra. El noctàmbul també fa una passa i se'l mira a la cara. El somnàmbul s'aparta cap a la dreta, el noctàmbul fa el mateix. Finalment, topen.

EL SOMNÀMBUL: Ah, perdó!

EL NOCTÀMBUL: Fill de puta!

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que el volies esquivar, que si hagués anat amb compte...

EL NOCTÀMBUL: Busques complicacions, eh?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que t'has excusat, li demanes que què més vol.

EL NOCTÀMBUL: Cabronàs! Que no tens ulls o què? *(Li posa la mà davant dels ulls.)*

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no ho has fet expressament.

EL NOCTÀMBUL: Vols que t'ensenyi a caminar? *(L'empeny per una espatlla i li fa la traveta, posant-li un peu davant.)* Surt d'aquí, idiota!

EL SOMNÀMBUL *(evitant l'obstacle)*: Tu li demanes si li sembla que és manera de parlar amb les persones que es creua pel carrer.

EL NOCTÀMBUL: No ets pas cec. Per què fas veure que ets imbècil? Per tocar-me els collons, eh?

EL SOMNÀMBUL: Tu li expliques que caminaves tan tranquil, que no has molestat ningú. A més, ell no anava en cotxe ni tenia res a fer al mig del carrer.

EL NOCTÀMBUL: I això què canvia? No em sents quan arribo?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no tens necessitat ni ganes de sentir ningú. Que l'única cosa que desitges és tranquil·litat. Li dius que et deixi estar, que cadascun se'n vagi pel seu camí.

EL NOCTÀMBUL: Em busques les pessigolles, cabró? Vols que et faci una cara nova?

Fa el gest de colpejar-lo. Entra la prostituta, a sota d'un paraigua: minifaldilla, porta-lligacames visible. El noctàmbul abaixa la mà i deixa estar el somnàmbul.

LA PROSTITUTA: Bona nit, senyors!

EL SOMNÀMBUL: Bona nit... senyora.

LA PROSTITUTA (*s'hi acosta i aixeca una mica el paraigües*): Passa alguna cosa?

EL SOMNÀMBUL: No res, no res, tot va bé.

El rodeja, torna a abaixar el paraigües i se'n va. El noctàmbul la segueix i camina al seu costat.

EL NOCTÀMBUL (*xiula*): No passes fred?

LA PROSTITUTA: Una mica. (*Aparta una mica el paraigua.*) Però segur que t'agrada així, oi?

EL NOCTÀMBUL: Estàs boníssima! T'acompanyo?

LA PROSTITUTA: (*Somriu*) Em convides a una copa?

EL NOCTÀMBUL: Com vulguis. A casa teva, guapa?

LA PROSTITUTA: Millor al bar, sents?...

EL NOCTÀMBUL: Aquí no n'hi ha cap. Tot és tancat a aquestes hores.

LA PROSTITUTA: En conec un que és obert.

EL NOCTÀMBUL: Massa lluny. No tens cap lloc més calentet? Més a la vora?

LA PROSTITUTA: Anem a casa teva, si vols.

EL NOCTÀMBUL: Encara és més lluny, nena.

LA PROSTITUTA: I què? Agafem un taxi. És fàcil, no?

EL NOCTÀMBUL: Sí, dona, però aquí ens ho podem muntar molt millor. Encara és més fàcil. Coneixes aquell paio?

LA PROSTITUTA: Què vols? Que fem un trio?

EL NOCTÀMBUL: No! Jo en tinc prou amb tu, xata! No m'esguerris la festa.

LA PROSTITUTA: Tens calés?

EL NOCTÀMBUL: Què et penses? Que no en tinc? (*Treu una pitillera, li dona un cigarret i l'encén amb el seu encenedor.*) No saps fumar...

LA PROSTITUTA: I doncs?

EL NOCTÀMBUL: S'ha de fer així.

Li aixeca la barbata amb una mà, treu lentament el cigarret de la boca de la dona i la besa. Ella l'aparta categòricament.

LA PROSTITUTA: No! Tan de pressa, no.

EL NOCTÀMBUL: Tranquil·la, ja m'aturo. Només era un petit avançament, sents? No et neguitegis.

LA PROSTITUTA: Primer, paga!

EL NOCTÀMBUL: Fastigosa! Ja m'has tallat el rotllo, tia. Ets una debutant. Jo te n'ensenyo, val?

LA PROSTITUTA: Au, fot el camp!

EL NOCTÀMBUL: No ets gaire amable. Amb aquest temps de merda, ja veuràs com això t'escalfa... (*L'agafa de cop i l'estreny contra ell.*)

LA PROSTITUTA (*debatent-se*): T'he dit que no! Deixa'm tranquil·la!

EL SOMNÀMBUL: Deixa-la. Ves-te'n.

EL NOCTÀMBUL: Per què t'hi fiques tu?

EL SOMNÀMBUL: Aquí no! Al mig del carrer no... és un lloc públic!

EL NOCTÀMBUL: Què dius? És la seva feina, tio. Ella ho ha triat.

LA PROSTITUTA (*traient-se de sobre el noctàmbul*): Quin imbècil!

EL NOCTÀMBUL (*rient*): Au, va, bé ens hem de divertir. No t'has de posar

nerviosa d'aquesta manera, nena... (*Ella fuig. Al somnàmbul.*) Tu i jo ja ens trobarem. Ves amb compte!

Emprèn la persecució de la dona i surt. El soroll dels passos s'allunya, es precipita, després s'atura de cop. Silenci.

EL SOMNÀMBUL (*criant*): Mitja merda! Fill de puta!

EL SENSE SOSTRE: Ei! No cridis d'aquesta manera, sembles un animal!

EL SOMNÀMBUL: No és sord, vostè?

EL SENSE SOSTRE: Et sento perfectament.

EL SOMNÀMBUL: Doncs per què ha fet com si no sentís res, ara fa un moment.

EL SENSE SOSTRE: I tu per què crides? Què has fotut? Aquesta noia deu tenir el seu permís. I no som pas de la bòfia, nosaltres.

EL SOMNÀMBUL: Però és que, aquí al mig...

EL SENSE SOSTRE: Bah, les coses són així... És el seu ofici.

EL SOMNÀMBUL: Potser l'està violant... allà, en una cantonada!

EL SENSE SOSTRE: Potser sí, i potser no. De vegades passa. Qui ho pot saber? Si no és la víctima mateixa, és clar.

EL SOMNÀMBUL: No sent ni una mica de compassió?

EL SENSE SOSTRE: En sents, tu? Per què no la vas a salvar?

EL SOMNÀMBUL (*després d'un silenci*): Tu saps perfectament que no la pots salvar. Encara que arrisquessis la teva vida per ella una vegada, a la segona, tot aniria igual.

EL SENSE SOSTRE: Doncs per què em fots crits?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que allò et fa mal al cor.

EL SENSE SOSTRE: I de què serveix, el teu cor?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que allò et fa patir.

EL SENSE SOSTRE: Perquè no la pots salvar per sempre?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que sents dolor en el fons més pregon de tu mateix.

EL SENSE SOSTRE: Doncs molt bé!

EL SOMNÀMBUL: Vostè és molt cruel!

EL SENSE SOSTRE: No tant com tu.

EL SOMNÀMBUL: Ni tan sols s'indigna?

EL SENSE SOSTRE: Quin sentit tindria indignar-se? Realment penses que serviria d'alguna cosa? (*Silenci.*) De res!

EL SOMNÀMBUL: Doncs què?

EL SENSE SOSTRE: Doncs res. No som el Salvador, nosaltres. Hi creus, tu, en el Salvador?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no creus en ningú.

EL SENSE SOSTRE: Doncs ja està.

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no et vols quedar allà ni un instant més per sentir-lo enraonar d'aquesta manera.

EL SENSE SOSTRE: Només faltava això! Ets tu qui m'ha vingut a empenyar i qui m'ha fotut la son enlaire.

EL SOMNÀMBUL: Vostè m'avorreix.

EL SENSE SOSTRE: Ens avorrim de nosaltres mateixos.

EL SOMNÀMBUL: Calli! Faci'm el favor...

EL SENSE SOSTRE: Molt bé! Però tu tampoc diràs ni una paraula més, entesos?

Silenci. El sense sostre es torna a ficar a dins dels seus cartons.

EL SOMNÀMBUL: Tu no dius res més. Val més que et recloguis en tu mateix sense pronunciar ni una paraula... No pots suportar ningú en aquest món maleït que només fa que ofegar-te. (*Silenci.*) Si encara ets viu, és perquè encara penses lliurement. No t'hauries d'adreçar mai més a ningú, i només t'hauries d'escoltar tu mateix.

Es queda immòbil com una estàtua mentre se sent una música lleugera, gairebé imperceptible, arrossegada pel vent.

EL SOMNÀMBUL (*adoptant una posa*): Però sobre què meditaràs? I quina cosa mereix realment ser meditada? (*Silenci.*) Meditar sobre la meditació? (*Silenci.*) Tant se val, allò que compta és que tu encara penses i que hi trobes un plaer. (*Canvia de posa.*) Ja no tens cap relació amb els altres, amb les seves coses. Els deixes fer. Als seus ulls ets un home, o un cuc, o una papallona, o una pedra insensible, això no importa, t'alegres d'estar finalment tot sol. (*Torna a canviar de posa i sembla que hi agafi gust.*) Capbussant-te dins el teu esperit, comences a volar, entre cel i terra, per un univers que és el teu: prou vast per a tu, i on et sents omnipresent.

Camina fent ziga-zagues. Davant d'una porta mig oberta que dóna al carrer, és agafat pel coll per la mà sòlida d'un home que no surt de l'ombra.

EL PAIO (*en veu baixa*): No et moguis! Si crides, et mato! Queda't aquí, quiet, com estaves! Qui t'ha fet venir? Digues!

EL SOMNÀMBUL: Ningú. Tu li dius que et passeges...

EL PAIO: No facis comèdia amb mi, entesos?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no tens intenció de fer cap mena de comèdia, donades les circumstàncies.

EL PAIO: De quins ets, tu? De la bòfia o d'aquella banda d'arreplegats, eh? D'on vens? (*Afluixa una mica la mà del coll.*) Digues!

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no entens res de tota aquesta història, que només havies vingut aquí per passar l'estona, li dius que aquesta és la teva veritat, senzillament. I que si no et creu, que faci el que vulgui. Les bales no tenen ulls, maten aquell que se'ls posa al davant. No hi ha gràcia divina ni excepcions per a ningú. Però que tu no et vols jugar la vida per una bestiesa així!

EL PAIO: Per què fa tanta estona que rodes per aquí? Ja fa una hora que et vigilo.

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que has perdut el sentit de l'orientació, que dones voltes al mateix lloc, que no te'n surts i que ell no ho pot entendre: són bestieses teves.

EL PAIO: Si no ets un cabró, és que ets un imbècil!

EL SOMNÀMBUL: Ni una cosa, ni l'altra... o potser totes dues alhora. Qui sap com t'ho has fet per ficar-te en aquest merder?

EL PAIO: Atura't! No juguis amb mi, et podria costar car!

EL SOMNÀMBUL: No dispari!

EL PAIO: Doncs canvia de posat! (*El somnàmbul posa, amb el cap cot, com Jesucrist a la creu. Silenci.*) El coneixes, aquell paio?

EL SOMNÀMBUL: Qui? El que empaita faldilles? Tu li dius que no hi has tingut mai tractes.

EL PAIO: No et facis el viu. Parlo d'aquell que fa veure que és un captaire!

EL SOMNÀMBUL: Aquell que s'ha abrigat amb els cartons de l'altra banda del carrer?

EL PAIO: Les preguntes les faig jo, no et vulguis fer l'espavilat amb mi.

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no el coneixes de res, que no saps si és un captaire de debò o no. De fet en aquesta ciutat no hi coneixes ningú, et fa por de topar-te amb la gent. Per això surts de nit, tot sol.

EL PAIO: Fes-lo sortir del seu cau!

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no goses molestar-lo, que sempre són els altres els que et destorben a tu, mai a l'inrevés. Afegeixes que et resulta impossible d'imposar-los la teva voluntat, que en tens tan poca de voluntat que ni tan sols te la pots imposar a tu mateix. Li supliques que et comprengui.

EL PAIO: Au, va! Fes-lo sortir d'aquell munt de merda! I vinga, balla, balla, no t'aturis!

EL SOMNÀMBUL: Li dius que prou que t'agradaria, però que les cames no et creuen, que no tens entrenament.

EL PAIO: Només uns quants gestos, com els que feies fa un moment. Així, molt bé. Queda't aquí, sinó... M'has entès?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que tots tenim només una vida, que l'has entès perfectament i que no tens cap mena d'intenció de no entendre'l.

EL PAIO: Doncs belluga't, imbècil!

El somnàmbul surt de l'ombra, prova de fer quatre gestos i no se'n surt. S'atura i s'ajup. Lluny, passa un cotxe. Torna a entrar la prostituta, arrossegant els peus, sense paraigües. Passa per davant d'ell.

LA PROSTITUTA: Que estàs malalt? Tens mal de ventre?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no. Que et lligues els cordons de les sabates.

LA PROSTITUTA: No tindries pas un cigarret, per casualitat?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no tens res, només la teva vida, i que encara està en mans d'un altre. T'excuses.

LA PROSTITUTA: No passa res. Podem seure un moment?

EL SOMNÀMBUL: Si ella vol. No et sap gens de greu. Al contrari, perquè si et forada una bala perduda, almenys hi haurà un testimoni. (*Gira el cap.*)

LA PROSTITUTA (*es repenja en el fanal*): Què mires?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no mires res, que aquesta manera de mirar el buit s'ha convertit en una mania.

LA PROSTITUTA: Merda! Un forat!

EL SOMNÀMBUL (*sorprès*): On? On hi ha un forat?

LA PROSTITUTA: (*Estirant-se una mitja.*) Aquí, un forat a la mitja.

EL SOMNÀMBUL (*alleujat*): Les mitges usades tenen forats, és normal.

LA PROSTITUTA: Són noves, me les vaig comprar ahir.

EL SOMNÀMBUL: Llàstima. Però tu penses per a tu mateix que allò que és llàstima és ella, i no les seves mitges.

LA PROSTITUTA: He relliscat, he estat a punt de caure.

EL SOMNÀMBUL: Amb aquest temps, sota la pluja, quan es porten aquesta mena de sabates amb talons d'agulla, és inevitable... I tu penses que allò que voldries saber, no és si ella ha caigut o no per culpa de les sabates, sinó si ha estat violada. Però evidentment no goses demanar-li.

LA PROSTITUTA: Estic rebentada!

EL SOMNÀMBUL: Doncs torni a casa. I afegeixes que tu també estàs cansat.

LA PROSTITUTA: No goso...

EL SOMNÀMBUL: Tu tampoc. Tu tens un domicili, però no hi pots tornar. Però com l'hi podries dir?

LA PROSTITUTA: Tinc por.

EL SOMNÀMBUL: Tu et sents igual, només que encara no t'han violat. Però no trigaran gaire. Una passa més... i no saps pas què pot passar.

LA PROSTITUTA (*se li acosta, a cau d'orella, amb to apressat*): Aquell altre imbècil encara és allà, a la cantonada, a l'ombra. Em persegueix, no em deixa tranquil·la. Jo no vull que descobreixi on visc, ni que tinc por d'ell. No el puc deixar que s'empari de mi, m'entens?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que ho has entès tot perfectament, que et trobes en la mateixa situació que ella, i que ella encara té sort de poder-te'n parlar d'aquella manera. Mentre que tu, no pots parlar-ne amb ningú.

LA PROSTITUTA (*en veu alta*): Ets un bon covard!

EL SOMNÀMBUL: I per què?

LA PROSTITUTA: No has tocat mai una dona?

EL SOMNÀMBUL: És clar que sí! Li dius que no ets pas verge, ni homosexual. El teu problema és que no tens diners per pagar, de moment.

LA PROSTITUTA: Puc anar a casa teva, si no vius gaire lluny, i si no tens cap altra dona a casa. Però em sembla molt que no.

EL SOMNÀMBUL: Seria un gran plaer. Però tu no tens ganes de morir en braços d'una dona.

LA PROSTITUTA: Et fan por les dones? Això sí que és divertit!

EL SOMNÀMBUL: Depèn de quina dona.

LA PROSTITUTA: No em trobes interessant? No em desitges?

EL SOMNÀMBUL: Al contrari. Li dius que és molt sexy, seductora, i que, de fet, vostè, senyora, està viva i plena de sensibilitat, no és pas com un cartell publicitari.

LA PROSTITUTA: Doncs anem a casa teva. (*En veu baixa.*) Et faré un preu, si vols.

EL SOMNÀMBUL: És com un somni... (*En veu baixa.*) O com un malson! Tu dius que ja t'agradaria tenir una companyia tan amable, tu dius que és tan atractiva que només és possible adorar-la.

LA PROSTITUTA: Tu sí que ets un home com cal. No és freqüent, en aquest món.

S'arpenja en ell, l'agafa per la cintura, se l'endú cap als cartons.

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no saps si ets honrat però que, fins avui, no has comès cap crim. Cap robatori, cap violació, cap incendi, cap estafa, cap xantatge, cap assassinat. Malgrat això no ets capaç d'evitar de caure en el pecat.

LA PROSTITUTA: Què hi farem! D'això no se'n pot estar ningú.

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no et pots estar de pensar en el forat de les seves mitges. Al mateix temps veus la boca negra del revòlver al teu darrere, i et sembla que t'acostes a la mort, pas a pas...

S'atura davant dels cartons.

LA PROSTITUTA: És la teva llar?

EL SOMNÀMBUL (*clava una puntada de peu a les capses de cartó*): Sisplau, seguí!

El sense sostre surt de la seva caixa, de recules, amb el cul per davant.

LA PROSTITUTA: Mira! (*Retrocedeix i riu.*) Aquesta sí que és bona!

EL SENSE SOSTRE: No sé de què rius, maca! (*Es posa dret. S'adreça al somnàmbul.*) Realment no tens gens ni mica de caritat...

EL SOMNÀMBUL: De què serveix, la caritat? Tu, diuen, ets molt generós, però què vens amb tanta caritat? Això jo no ho sé! (*D'un salt s'asseu sobre la caixa de cartó.*)

EL SENSE SOSTRE: Escolta'm, si tu no tens ganes de dormir, no dormis... però ves-te'n a passeig a una altra banda. Aquí no! Per què m'has d'empenyar tota l'estona? Què vols, fet i fet?

EL SOMNÀMBUL: Allò que tu vols: justament no fer res. És evident que ell no ho pot entendre. Com ho explicaries?

EL SENSE SOSTRE: Si necessites algun d'aquests cartons, digues-ho francament, no t'ho compliquis tant. Bé, et cedeixo aquest racó, jo ja m'apanyaré!

LA PROSTITUTA: Vols que ho fem aquí? Ho fas sovint aquí dintre?

EL SOMNÀMBUL: De totes maneres és molt millor que fer-ho al ras, no? No et sembla?

LA PROSTITUTA: No, però... Quin femer!

EL SOMNÀMBUL: Sí, senyora.

LA PROSTITUTA: Encara ets pitjor que aquell desgraciat!

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que tots som com galledes d'escombraries.

LA PROSTITUTA: Tu el primer, és clar!

EL SOMNÀMBUL: Els uns porcs, les altres truges, tots som iguals.

EL SENSE SOSTRE: Finalment algú que comprèn les coses de la vida!

EL SOMNÀMBUL: No es necessita pas una gran intel·ligència.

LA PROSTITUTA: Què ets, tu, un intel·lectual?

EL SOMNÀMBUL: Un intel·lectual de les escombraries!

Ella es posa a riure, s'asseu sobre els cartons picant-hi amb els peus.

EL SENSE SOSTRE: Compte! No facis caure la meva ampolla.

LA PROSTITUTA: Tens alguna cosa per beure aquí dintre?

EL SENSE SOSTRE: Filla meva, en aquesta vida podem prescindir de tot, però d'això, no.

LA PROSTITUTA: Podies haver-ho dit abans. (*Enfonsa la mà dins la caixa i en treu una bossa vella.*) Què és això? M'ha tocat la grossa!

EL SENSE SOSTRE: Això no ho toquis!

LA PROSTITUTA: Que són calés?

EL SENSE SOSTRE (*arrabassa la bossa a la dona i en treu una ampolla de vi*): Si més no, hi ha beguda.

Obre l'ampolla, en beu un glop i passa l'ampolla a la dona.

LA PROSTITUTA (*en trascola una gran glopada de cop*): Ei! Aquesta porqueria crema la gola!

EL SENSE SOSTRE: No se'n pot abusar, filla meva. Només allò que cal... Aleshores es posa molt bé, les coses es veuen d'una altra manera i vius en pau. No hi ha res a dir, res de què queixar-se. Tu ets jove, no cal que et facis malbé gaire de pressa. (*S'adreça al somnàmbul.*) No en vols, tu?

LA PROSTITUTA: El senyor és massa refinat! (*Riu.*)

EL SOMNÀMBUL: Puta!

LA PROSTITUTA: Què ha dit?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no has dit res.

EL SENSE SOSTRE: Ets una noia alegre, això és prou clar.

LA PROSTITUTA: I per què no?

EL SENSE SOSTRE: Ho deia per dir alguna cosa... Quan beus molt, la malaltia sovint ve de l'interior. Al capdavall, viure ja és prou bona cosa! No t'has de complicar la vida.

LA PROSTITUTA: M'hauria agradat tenir un pare com tu.

EL SENSE SOSTRE: De debò?

LA PROSTITUTA: Faig cara de parlar en broma? Jo no dic mai mentides. No val la pena. Sobretot a persones com vosaltres.

EL SENSE SOSTRE: Doncs si és així, acabes de trobar un pare! (*La prostituta li fa un petó a cada galta.*) Ets molt amable, filla.

LA PROSTITUTA (*estira la bossa*): Me la deixes veure? No tens res de menjar?

EL SENSE SOSTRE: Ja has vist tot el que hi havia. A més, si ahir vespre hagüés tingut alguna cosa per menjar, et penses que l'hauria guardat fins

ara? A la nit dormo... (*mirada feixuga al somnàmbul*) si no és que hi ha algú que m'empipa.

LA PROSTITUTA: Papa, tinc gana!

EL SENSE SOSTRE: És tremenda aquesta noia, oi?

EL SOMNÀMBUL: Tu te la creus?

EL SENSE SOSTRE: Jo crec a tothom, si tothom em creu a mi. (*Somriu.*)

LA PROSTITUTA: Tu tampoc tens cigarrets?

EL SENSE SOSTRE: Quan me'n venen ganes, en demano un a la gent que passa.

LA PROSTITUTA: I en les dones, també hi penses?

EL SENSE SOSTRE: Ah, les dones! Qui hi ha que no hi pensi? Però tenir una dona és un luxe. Costa car.

EL SOMNÀMBUL: També n'hi ha que no s'han de pagar.

LA PROSTITUTA (*amb una rialla histèrica*): Et penses que hi ha dones que tenen afecte per alguna cosa que no siguin els diners?

EL SOMNÀMBUL: Tot ésser humà és capaç de tenir sentiments, i no tan sols les dones.

LA PROSTITUTA: I doncs? Què vols dir amb això?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que ja ho has dit tot.

LA PROSTITUTA: L'amor veritable no es compra. Oi?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que creus en tot, fins i tot en Déu.

LA PROSTITUTA: En realitat no creus en res!

EL SOMNÀMBUL: Ben mirat, no està tan malament. Tu no hi creus?

LA PROSTITUTA: Jo només crec en els diners.

EL SENSE SOSTRE: Bravo! Aquesta tia és meravellosa!

LA PROSTITUTA (*torna a agafar la bossa*): Déu n'hi do, com pesa! Què hi portes?

EL SENSE SOSTRE (*amb un somriure*): Endevina-ho.

EL SOMNÀMBUL: Segurament no són eines, ni armes. D'això, tu, n'estàs gairebé segur.

EL SENSE SOSTRE: Tot i que no es pot ser més pobre que jo, el meu punt d'honor és ser una persona correcta. No robar mai, ni rebentar portes.

EL SOMNÀMBUL: Per defensar-te, potser?

EL SENSE SOSTRE: Tu què en penses? Qui es molestaria a atacar un pobre home com jo?

EL SOMNÀMBUL: Qui sap? Un accident, o una confusió, una casualitat, una bestiesa, un caprici; o bé la mala sort, alguna cosa que et cau al cap sense que ningú et busqués. En aquest món de merda, tot és possible.

EL SENSE SOSTRE: No hi ha fum sense foc, jove! Quan les coses passen, al capdavall sempre en tens una mica la culpa.

EL SOMNÀMBUL: És tan segur que no hi haurà mai accidents de cotxe?

EL SENSE SOSTRE: Cal vigilar el semàfor vermell sempre que es travessa el carrer. És la regla, estimat amic!

EL SOMNÀMBUL: Segurament un sense sostre corre molts més riscos que aquells que tenen una casa.

EL SENSE SOSTRE: Si veritablement tens un niu, tu, digues per què rondes encara a mitjanit?

El sense sostre somriu. Silenci. Bufa un vent lleuger.

LA PROSTITUTA (*obre la bossa*): A veure què hi ha!

EL SENSE SOSTRE: No l'obris!

LA PROSTITUTA: Au, va, només un cop d'ull. (*Remena dins la bossa.*)

EL SENSE SOSTRE: No ho facis! Atura't!

LA PROSTITUTA: Hòstia! Sembla una bossa plena de diners? No és possible, Senyor!

EL SENSE SOSTRE: Per què no! Tot és possible en aquest món! (*Recupera enèrgicament la bossa i la deixa en un racó.*)

LA PROSTITUTA: Ets un mag, o què? (*Ha tingut el temps just d'agafar un feix de paperets.*) Què és això?

EL SENSE SOSTRE: A tu què et sembla?

LA PROSTITUTA: Bitllets de loteria... Els has comprat?

EL SENSE SOSTRE: Tu què creus?

LA PROSTITUTA: I no has guanyat mai?

EL SENSE SOSTRE: I tant que sí!

LA PROSTITUTA (*fa una ganyota*): No m'ho crec. Els has recollit del carrer, probablement llançats per jugadors.

EL SENSE SOSTRE: Ells, si més no, els devien pagar. Quina fortuna!

LA PROSTITUTA (*repassa els papers, un després de l'altre*): Estan tots grats. Per què reculls aquestes coses...? Pobre vell!

EL SENSE SOSTRE: Cadascú el seu ofici, segons les seves capacitats... La meva feina, aquí la tens. Una col·lecció bonica, no?

LA PROSTITUTA: És estúpid. No parlo de tu. Vull dir... Aquestes coses.

EL SENSE SOSTRE: No ho diguis això, filla. N'hi ha que colleccionen segells, rellotges antics, cotxes, fins i tot tabaqueres. Per què no bitllets de loteria? Cadascú la seva passió, i la seva sort.

LA PROSTITUTA: Te'ls podries revendre? Valen alguna cosa?

EL SENSE SOSTRE: Els bitllets de loteria són com promeses. Entén-me, vull dir que els que van comprar-los tenien un somni. Si aquests bitllets de loteria, i els somnis que comporten, no fossin creïbles, com s'hi podrien invertir tants diners? Allò que compta no és el bocinet de paper... sinó allò que hi ha amagat al seu darrere. A la vida, només podem comptar amb les promeses... amb les promeses, siguin les que siguin.

LA PROSTITUTA: Era això. I on són les teves, de promeses?

EL SENSE SOSTRE: Ets dura amb mi, però tens raó. Jo ja no tinc esperances, només el plaer de repenjar-me sobre aquells que han fracassat. Per això recullo aquests trossos de paper, filla meva!

LA PROSTITUTA: Ah, no! No juguis a ser Déu, amb mi. Què empenyador!

Llança els bitllets de loteria rabiosament per terra.

EL SOMNÀMBUL: I ja està! Què més hi deu haver? «Mira bé la bossa, i treu-ho tot», que crides.

Ella agafa la bossa, en treu feixos de paperets i els llança violentament enlaire, per damunt del cap. Els papers voleien.

EL SOMNÀMBUL: Bravo! Bravo! Tu l'has empesa, l'has excitada... i ara t'enardeixes tu també. Et sens arborat.

Fa un salt.

EL SENSE SOSTRE: Decididament sou bojos tots dos! (*Cuita a recollir els papers.*) Els he recollit, aplegat, acumulat, colleccionats d'un en un, de pertot arreu, durant anys. I ara...

EL SOMNÀMBUL: Que se'n vagi! Tu crides que ell és un d'aquells individus repugnants que tu detestes.

EL SENSE SOSTRE: (*Mirant amb impotència els papers que volen.*) Està bé... Tot se n'ha anat a la merda.

LA PROSTITUTA: Però pare, aquest cony de papers et devien pesar molt a l'esquena. T'has alliberat de la teva càrrega! (*Llança la bossa per terra i esclafeix una rialla incontenible.*)

EL SENSE SOSTRE: Em crucifiques, jo que ja et considerava com una filla. Va... feu el que vulgueu, miserables. Us assembleu massa, vosaltres dos. Jo, me'n vaig.

Agafa la bossa i se'n va. El somnàmbul es gira cap a la porta amagada en l'ombra. El vent bufa més fort. La prostituta se li acosta, dolçament.

LA PROSTITUTA: Anem? Vols?

EL SOMNÀMBUL: I on anirem?

LA PROSTITUTA (*s'arrepénja en ell, amb tendresa*): A casa teva, estimat. (*Immòbil, ell està davant de la porta. Se sent un finestró que espetega amb el vent.*) Què fem?

EL SOMNÀMBUL: No res. Tu li dius que no fas res.

Ella avança cap a la porta.

LA PROSTITUTA: Què mires?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no mires res.

No es mou de davant la porta. La dona s'acosta a la porta pas a pas, amb precaució.

EL SOMNÀMBUL: Tu vols dir... però tu no dius res. La deixes que s'acosti a la porta, esperant que passi alguna cosa per saber si es tracta d'un malson o d'una realitat. De totes maneres, esperes que no passi res...

Ella arriba a la porta, l'observa, després recula cridant mentre ressona un soroll sord, com un tret o l'espetec violent d'un finestró amb el vent. Ella ensopega ajupint-se, cau en l'ombra. La llum s'apaga. El soroll del tren travessa a tota velocitat l'escena. En el compartiment que s'illumina lleugerament, el viatger dorm al seu seient. La dona, tapada amb l'abric, està ajaguda als seients de l'altra banda. Els altres han marxat. Quan es desperta, l'home s'ajup per recollir el llibre que li ha caigut per terra. Al costat hi ha

una sabata de taló alt de la dona. Agafa el llibre i es torna a posar a llegir. Fosc progressiu.

2

El vent bufa amb força, els papers escampats s'arrossegueuen per l'espai il·luminat per una llum blavosa. El somnàmbul està plantat davant d'una sabata de taló. Una dona jau als seus peus.

EL SOMNÀMBUL: Una sabata... (*L'agafa.*) és sempre una sabata. (*L'examina.*) Però una sabata de dona, per força ha de tenir una història. Una sabata qualsevol, llançada amb les escombraries domèstiques, és una cosa ben banal. Però una sabata de dona llançada... què es deuen haver volgut treure de sobre, la sabata, o la dona? Entre aquesta sabata i la dona que la portava potser s'encadenen tot un seguit de complicitats que no t'importen gens. I tanmateix, estàs disposat a imaginar-te un munt de coses que et porten a una història sòrdida. Assassinat? Parany? Xantatge? Qui ho pot saber? Intrigat per aquesta maleïda sabata, l'hauries de llançar d'una vegada i per sempre. De sobte tens un calfred... (*S'ajup, deixa la sabata a terra, sense deixar de mirar-la.*) Si crides a la policia o a la gent que passa, per poca que n'hi hagi, semblarà que et vulguis buscar complicacions. Però la cosa estranya és que ja no et sents innocent, com si ja estiguessis implicat en un crim, i no te'n poguessis escapar. (*Es posa dret reculant.*) Ara et sembla que tenies una relació dubtosa amb ella, aquesta puta que t'ha seduït, que t'ha buscat les pessigolles, que t'ha angoixat tant.

Aixeca la mirada, la posa damunt el paio que es troba en la penombra, al pas de la porta.

EL SOMNÀMBUL: I aquest, què més deu voler? Tu dius que ja ha fet tot allò que ell volia.

EL PAIO: Jo no t'havia dit que la matessis.

EL SOMNÀMBUL: Però què diu, aquest? Que tu...? Crides que si ella és morta només pot ser perquè ell ha disparat! Tu no tenies cap motiu, ni cap arma!

EL PAIO: Tu l'has portada fins a la línia de foc, és evident.

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que tu no l'has tocada. Com ho hauries pogut fer? No es pot acusar una persona així, sense cap prova.

EL PAIO: Vols proves? La prova és que tu has recollit la sabata, la sabata de la morta.

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que l'has tornat a deixar a terra de seguida. Com ho podria provar, ell, que l'has agafada?

EL PAIO: No t'ho imagines? I tanmateix és evident i indiscutible. (*Es treu un mocador de la butxaca de la jaqueta, agafa la sabata, l'embolica.*) Aquí tenim les empremtes dels teus dits. (*S'ho guarda tot a la butxaca de l'abric.*)

EL SOMNÀMBUL: L'assassí és ell! Tu dius que no acceptes el xantatge, sigui el que sigui; que no tens gens de por, faci el que faci.

EL PAIO: I doncs per què et tremolen les mans? Una prova de l'angoixa que et rosega el cor, no?

EL SOMNÀMBUL (*es mira les mans*): Tu repliques que la teva tremolor és fàcil d'explicar per la còlera. No acceptes aquelles acusacions, et negues en rodó a acceptar cap amenaça, de la forma que sigui i vingui d'on vingui!

EL PAIO: Tranquil, amic...

EL SOMNÀMBUL: Tu no ets amic seu. És més, no has tingut mai amics d'aquesta mena.

EL PAIO: Massa tard, estimat. Ja que has ficat el nas als meus negocis, els còmplices sempre se suposa que són amics. És una llei no escrita.

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que la llei no t'importa.

EL PAIO: D'acord. Enemics, si vols. Amics o enemics, a mi m'és igual.

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que tampoc no ets el seu enemic. Mai no has ofès a ningú, i a ell encara menys. La seva història és totalment estúpida.

EL PAIO: Ets més cabut que un ase. Que potser has oblidat que ja ho ets, de còmplice meu, que t'has associat a l'assassinat d'aquesta dona, i que n'has agafat la sabata amb la intenció de fer desaparèixer els rastres que hi havies deixat.

EL SOMNÀMBUL: Aleshores tu dius que va massa lluny, que la seva imaginació...

EL PAIO: La meva acusació...

EL SOMNÀMBUL: Només és una hipòtesi!

EL PAIO: Uns fets reals i incontestables, les proves dels quals han quedat impreses en aquesta sabata!

EL SOMNÀMBUL: Aleshores el tractes de porc!

EL PAIO: Porc? No pas tant com tu, en tot cas, ni tan covard. Tu li has parat un engany, l'has empesa, l'has sacrificada... i no goses reconèixer aquest assassinat, i m'ho negues a la cara, a mi, que ho he vist tot. No és cap hipòtesi, és un crim realitzat a sang freda i amb les teves pròpies mans.

EL SOMNÀMBUL (*amb una veu feble*): Tu demanes per quina raó i amb quina intenció? Tu li preguntes que t'expliqui...

EL PAIO: Per salvar-te la pell, amic meu. El teu posat innocent, bonica hipocresia, no enganya ningú. Només a tu. I prou!

EL SOMNÀMBUL: Li fas notar aleshores que et limitaves a obeir ordres. Tot i així sota l'amenaça d'un revòlver.

EL PAIO: De quin revòlver?

EL SOMNÀMBUL: El d'ell, és clar. El que tenia a la mà.

EL PAIO: L'has vist? Segur?

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que, en qualsevol cas, l'has sentit a la teva esquena... que si no, no hauria passat res.

EL PAIO: I què ha passat? Au, va, explica-m'ho.

EL SOMNÀMBUL (*confús, entrebancant-se*): Ella ha ensopegat... i ha caigut... Tu li dius això... si no t'equivoques.

EL PAIO: Qui ha ensopegat? Qui ha caigut?

EL SOMNÀMBUL: Ella, aquesta puta!

EL PAIO: I com pots saber que és una puta si no la coneixes?

EL SOMNÀMBUL: És evident. Es prostituïa al carrer.

EL PAIO: Tu eres el seu client, no?

EL SOMNÀMBUL (*es posa nerviós, canvia de to*): Ell no té dret d'interrogarte. No és pas un policia!

EL PAIO (*rient*): Si no acceptes que ets el meu còmplice, estem fotuts tots dos. Per atzar, i per desgràcia per a tu, tots dos fem un paper a la mateixa història bruta, i només ens en podem sortir plegats. Ni tu sense mi, ni jo sense tu. I doncs...? Tu què em proposes?

EL SOMNÀMBUL: Quina història bruta? Tu no entens res...

EL PAIO: L'assassinat d'aquesta puta.

EL SOMNÀMBUL: No és veritat! Dius que tu no tenies cap relació amb ella, ni cap raó per matar-la! Ho dius i ho repeteixes!

EL PAIO: Però eres el seu client! No pas l'únic, naturalment; en tenia molts d'altres... Però avui, tot ha anat malament entre ella i el seu client: una disputa... potser per gelosia, o per un problema de diners, o una qüestió de tràfic... Tot és possible. Qui podria confirmar la teva innocència si no ho faig jo, l'únic testimoni, i tu no vols saber res de la meva amistat?

EL SOMNÀMBUL: Que se'n vagi! Tu ja en tens prou i massa.

EL PAIO: No cridis. Si ve la bòfia ells no t'ajudaran, això és segur.

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que no ets tan estúpid com ell es pensa. Si arriben els agents de la policia, tu podràs ocupar el seu lloc i fer el mateix paper de testimoni.

EL PAIO: N'aprens de pressa, però oblides... la «prova»? (*Es posa la mà a la butxaca de l'abric. Silenci.*)

EL SOMNÀMBUL (*en veu baixa*): «Què puc fer?», li demanes.

EL PAIO: Veig que finalment poses seny. Vine aquí!

EL SOMNÀMBUL: I si no?

EL PAIO: Et mato.

EL SOMNÀMBUL: Ja ho pots fer ara mateix.

EL PAIO: Encara em fas servei, i quan ja no et necessiti, aleshores ja ho veurem. (*El somnàmbul vacil·la.*) Necessito que em facis un petit favor.

EL SOMNÀMBUL: A canvi de què? No hi ha favors gratuïts; sembla que avui dia és la regla universal.

EL PAIO: De moment agafa la meva maleta i travessa el carrer. Si tot va bé, ens repartirem meitat i meitat allò que hi ha a dins. No és una promesa a crèdit, sinó en diner comptant.

EL SOMNÀMBUL: No em sembla correcte. Una maleta com aquesta la pot portar fàcilment qui sigui, sense pagar aquest preu.

EL PAIO: Tens raó... però hi ha dos caps en joc: el meu i el teu. Quan el preu és aquest, no es compten només els costos de la mà d'obra, sinó també els de l'assegurança. No puc perdre més el temps. L'agafes i marxem. Si no, ja saps què t'espera! Compto: un, dos.

El somnàmbul entra a l'ombra del portal. El paio agafa la pistola, es treu l'abric.

EL PAIO: Posa-te'l i agafa la maleta! (*El somnàmbul ho fa.*) Endavant, tot recte! (*El somnàmbul surt de la penombra, fa una passa, s'atura, amb el cos oscil·lant una mica.*) Avança! Travessa el carrer!

El somnàmbul avança pas a pas, amb precaució, dificultosament, i s'atura al mig del carrer. El paio surt de l'ombra. Recolzant-se contra el muntant de la porta, fa una passa. Un tret. Pensant-se que la bala l'ha tocat, el somnàmbul es redreça, rígid, i el paio cau a terra. El somnàmbul arrenca a córrer. Entra el noctàmbul, li barra el pas.

EL NOCTÀMBUL: On vas?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no ho saps.

EL NOCTÀMBUL: Què has agafat?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no tens res.

EL NOCTÀMBUL: I això que portes a la mà?

EL SOMNÀMBUL: Ah. (*Deixa immediatament la maleta a terra.*) Tu dius que la maleta no és teva, que ha estat ell qui t'ha obligat a portar-la, que no t'hi podies negar, que és gràcies a la seva intervenció que finalment te la treus de sobre. (*Recula.*)

EL NOCTÀMBUL: Parla més clar, que no t'entenc... (*Agafa la maleta.*) Gira't. Ja tindràs temps de fer bestieses. (*Obre la maleta.*) Cretí de merda! (*Torna a tancar-la de seguida.*) Què passa?

EL SOMNÀMBUL (*girant el cap*): Tu dius que si no són diners, segurament són coses de valor, potser metalls preciosos, que, de totes maneres, tu no has tocat res.

EL NOCTÀMBUL: M'has fet passar una mala estona, cabronàs! (*Treu un revòlver.*)

EL SOMNÀMBUL (*aixeca les mans*): Pel que més vulguis, no disparis! Tu dius que has seguit fil per randa totes les seves indicacions, que pot agafar el que vulgui... menys la teva vida, que li supliques que te la perdoni.

EL NOCTÀMBUL: Tens por de morir! Potser no ets tan idiota com sembles?

EL SOMNÀMBUL: Gens. Tu li dius que estàs disposat a continuar obeint-lo: ser un bon còmplice que fa el que li demanen, i que és sord i mut per a tots els secrets. (*Fa un somriure glaçat.*)

EL NOCTÀMBUL (*se'l mira de prop*): No et moguis i vigila-la!

EL SOMNÀMBUL: Com tu manis.

S'asseu damunt la maleta, s'agafa el cap amb les mans. El noctàmbul escorcolla el paio, troba un feix de bitllets i una pistola. Treu les bales de la pistola i la torna a posar a la butxaca del paio, els diners se'ls guarda a la seva butxaca.

EL NOCTÀMBUL: Vine, agafa'l, cap aquí!

EL SOMNÀMBUL: Sí, patró. (*Resignat, arrossega el paio.*) On el posem?

EL NOCTÀMBUL: A la caixa de cartó. Quan vinguin els escombriaires demà al matí, el carregaran al camió sense deixar cap rastre, i tu podràs dormir tant com vulguis sense haver de patir. Quan es dibuixa un cercle, ha de ser ben rodó, ho has entès? Feina ben feta.

El somnàmbul agafa el paio i el fica a la caixa.

EL NOCTÀMBUL: (*Fumant.*) I aquella altra també. Posa'ls tots dos junts!

EL SOMNÀMBUL: I ella on és?

EL NOCTÀMBUL: On vols que sigui? Allà.

El somnàmbul s'acosta al portal i s'atura en sec.

EL NOCTÀMBUL: Què tens, ara? No has tocat mai una dona?

EL SOMNÀMBUL: Sí.

EL NOCTÀMBUL: I doncs? Per què no l'agafes?

EL SOMNÀMBUL: Ha desaparegut.

EL NOCTÀMBUL: Et fots de mi?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no gosaries. Que ella ha desaparegut.

EL NOCTÀMBUL: No és possible.

EL SOMNÀMBUL: La morta no hi és.

EL NOCTÀMBUL: Un cadàver no pot pas sortir volant! No m'emprenyis!

EL SOMNÀMBUL: Vine-ho a veure, si no t'ho creus.

El noctàmbul treu el revòlver, va fins al límit de l'ombra i l'escruta inclinant el cap. El somnàmbul treu la pistola del paio que s'havia amagat subreptíciament a sota de la camisa, i, amb un cop violent, colpeja el crani del noctàmbul que cau a terra. S'ajup, para l'orella. Silenci.

EL SOMNÀMBUL (*es redreça, alleujat*): Gràcies a Déu! Finalment t'has tret de sobre aquest animal. Mai no havies pensat matar ningú, però ja que has anat a caure en aquesta cort de porcs, no has pogut evitar d'embru-

tar-te. *(Agafa el noctàmbul pels peus, l'arrossega fins a davant dels cartons.)* Val més matar que no que et matin: aquesta regla simple se t'ha imposat, no tens cap altra tria. Et bateguen les venes al front, sues. El crim t'ha fet tan condemnat com aquests criminals, però no saps si aquesta no deu ser, també, una altra regla eterna. *(Agafa el cadàver i el fica dins la caixa.)* Bravo! Tot ha estat tan senzill. És com si mai no hagués passat res. *(Es frega les mans.)* Afortunadament a les teves mans no hi ha ni rastre de sang. *(Relaxat, es repenja a la caixa, i se n'allunya de seguida.)* Ja estàs gairebé tranquil. El teu crim quedarà ben amagat. Qui podria denunciar-lo, a part de tu mateix? Ets l'únic que ho sap. I si ets capaç d'ofegar la teva consciència, faràs el mal amb tanta traça com els altres, d'igual a igual. Com que ets llest i t'escaparàs del càstig, fins i tot podràs, quan això et passi, sentir un gran plaer!

La llum s'estreny a poc a poc al seu damunt, després s'apaga. Una feble llum al compartiment del tren. El viatger està adormit. La dona del davant se n'ha anat. No hi ha cap sabata a terra. Només un llibre que ha caigut. Lleuger soroll del tren en marxa. Fosc progressiu.

3

El Somnàmbul es torna a trobar tot sol amb la maleta. Tota la resta roman en la foscor.

EL SOMNÀMBUL: No trobes el camí per on has vingut. Rebusques a la memòria el fil conductor que et podria tornar a dur al punt de partida... El teu apartament, el llit, el número del carrer on vivies, el teu despatx, la teva ploma, el bar on sovint parlaves una estona amb l'amo, els botons que et cauen, les ungles que et talles... tot s'ha perdut. Aquell que eres... allò que feies... la teva identitat i la teva personalitat, si és que en tenies cap, així com la teva innocència. Però vols dir que ho eres tant, d'innocent? Tampoc no ho saps. Només saps que, caçat en un parany maleït, com més esforços fas per sortir-ne, més t'hi enfones. Convertit en una presa, ara et trobes espiant, mirant cap a totes bandes, en tot moment. Només et queda esperar, en qualsevol moment, que un tret o una ganivetada et deixin sec...

(Acota el cap davant de la maleta.) Un altre parany? *(Fa el tomb de la maleta.)* Et deixaràs temptar? *(Alça el cap.)* Mai no t'has sabut resistir. Des de la teva infància, perquè en vas tenir una, d'infància, de la qual te'n

queden records confusos. Recordes que sempre et senties ple de curiositat davant d'una maleta, d'un bagul, d'un armari o d'una porta tancada amb clau. Una set instintiva de misteri, o l'esperança d'un miracle? No ho saps. També recordes que sempre et quedaves decebut quan aconseguies obrir-les. Envaït per una estranya sensació de buidor, et senties empès més i més endavant cap a aquella buidor absoluta que tampoc no existeix. (*Se'n va, fa quatre passes i gira el cap per tornar a mirar la maleta.*) D'aquesta maldia, no te n'has pogut curar mai. Atret i obsedit pel desconegut, et deixes posseir per aquest desig indecís. Pots ser a dins d'aquesta maleta no hi ha res més que la mort, prou que te n'adones. Però jugar-hi és una cosa que t'excita, i que t'enlluerna.

Obre la maleta, un cap de dona que s'assembla a la prostituta rodola als seus peus. Se sobresalta, després la mira. La porta s'obre a poc a poc fins que queda oberta. El clar de lluna entra a l'escena, però la lluna no es veu. Un cel nocturn pur, crits de gavines amb prou feines perceptibles venen de l'exterior.

EL SOMNÀMBUL (*alça el cap davant de la porta*): Tu senties el vent que bufava i la marea que pujava, veies els reflexos de la lluna que espurnejaven. I damunt les llargues onades que s'empenyien, unes lluors blaves fosforescents onejaven com serps lluminoses, ara desapareixien, ara tornaven a aparèixer, i finalment es fonien quan les onades s'acostaven als teus genolls, mentre que l'adolescent que tu eres, amb els peus descalços ben submergits a l'aigua freda, sorprès, esglaiat i atret, avançava sense voler, pas a pas, cap a aquella mar ondulada i negra... (*S'acosta a la porta oberta.*) Per primera vegada t'enfrontaves a la seducció de la mort. (*S'atura.*) Tenies por de la mort quan eres petit, tenies por de pensar que un dia desapareixeries d'aquell món on tot just començaves a viure. Havies mort, amb una escopeta d'aire comprimit, un ocellet que duia un plomallet al cap. Veient com li sortien les entranyes xopes de sang, el vas llençar amb fàstic, tot i que durant molt de temps en vas conservar una ploma, d'un blau lluent... La teva vida ha estat una cursa fol·la. Anar-te'n al llit amb dones. El casament primer, després el divorci, tot ha estat determinat pel desig. Ara, que ja ho has viscut tot, tens por que arribi la mort. Quan ella t'agafi la mà, la teva vida s'haurà acabat. Però no val la pena de pensar-hi! Ni aquest terror instintiu, ni els crits de còlera, ni els xiscles de penediment, ni les protestes ridícules, no canviaran el curs de les coses. (*Continua davant la porta.*) No entres, no pots, ho saps. Un cop passis la porta, tot desapareixerà. Ets conscient que al darrere no hi ha res. Els teus

records són inaferrables, tot és illusió. Si aquesta imatge fa irrupció en aquest instant, és perquè furgues en la memòria. Però com més hi furgues, més imprecisa es torna. Allò que en queda net s'assembla al marc d'aquesta porta que desapareixerà quan la foscor retorni.

La llum, darrere de la porta, s'afebleix.

Sabeu alguna manera de distingir els records de la imaginació? Si els records són veritables i la imaginació il·lusòria, com podem saber si aquests records, un cop evocats i manipulats per la imaginació, no tornen a ser il·lusions? Estem condemnats a viure en el present sense cap manera de reviure el passat... (*S'allunya de la porta*) Tu saps que ets somnàmbul, que vagares entre el somni i l'univers real. Però la teva realitat prové igualment de la teva imaginació? O és al contrari. No ho pots saber i no goses allunyar-te del teu somni. Ignores si aquest allunyament et portaria a la mort del teu pretès jo, o a la mort del teu cos. Aleshores ja no et sentiries ni real, ni il·lusori.

Et sembla, vagament, que vols una dona, un cos real i sensible perquè et confirmi que ets viu, i tant se val quina dona sigui. Allò que és important per a tu, en aquest moment, és que aquesta dona sigui ben viva per compartir amb tu el plaer de la carn.

S'aparta. La prostituta, amb el rostre ombrívol, apareix al marc de la porta.

LA PROSTITUTA: Ella només ha de respondre al teu desig, oi?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que sembla ser que ella ja és morta.

LA PROSTITUTA: Si això és veritat, tu has provocat la seva mort.

EL SOMNÀMBUL: Tu li expliques que segur que ha estat el paio el qui l'ha morta, o potser l'altre aprenent d'assassí Qui sap d'on ha sortit el tret? Es barallaven, ella estava entre tots dos. O potser va caure entre les mans d'una espècie de màfia i va ser sacrificada. Tu no hi pots fer res. (*Ella fa una rialleta.*) De què rius?

LA PROSTITUTA (*travessant la porta, amb posat indolent*): No oblidis que vas ser tu qui la va empènyer. Tens la memòria curta!

EL SOMNÀMBUL: No, no és veritat. (*S'apressa a posar el cap dins la maleta.*)

LA PROSTITUTA: La vas matar en la teva imaginació. Vas jugar amb ella i vas posar fi a la seva vida. Els homes són així, i tu no ets diferent dels altres.

EL SOMNÀMBUL: Tu li dius que tu no vols ser forçosament un home d'aquesta mena.

LA PROSTITUTA: Ets un home, un mascle... els homes sou tots iguals.

EL SOMNÀMBUL: Més o menys. Li proves d'explicar que tu sents... (*Amaga la maleta al seu darrere.*)

LA PROSTITUTA: Què sents?

EL SOMNÀMBUL: Compassió... por... i una certa consciència.

LA PROSTITUTA: No parlis de consciència!

EL SOMNÀMBUL: Aleshores, de què podem parlar?

LA PROSTITUTA: L'has ofegada, la consciència. Només et queda la feblesa. La feblesa i la por, aquesta és la diferència entre tu i ells. Tu no goses barrejar-t'hi, i et quedes en les teves estranyes idees. Et falta coratge per deixar-te anar del tot. Ets un feble i un malalt, només això.

La porta es mig tanca al seu darrere.

EL SOMNÀMBUL: Tu la voldries convèncer que no ets tan brut, que no ets tan fluix com ella s'imagina; tu li voldries dir...

LA PROSTITUTA: No pateixis, no ets impotent, però penses massa. I els teus pensaments et fan monologar sense parar, ja no saps ni com burxar una dona que desitges. No et trobes ridícul?

EL SOMNÀMBUL: Tu creus?

LA PROSTITUTA: Busques una bagassa que s'embruti ella mateixa per satisfer la teva fantasia sexual. No és divertit?

EL SOMNÀMBUL (*vacilla*): Si la pogués trobar...

LA PROSTITUTA: Segur que no.

EL SOMNÀMBUL: I per què no?

LA PROSTITUTA: Encara que es tracti d'una prostituta, és un ésser humà. Ven el seu sexe com l'altra gent es guanya la vida. Tu també deus tenir un ofici. I et vens, en exercir-lo, és la mateixa cosa!

EL SOMNÀMBUL: Aleshores li preguntes si ella està interessada pel seu, d'ofici, si hi troba plaer.

LA PROSTITUTA: Parles de la prostitució? O del cos del qual ella se serveix? Totes les dones són sensuals, però no necessàriament són putes. La qüestió és saber si ets capaç de compartir la seva sensibilitat o no.

EL SOMNÀMBUL: A tu t'agradaria saber si ella no l'empaita mai, el plaer de la carn.

LA PROSTITUTA: Tot sovint, és el contrari.

EL SOMNÀMBUL: I l'amor? I l'afecte?

LA PROSTITUTA: Això, dissortadament, no.

EL SOMNÀMBUL: Més aviat els diners?

LA PROSTITUTA: Et tornes a equivocar.

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que ja no entens res.

LA PROSTITUTA: Estúpid!

EL SOMNÀMBUL: Què vol dir?

LA PROSTITUTA: Què vol dir què?

EL SOMNÀMBUL: Això vol dir que allò que és sexual, per a ella, són o els diners, o la violència, i que tu no tens ni una cosa ni l'altra. Estàs fotut.

LA PROSTITUTA: Que n'arribes a ser d'avorrit i pesat! No saps escoltar les dones i mai no has après a enraonar amb elles.

EL SOMNÀMBUL (*trist*): Potser... En tot cas dius que et sap molt de greu.

LA PROSTITUTA (*li acaricia el cap*): Ets un nen que no ha crescut. De fet tu li agrades per la mica d'honestedat que et queda.

EL SOMNÀMBUL: Però l'honestedat no suscita el desig.

LA PROSTITUTA: Això no té importància.

EL SOMNÀMBUL: Què és, doncs, el que compta?

LA PROSTITUTA: No fer-la sentir perduda.

EL SOMNÀMBUL: Es a dir, fer-li compliments tota l'estona, dir-li que és bonica, encisadora, sexy, seductora, coqueta i carnal, deliciosa, obscena, luxuriosa a més no poder, en resum, una puta de merda que es ven a tot-hom!

LA PROSTITUTA: Si hi ha clients, per què no?

EL SOMNÀMBUL (*esgotats els arguments*): Li preguntes... si tu també li pots... pagar...

LA PROSTITUTA (*se n'aparta de cop*): Això depèn de què es tracti. De vegades ella accepta, d'altres vegades no.

EL SOMNÀMBUL: Però per què va acceptar aquell porc, ella?

LA PROSTITUTA: No n'has de fer res. Si ella l'ha acceptat, era cosa seva. És el seu cos, ho entens? El seu cos!

EL SOMNÀMBUL: Tu compres. Tu li dius que vols pagar!

LA PROSTITUTA: I ella diu que no vol. (*Se'n va.*)

EL SOMNÀMBUL (*la segueix*): Però aquell desgraciat la va tenir! (*L'agafa pel braç.*) Li exigeixes que confessi!

LA PROSTITUTA: Què ha de confessar?

EL SOMNÀMBUL: Que van fotre un bon polvo!

LA PROSTITUTA: I si va ser així?

Ella tira el cap enrere. Ell la deixa anar, bocabadat. A ella li agafa una rialla incontenible. Ell torna a avançar, ella l'aparta.

EL SOMNÀMBUL: I doncs, per què no?

LA PROSTITUTA: Perquè tu no ets un desgraciat.

EL SOMNÀMBUL: Tu li demanes si ella només busca això.

LA PROSTITUTA: Ella se'n fot de tot això. Però tu, si no trobes allò que busques, no és per falta de voluntat, sinó perquè no pots! És aquest, el teu problema. (*Ella es treu l'única sabata que encara porta al peu, l'aixeca enlaire mentre s'allunya d'ell.*) I, a més, no suporta els homes que no es treuen la camisa davant d'ella.

EL SOMNÀMBUL (*traient-se la camisa*): Mala puta!

L'empaita, es llança damunt d'ella, rellisca. Ella fuig. El noctàmbul, sense jaqueta, portant una pistolera amb un revòlver, fa irrupció en l'obscuritat. Agafa la dona, l'estreny contra el seu cos i, arrabassant-li violentament la sabata que té a la mà, la fa caure per terra. Després deixa la sabata al seu costat, fa signe a la dona que vingui a buscar-la. Quan ella allarga la mà per agafar-la, ell li trepitja brutalment els dits i els esclafa.

EL SOMNÀMBUL (*constatant que ella s'agenolla als peus del noctàmbul*):
Vet aquí!

LA PROSTITUTA (*es gira cap a ell*): Què?

EL SOMNÀMBUL: Sucumbir sense cridar, no és poder, sinó voler.

LA PROSTITUTA: Cridar? Per què?

EL SOMNÀMBUL: Per fugir!

LA PROSTITUTA: On podria fugir?

EL SOMNÀMBUL: Allà on sigui, fer-te càrrec de la teva llibertat.

LA PROSTITUTA: I com? La pots salvar?

EL SOMNÀMBUL: Marxar plegats!

LA PROSTITUTA: Amb tu?

EL SOMNÀMBUL: Per què no?

LA PROSTITUTA: Perquè tu tinguis la seva llibertat a les teves mans?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que no obligues mai ningú, però que et costa de suportar veure-la patir...

LA PROSTITUTA: Per pietat, doncs? Guarda-te-la per tu, la teva pietat!

EL SOMNÀMBUL: Tant se val. Tu li dius que marxaràs.

LA PROSTITUTA: Ves-te'n al diable! Au, vinga, fot el camp!

La porta es torna a tancar a poc a poc, i només deixa una esclatxa de llum. El somnàmbul recull de terra la camisa. Amb jaqueta i corbata, el crani afaitat, el paio fa la seva aparició a l'obscuritat. Agafa la mà de la dona sense preocupar-se del noctàmbul i balla amb ella. El noctàmbul desapareix. El somnàmbul es torna a posar la camisa.

LA PROSTITUTA: Un individu lamentable i fastigós.

EL PAIO: De qui parles?

LA PROSTITUTA: D'aquell paio d'allà.

EL PAIO (*li adreça una mirada*): Ah! El meu portador de maletes!

LA PROSTITUTA: Què hi ha en aquella maleta? És un secret?

EL PAIO: No. Un cap humà.

LA PROSTITUTA: Què?

EL PAIO: Una cosa curiosa. Un cap que pensa...

LA PROSTITUTA: Quin fàstic! Val la pena portar-lo a dins d'una maleta?

EL PAIO: Què més puc fer nena? Si no rodolaria pertot arreu.

LA PROSTITUTA: Llença'!

EL PAIO: D'acord. Però on, estimada?

LA PROSTITUTA: Tu sabràs! Però no m'abandonis, eh?

EL PAIO: És clar que no. Com podria jo llançar-te com una porqueria? Estigues tranquil·la, et conservo perquè ets una parrandista excepcional. (*Es besen.*)

EL SOMNÀMBUL (*a part*): Tu no arribes a entendre aquesta estranya força que et reté sense cap raó. Ella es ven. La compren i la consumeixen. O potser ella es ven consumint-se. Una dona pública, un objecte de consum. Però d'on ve aquest vincle entre tu i ella? El fet que es prostitueixi ha provocat en tu el desig o la còlera? O una barreja de totes dues coses que no pots suportar? La teva emoció, o el teu desig, no tenen res a veure amb ella. I el teu sofriment ve probablement d'aquest tu mateix que anomenem normalment el jo.

LA PROSTITUTA: Encara és aquí?

EL PAIO: Que et fa por?

LA PROSTITUTA: No para de molestar-me.

EL PAIO: Te'l trauré de sobre.

LA PROSTITUTA: No val la pena, deixa'l (*Se li arramba.*) Ets feliç?

EL PAIO: Perfectament.

LA PROSTITUTA: Si és veritat, jo també.

EL PAIO: No puc estar millor.

Agafa la mà de la dona, la fa girar.

EL PAIO: Ets una gateta.

LA PROSTITUTA: Una gata mandrosa i gormanda...

Esclafeix la riulla, però en silenci. El paio la fa giravoltar més i més, la deixa anar. La dona desapareix en la foscor.

EL SOMNÀMBUL: Tot allò que t'envolta et molesta, i no et pots escapar del teu fotut jo que t'empeny a un sadisme insaciable! (*S'aparta.*) De vegades, en una parada, al carrer, et sents atret pel vermell de les maduixes fresques. Normalment les trobes fades. Però si veus persones que en mengen, sobretot una dona jove que se les va posant, una rere l'altre, entre els llavis coberts d'un color roig de porpra, aleshores hi trobes gust... (*Crida de sobte, excitat.*) I veus una rata pinyada que cau, sí, una autèntica rata pinyada! (*Allarga la mà i mostra que hi té una rata pinyada.*) D'on ve? Tu no has vist mai aquesta mena d'animals en aquesta ciutat. Tampoc no hi ha centpeus, ni orenetes, només gats i de vegades rates. I gossos pertot arreu, gairebé tots capats, i les seves cagarades. (*Riu tot sol.*)

EL PAIO (*li posa la maleta al davant*): Emporta-te-la!

EL SOMNÀMBUL: Tu li recordes que no ets el criat de ningú.

EL PAIO: Com que no fas res, per què no m'has de fer aquest petit favor?

EL SOMNÀMBUL: Tu li repeteixes, tranquil·lament, que no vols. Ningú no pot obligar-te, controlar-te, manipular-te!

EL PAIO: Per què et quedes aquí, doncs?

EL SOMNÀMBUL: Que potser no tens dret d'estar-te aquí? De rumiar tot sol? Encara que les teves reflexions siguin nul·les, no tens dret a ser nul?

EL PAIO: Ets pitjor que un cuc. Una larva.

EL SOMNÀMBUL: Que se'n vagi al diable! Ja no et fa por. Ja no pot fer amb tu el que vulgui; ja s'està podrint. *(Li llança la rata pinyada a la cara.)*

EL PAIO *(immòbil; rient)*: I tu també, col·lega.

El somnàmbul aixeca la maleta amb les dues mans per sobre del seu cap i la llança contra el paio. En el mateix moment la porta es tanca del tot. El paio desapareix en la foscor. A l'escenari només queden lluors pàl·lides.

EL SOMNÀMBUL: Sense compassió, sense pietat. Quan veus els altres patir, sents tot el contrari del plaer. Pots matar una persona sense remordiments. Ets saps capaç de destruir-ho tot, tranquil·lament. El mal irresistible que és més poderós que la bondat t'excita. Tu no ets menys dolent que d'altres; només te'n falten els recursos. Voldries reclamar-los a un poder absolut... però ningú no et respon. *(Un esbós de somriure.)* La gent es belluga pertot arreu, com cucs, sense saber perquè es recargolen, com si els cucs es matessin entre ells, es devoressin entre ells al fons del mar. Silenciosos, continuen recargolant-se, turmentant-se, i el foc sense flama s'estén lentament, pertot arreu.

(Mira al voltant dels seus peus. El fanal s'il·lumina lentament amb una feble llum d'un roig fosc.) Tu penses que és el sol que reposa sobre un tronc ben tallat. Com que el temps s'ha aturat, tu no tens res a témer, la fuga ja no és necessària. Jesucrist, viatger trist, no va salvar ningú. De totes maneres, per a tu, ni salvador ni apòstol. El problema del sacrifici ja no es planteja, tu només ets un criminal abominable que juga amb la seva mort.

La prostituta, amb els peus descalços, entra amb la maleta. Seu a terra, deixa la maleta entre les seves cames, obre la tapa i es posa a maquillar-se.

EL SOMNÀMBUL: Ah, ja n'hi ha prou!

LA PROSTITUTA *(fent servir l'interior de la tapa com un mirall per netejar-se la cara amb un disc de cotó)*: Què vol dir, ja n'hi ha prou?

EL SOMNÀMBUL: «Ja n'hi ha prou» vol dir «ja n'hi ha prou», i res més. És una expressió.

LA PROSTITUTA: I què vol dir una expressió? (*Alça les celles.*)

EL SOMNÀMBUL: Una expressió està formada per diversos mots cadascun dels quals pot tenir un sentit o més d'un. Un cop posats junts, donaran lloc a una significació determinada que cadascú pot interpretar de la seva manera i que, a fi de comptes, només té un veritable valor per allò que en diem.

LA PROSTITUTA: És a dir que això que has dit només és bla-bla-bla? (*Acluca l'ull esquerra, neteja la parpella.*)

EL SOMNÀMBUL: La significació no importa. Allò que compta, és que encara parles, encara que això no expliqui cap altra cosa.

LA PROSTITUTA: I tu... (*Acluca l'ull dret, neteja la parpella.*) tu només ets una paraula, doncs?

EL SOMNÀMBUL: Sí. Més ben dit, no.

LA PROSTITUTA (*amb els ulls clucs, posant-se a la mà llet desmaquilladora*): Si és que sí, què? I si és que no, què?

EL SOMNÀMBUL: Res de res.

LA PROSTITUTA (*es fa un massatge a la cara*): S'ha acabat?

EL SOMNÀMBUL: Tu preguntes què s'ha acabat.

LA PROSTITUTA: S'ha acabat, vol dir «s'ha acabat».

Ella llença el disc de cotó. Alça la barbata i només veiem una boca porpra al mig del seu rostre. El somnàmbul clava la mirada damunt la dona. La veu que treu, de la maleta, un cap d'home que s'assembla a ell, i fer una ganyota. S'aixeca amb indolència, deixa caure el cap per terra. El fanal s'apaga. Ella desapareix. El somnàmbul s'acosta al cap, se'l mira de gairell, després el belluga lleugerament amb la punta del peu. El sense sostre entra, amb l'ampolla a la mà.

EL SENSE SOSTRE: Has estat aquí, despert, tota la nit?

EL SOMNÀMBUL (*esclafa el cap, apressadament, amb un cop de peu*): Perdó! (*Ara estan drets, encarats.*) Tu li demanes si ha vist com queia el cap?

EL SENSE SOSTRE: I què té de particular?

EL SOMNÀMBUL: Tu insisteixes, dient que era el teu cap.

EL SENSE SOSTRE: Qualsevol cap, pertanyi a qui pertanyi, caurà més aviat o més tard. Qualsevol cap se separarà del cos un dia o altre. No ho creus?

EL SOMNÀMBUL: És Déu, doncs, aquell?

EL SENSE SOSTRE: Tu no hi creus?

EL SOMNÀMBUL: Tu dius que t'agradaria creure-hi, si el teu cap pogués estar encara damunt les teves espatlles.

EL SENSE SOSTRE (*l'examina*): Vols fer un tragueta? T'anirà bé.

EL SOMNÀMBUL: (*Beu a galet, després riu.*) Tu dius que ja no saps amb exactitud si qui beu ets tu o és el teu cap.

EL SENSE SOSTRE: Tant se val. (*Aixeca ben amunt l'ampolla, la gira, no hi queda vi.*) Finalment, es el vi que és trascolat.

Llença l'ampolla, tots dos riuen amb grans rialles.

EL SOMNÀMBUL: Si no fos per aquesta marrana que ensenya les cuixes en aquests temps tan durs, que remena el cul i que va i ve vestida només amb el seu vestidet, a mitjanit, pel carrer, qui podria trencar el son?

EL SENSE SOSTRE: Una dona sempre serà una dona!

EL SOMNÀMBUL: Ell té raó. Tu reconeixes que tu has estat equivocat: no t'havies d'haver ficat en les seves coses. Però hi havia un forat a les seves mitges... (*El sense sostre riu.*) No havies d'haver respost! Però li has respost. (*El sense sostre riu més*) Ah, sí... però tu no hi havies pensat. I t'has deixat arrossegar al seu joc. (*El sense sostre riu més fort*) Tu li demanes si riu de tu? Què troba tan divertit? (*El sense sostre no es pot estar de riure.*) Fet i fet, riu de tu o del forat a les mitges? (*Es posa nerviós.*) Tu li demanes fermament que pari de riure (*El sense sostre pica l'ullet provant d'estroncar el riure.*) Sisplau! De qui ens burlem aquí? Veritablement no hi ha res que faci riure. Però potser es burla d'ell mateix! Això, just, riu de la seva pròpia ximpleria!

El sense sostre li adreça un gran somriure. Silenci.

Tu calles, tu no li dius res més! (*Ell s'aparta. El sense sostre li fa una ganyota.*) Que pari d'una vegada aquest vell estúpid! (*L'agafa pel coll i l'escanya.*) Brames que no suportes més les burles. Les de ningú! Has de fer saber a tot el món que no tens por de res, que ja no ets una ombra, que la teva existència és real, encara que aquesta existència no tingui cap sentit. En aquest món sense sentit, tu vols proclamar almenys la teva existència!

Deixa anar el vell que rellisca fins a terra, amb un somriure gelat a la cara. L'observa, estupefacte.

No, no pot ser! (*El sacseja.*) Dius que pari de jugar! (*El bufeteja sense provocar cap reacció.*) És així de fàcil, doncs, matar algú? Tu no has tingut ni tan sols temps d'adonar-te'n. I ja està! Un ésser humà, tan fràgil com pèrfid. Mort com un insecte. Quina merda, la vida! Tu has lluitat inútilment per la teva consciència, la teva raó, el teu sentit de la justícia i de la lleialtat i, finalment, tot s'ha perdut. Com podries sortir d'una situació tan perillosa? (*Llarg silenci absolut.*) De moment, calma't. Almenys ha de semblar que no hagis fet res, tot rastre haurà de ser curosament esborrat!

Agafa el vell en braços, el fica a la maleta. Després d'haver ben replegat mans i peus, tanca la tapadora i s'hi asseu al damunt.

Ara ets per sobre del teu crim! No, més ben dit, n'ets fora. Ell no és ni per damunt ni per fora, és al fons del teu cor. Després hauràs d'ofegar la teva culpabilitat! Ni el magistrat ni l'advocat no t'assenyalaran amb el dit... tu mateix et denunciaràs. El teu secret mai no serà traït si l'enterres al fons de tu mateix.

Comença a apuntar l'aurora sobre la passarel·la.

Tornaràs a casa teva abans de l'alba, abans que arribin els escombriaires. T'hauràs d'esmunyir a la teva cambra evitant de creuar-te amb els veïns per l'escala, o un d'aquells que surten d'hora a treballar. Només aleshores estaràs tranquil, i podràs prendre tranquil·lament un bany ben calent, i estirar-te al teu llit, confortablement. No raonaràs més i el teu malson s'haurà acabat, d'una vegada i per sempre.

Empeny la maleta i la fica dins la capsa de cartó, després es dirigeix cap a la passarel·la.

Després de dormir fins ben tard, encendràs la ràdio per escoltar les notícies, o baixaràs al carrer per comprar els diaris. I prendràs croissants i cafè fullejant-los per veure si parlen de l'assassinat d'una prostituta, d'un ajustament de comptes entre mafiosos, o de captaires morts per culpa de les intempèries.

Puja a la passarel·la, es creua amb un tipus que porta una camisa idèntica a la seva i el rostre del qual no veiem.

Qui és? I què vol? Tu demanes a aquell paio que et deixi passar. De fet et preguntes qui ets, tu, no a tu mateix, sinó a l'altre que tens al teu davant. I allò que tu vols, qui ho sap és aquell altre tu.


Es barallen en silenci. S'acosta un soroll de tren, cada vegada més fort.

EL SOMNÀMBUL: Crides amb totes les teves forces a aquell que et barra el pas: Deixa't passar!

Soroll de tren que passa a tota velocitat i fosc total a escena, després un crit sord. Al compartiment feblement il·luminat, no hi ha ningú. El llibre continua a terra, obert. Vibracions del tren en marxa. El revisor entra, inspecciona el lloc, s'arronsa d'espatlles, recull el llibre, se'l posa a sota del braç i surt.

Fosc.





Quadern de dansa.

Dansa catalana. Tradició d'avantguarda: un mapa

Joaquim Noguero

Pluralitat, diversitat, un gran ventall de poètiques i de formes. Si hi ha alguna cosa que es percep ràpidament d'una simple ullada sobre el panorama de la dansa autòctona és que la realitat de la dansa catalana (i de la dansa visitant programada a Catalunya que, evidentment, hi influeix) presenta una varietat objectivament calidoscòpica, rica i canviant. Al pròleg de fa un parell d'anys a la primera edició del catàleg elaborat per l'Institut Ramon Llull destinat a la promoció exterior de la dansa catalana, la crítica de dansa Rosli Ayuso feia referència al conjunt de les manifestacions d'aquest llenguatge artístic al nostre país com un fenomen fragmentat i plural que equivaldria al *trencadís* de l'arquitecte Antoni Gaudí; és a dir, un model anàleg a aquella suma de rajoles petites que configuren a la fi un mosaic unitari, tot i la seva constitució fragmentària. És així, i encara podem afegir-hi que la metàfora funcionava també en les ressonàncies fonètiques i semàntiques del substantiu (com a adjectiu, *trencadís* remet a fàcil de trencar-se), per la fragilitat mateixa que representa una acumulació tan gran de possibilitats en un país al cap i a la fi petit. Parlar de la dansa a Catalunya hauria de ser com parlar de la dansa de Finlàndia o de Nova Zelanda, realitats socials, demogràfiques i plurals no tan diferents. Però el cert és que només des de fa molt poc temps sembla que s'hagi assumit el repte que significa que, a la caldera i al motor creatius que en certa mesura sempre han representat Barcelona i Catalunya, els corresponguin estructures i plataformes d'exhibició, pedagògiques, acadèmiques o de gestió que algun dia facin justícia al cúmul d'il·lusions i d'esforç invertits fins ara, principalment de manera individual i sovint fins i tot en solitari.

La tradició d'avantguarda com a filtre

De creativitat n'hi ha hagut perquè s'han donat les condicions històriques i culturals perquè n'hi hagués. Cal recordar que és des de Barcelona per on es van introduir a l'Estat espanyol, a final dels anys seixanta i a començament dels setanta, els nous corrents de la *modern dance* i la dansa postmoderna

americanes, i també el teatre dansa alemany (Pina Bausch, és clar). Aquest fenomen es justifica sovint apellant a la proximitat geogràfica amb la frontera i, amb això, a la condició de terra de pas, preparada també per saltar més enllà dels Pirineus, amatent a adoptar tot el que més li agradés d'aquestes visites accelerades. Però el cert és que hi havia un context cultural anterior de gruix que ho afavoria, com es constata quan comprovem en quina mesura la Barcelona de les tres primeres dècades del segle xx tenia les metròpolis de París i Berlín al punt de mira, com a guia i model, fins i tot somiant utòpicament amb una burgesia que tingués un paper protagonista semblant, compromesa culturalment com a classe dirigent tant pel que fa al mecenatge com per un consum molt més viu de les creacions artístiques del moment.

A començament del segle xx, l'assagista i columnista català Eugeni d'Ors va afirmar que tot el que «no és tradició, és plagi», ja que qualsevol nova cultura es basteix sobre els fonaments de l'anterior, que si bé abans havia estat puntera del llegat que la precedia, després esdevé base i punt de partida del que ha de venir. I, tot i que sempre hi va haver una distància entre els anhels del món cultural català i la seva realitat econòmica o l'extensió social, la curiositat amb què, a cavall dels anys seixanta i setanta, la pedagoga Anna Maleras (mestra de Cesc Gelabert, per exemple) va descobrir i va importar la dansa contemporània i la dansa jazz del centre de Rosella Hightower, a Cannes, no va sorgir del no-res, aquesta inquietud no obeïa tan sols a un impuls personal: responia a un model cultural, i en bona mesura es basava en el gust pel moviment adquirit ja de petita amb el mètode Llongueras, una adaptació del dalcrozisme que molts han arribat a considerar superior a l'original. El seu autor? Joan Llongueras, deixeble de Jacques Dalcroze i fundador, l'any 1913, de l'Institut de Rítmica i Plàstica dins de l'Orfeó Català.

Escriptor i crític influent a la *Revista Musical Catalana* i al diari *La Veu de Catalunya*, a més de pedagog activíssim, Llongueras va tenir un paper bàsic en la primera formació de Joan Magriñà i de Joan Tena, per posar l'exemple dels dos principals coreògrafs catalans del segle xx anteriors a l'explosió dels anys setanta i vuitanta, i la influència del seu mètode és important també en allò que esdevindrien Emma i Anna Maleras (pionera aquesta darrera en l'obertura dels setanta), i ha estat un referent fins i tot en intel·lectuals molts allunyats de la pràctica coreogràfica, però que van quedar sensibilitzats per la seva combinació de cançons i moviment, de manera que més tard n'esdevindrien companys de viatge sensibles i còmplices. Llongueras va ser fonamental per a la sensibilització rítmica bàsica de la societat catalana, encara que a hores d'ara molts n'ignorin l'existència perquè ja trobem d'allò més normal la necessària, saludable i lògica presència a les aules de la sensibilització

plàstica i rítmica del cos en relació al moviment. No fa pas tant, no ho era. I fins i tot D'Ors va dir d'ell l'any 1908: «Llongueras és un essencial director de cor. Però el seu cor no el constitueixen solament uns quants homes, unes quantes dones, uns quants nois, que canten, amb la boca oberta. El seu cor és tot un poble i ses gents, i ses cases, i ses fàbriques, i ses escoles, i sos periòdics, i sa infantesa» (*Glosari*, 27-IV-1908).

L'escriptora i intèrpret musical Aurora Bertrana —filla del també escriptor, important crític teatral i periodista Prudenci Bertrana— situava el qui ella anomenava el «mestre Joan Llongueras» a la mateixa alçada del seu altre gran model, el lingüista català Pompeu Fabra, per la importància i repercussió que els dos tingueren per al país. A les seves *Memòries fins al 1935* explicava: «Estic convençuda que Joan Llongueras [*sic*] ha estat únic en el seu gènere i, en certs aspectes, superior al seu propi mestre, el genial Jacques Dalcroze. Joan Llongueras no solament escrivia cançons d'infants, lletra i música, com ningú no ho ha fet fins ara, sinó que creava ritmes i els executava al piano improvisant, mentre ens feia moure els braços, el cap i les cames segons els exercicis també inventats per ell. Passar unes hores amb el mestre Llongueras escoltant improvisacions, aprenent a moure el cos segons els seus ensenyaments musicals, era un goig dels més purs.» (Barcelona: Ed. Pòrtic, 1973. Col·lecció Memòries, núm. 12, pàg. 291). La comparació amb Dalcroze, tan favorable a Llongueras (i cal tenir en compte que Bertrana, com altres alumnes del català, va acabar anant a Suïssa a rebre'n classes directament), no és en absolut gratuïta, bo i atribuint-la a la passió d'alumna. D'Ors mateix, tan poc procliu a escombrar cap a casa quan feia referència a les universitats, llibres, ciutats i homes de França i d'Alemanya i de la resta del món que ens podien servir de model, no s'estava gens d'assegurar en aquest cas: «Xènius, que com se sap, és esperit volador i viatger, ha pogut veure, no fa gaires setmanes, lo que a París se fa en qüestió de Gimnàstica Rítmica... —I bé, lo nostre, lo d'en Llongueras, és més bonic. També he pogut veure, posat a l'obra, l'inventor, el mestre dels mestres, d'aquest art, M. Dalcroze, de Ginebra. M. Dalcroze és, sens dubte, un home notable... —Però encara el nostre Llongueras fa més goig.» (*Glosari*, 9-II-1909). Com a llavor, en aquest cas la feina ben feta sí que, temps a venir, havia de tenir molt de futur.

L'atenció higienista i sensual envers el cos que els corrents liberalitzadors posteriors a la dictadura franquista van reclamar després de la mort del dictador enllaçava directament amb la que durant tantes dècades havia propiciat el mètode Llongueras. El seu ensenyament va sobreviure subterràniament durant el franquisme, fins i tot encara que contribuís a fer bategar tantes coses allunyades de la moral opressiva i repressiva del nacionalcatolicisme de l'èpo-

ca. Així que després, tot d'una, de sobte, la llibertat, l'amnistia i l'autonomia que es reclamaven valien també aplicades al fet corporal. Enmig del canvi, als anys setanta, van esclatar les ganes de sortir de casa, de recuperar el carrer i de reconquerir el propi cos. La joventut sentia aquest impuls creatiu i liberal com una novetat. Però, per dir-ho d'alguna manera, a Catalunya l'obertura es feia amb el permís i la benedicció dels pares. Perquè l'obertura d'aquella mirada no es troba exclusivament en el llegat de Llongueras. L'actitud de trencament envers el ballet clàssic més encotillat també havia tingut, a la Barcelona d'abans de la guerra civil, models equivalents a allò que va representar a tot el món la inspiració grecollatina d'Isadora Duncan o els jocs plàstics amb vels i llum de Loïe Fuller. Dones com Josefina Cira (Josefina Cira Llop), Àurea de Sarra i, sobretot, Tórtola Valencia amb el seu exotisme oriental, la seva llibertat i el seu magnetisme, van deixar indiscutiblement petjada pròpia durant els anys vint i trenta. Eren un model, servien d'exemple: sense mètode, és cert (i encara menys escolar), però amb una actitud vital excepcional.

Cal no oblidar que, ja des de 1917 i fins a dècades després, l'ombra del model interdisciplinari i d'avantguarda dels Ballets Russos de Diaghilev i de l'Original Ballet Rus del Coronel de Basil va allargar-se indiscutiblement i va tenir una importància cabdal entre els creadors més hàbils. Els treballs dins el llenguatge clàssic del coreògraf català Joan Magriñà i del seu deixeble Joan Tena es van desenvolupar segons la renovació artística d'aquest model. Si l'avantguarda catalana representada per Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Pere Pruna, Salvador Dalí, Joan Miró i Antoni Clavé havia col·laborat amb Serge de Diaghilev, altres artistes catalans contemporanis com Joan Ponç i Antoni Tàpies als anys seixanta estaven treballant amb Antonio Gades i Joan Tena, respectivament; i si Diaghilev va representar el pas musical del XIX a la renovació d'Stravinski i Satie, la passió per la cultura que sent Tena fa que s'atreveixi a dansar el dodecatonisme i la música de Béla Bartók, de la mateixa manera que Cesc Gelabert s'alia més tard amb músics impressionants com Carles Santos i Pascal Comelade, entre d'altres, o amb la plasticitat del cineasta i artista visual Frederic Amat. Tota la cultura catalana rellevant del segle XX crida en bloc aquell conegut vers del poeta J. V. Foix que afirma: «M'exalta el nou i m'enamora el vell»; ell, el poeta que també volia «acordar raó i follia», o sigui, arribar a fondre el món racional amb tot allò intuïtiu i oníric. ¿Que potser no representa aquesta mateixa vocació un creador com l'arquitecte Antoni Gaudí o, en la dansa catalana, l'arquitectura coreogràfica tan precisa dels somnis de Cesc Gelabert, Àngels Margarit, Malpelo i Toni Mira? És la tradició de la modernitat: models que xoquen, la lenta però imparable

deriva dels continents, el món es mou, i no hi ha ningú que en baixi ni que demani espatat que pari.

Un altre exemple significatiu el trobem als *tablaos* catalans. ¿Carmen Amaya hagués pogut desenvolupar la revolució que el seu ball va significar dins el flamenc si hagués nascut al centre andalús mateix de Jerez de la Frontera, amb tot el pes de la purista tradició gitana a les seves espatlles, en lloc d'haver nascut al suburbi barceloní de la platja del Somorrostro? No és cert que el seu art es desenvolupés d'esquena a la cultura catalana, ja que una de les primeres persones que va parlar de la nena Amaya i que en va lloar el nervi va ser l'escriptor i pintor modernista Santiago Rusiñol. I el crític que més va teoritzar sobre la *bailaora* catalana (en diferents articles i en un llibre) i que, junt amb el *bailaor* Vicente Escudero, va recomanar al pare d'Amaya que la deixés fer al seu lliure impuls, sense que la influís cap altra escola sinó la que el seu geni mateix podia assimilar directament i pel seu compte dels *tablaos*, va ser Sebastià Gasch: sí, senyors!, el mateix que en defensa de la modernitat d'avantguarda més renovadora i que en contra de la cultura putrefacta va signar, amb Salvador Dalí i Lluís Muntanyà, el *Manifest Groc* el 1928; i també el mateix que ja abans, el 1925, havia estat la primera persona de l'Estat espanyol que havia escrit sobre la pintura de Joan Miró, concretament al mític número de la *Gasetta de les Arts* dedicat a les avantguardes («Els pintors d'avantguarda: Joan Miró»); i el mateix també que quan va prologar el 1930 el modern assaig en català *Una cultura del cinema (Introducció a una estètica del film)*, de Guillermo Díaz-Plaja, hi reflexionava dins paràmetres molt més renovadorament plàstics que no pas merament narratius.

Però, sense que això representi cap mena de contradicció, Gasch és també el periodista que allargava les sortides nocturnes fins a la matinada i el *bon vivant* que, per escriure'n cròniques i reportatges, es perdia de nit al Paral·lel barceloní, als cabarets i als *tablaos*, als quadrilàters de la boxa o a les pistes de circ. No ens ha d'estranyar, perquè el cordó umbilical que relaciona totes aquestes activitats mundanes amb les anteriors aparentment més intel·lectuals és que tots dos vessants es retroben en la mateixa condició d'estendard d'una modernitat sense complexos i lliure de prevencions gallinàcies. D'aquesta manera, fer referència a tota aquesta gent no significa concentrar-se en excepcions aïllades, estranyes a la norma, sinó que representa parlar d'un clima cultural renovador predominant; és a dir, significa descobrir el caràcter significatiu i pertinent de les nombroses excepcions que confirmen les regles d'una època. L'esmentat Vicente Escudero, amb qui Gasch tantes vegades va anar de bracet pels locals on es ballava flamenc, va arribar a taconejar al compàs d'un *palo* flamenc determinat sota l'auspici dels ritmes industrials de

la maquinària tèxtil, i encara que hagués nascut en l'establerta tranquil·litat de Valladolid va ser en la llavors trencadora Barcelona i amb l'estímul de crítics com Gasch que va saber ser aquell que podia arribar a ser: el ballador flamenc més revolucionari del segle xx, model per a *bailaores* actuals com el sevillà *outsider* Israel Galván, que és també a Catalunya on millor acollida havia rebut ja des dels seus inicis, als anys noranta, i fins ara (al Taller de Músics, per exemple, o en un duet-duel amb Sol Picó dins el clímax escènic de *Paella mixta*, i fins i tot a pèl, sense música, el 2007 al Mercat de la Flors, com ho certifica el recent premi Ciutat de Barcelona atorgat el passat mes de febrer de 2008).

Els precedents i els encerts esmentats no atribueixen cap essència singular ni, encara menys, cap genialitat especial a aquesta terra ni a la gent que hi viu. Són només una mostra del funcionament dels seus engranatges socioculturals, una altra manera de tornar a comprovar que perquè en algun lloc s'hi calí foc cal que coincideixin sobretot dues circumstàncies afavoridores, dos factors de risc: que hi hagi prou material combustible i que s'hi produeixi algun tipus de fricció que contribueixi a fer saltar la guspira que ha d'encendre la flama. A Catalunya la tradició ha proporcionat un model plàstic d'avantguarda que dificultava la pervivència de certs models liriconarratius rancis que són propis dels estadis més ingenus i que representen un mer plagi del passat (o sigui, la seva repetició manierista), justament perquè no són tradició, sinó plagi (si no s'han construït sobre el coneixement d'uns models que cal superar, i si per això hi ha el perill de reproduir-los i repetir-los de manera ingènua). I, d'altra banda, bones dosis de fricció necessària (entre d'altres, la de la molta competència), a Catalunya n'hi ha de sobres perquè les generacions han anat succeint-se una rere l'altra, obligades o bé a avançar o a cedir el pas, i perquè l'escalforeta creadora que desprèn el motor engegat ha atret gent de molts altres llocs que ha anat afegint llenya pròpia a la foguera.

Han contribuït a desenvolupar la dansa contemporània a Catalunya valencianes com Sol Picó, Maria Muñoz i Mar Gómez. Ana Eulate, de Santander, i la madrilenya Ana Buitrago han participat molt activament en la vida de diferents èpoques de l'associació La Porta, al costat del coreògraf i ballarí canari Carmelo Salazar, creador influent per a altres col·lectius com la companyia Las Santas (Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk i Bea Fernández), fundadores de l'espai alternatiu La Poderosa. Un altre canari, Félix Santana, va col·laborar amb l'associació La Caldera i amb la companyia Lapsus, d'Alexis Eupierre, que és en tornar de Nova York que va començar a treballar com a coreògraf a Barcelona. I en aquesta llista també hi ha gent com Alfonso Ordóñez, vingut de Lleó, Maria Antònia Olivé de Menorca o Pep Ramis de

Mallorca; hi ha bascos com Damián Muñoz al costat d'un andalús de formació com l'eclèctic i expressiu sevillà Guillermo Weikert, que al llarg de més d'una dècada ha ballat creativament amb companyies catalanes com Danat Dansa, la General Elèctrica, Mudances i Erre que Erre, i hi ha encara un castellà d'origen com és Andrés Corchero, però avui en dia ja format llargament a Catalunya i que ha col·laborat fructíferament amb la seva personal dansa butoh japonesa al costat de poetes en català com Feliu Formosa. A Barcelona també és possible de trobar-hi, gairebé des de començament del *boom* de la dansa contemporània a la ciutat, l'armènia Lydia Azzopardi o un mexicà com el desaparegut recentment Gilberto Ruiz-Lang, dues figures claus en la formació i renovació de mitjan anys setanta i principi dels vuitanta a l'Institut del Teatre de Barcelona junt amb un matrimoni de pedagogs navarresos, els Lainez, i el francès Gerard Collins. I és una alemanya, Sabine Dahrendorf, la cofundadora i coreògrafa de Danat Dansa (1985-2000), una de les anomenades companyies històriques catalanes.

Després i fins ara, han continuat arribant i instal·lant-se a Barcelona creadors d'arreu: la belga Catherine Allard, directora d'IT Dansa (postgrau de l'Institut del Teatre, una pedrera important de bons ballarins), cubans com Pepe Hevia, argentins com el músic i coreògraf Sebastián García Ferro, uruguaians com Andrés Waksman, un portuguès com Rui Silveira (impulsor i director de l'associació La Mekánica, organitzadora del festival Complicitats), un eslovac com Peter Mika, i italians com Simona Quartucci, Moreno Bernardi i Roberto Fratini, o brasilers com el coreògraf Bebeto Cidra (companyia que viu a Vic, al centre rural de Catalunya), i el percussionista Krishoo Monthieux (col·laborador habitual del poeta en català Albert Roig). Però el millor de tot és que aquesta gent ha trobat a Catalunya un lloc on poder desenvolupar el seu treball perquè ja hi havia un model que els permetia de sumar-s'hi i integrar-s'hi: s'hi han posat a fons i hi ha remenat llenguatges, s'hi van comprometre estèticament i no han estat gent de pas, ja que a hores d'ara formen part del món que acompanya l'enorme varietat de companyies i creadors en marxa.

La caldereta, el plat típic de la costa empordanesa que consisteix en una cassola caldosa de marisc, guanya gust com més peix fresc s'hi posa. Tota bona cuina comença per un bon rebost.

Un present que permet escollir

En la conquesta del present i del cos com a apostes per al futur i per al pensament, ja hem vist la importància que té el pòsit rebut com a herència. Establir ara tipologies tancades és gairebé impossible. Hi ha hagut una fallera tan gran per aconseguir els instruments adients i per guanyar tanta professionalitat com fos possible, que l'eclecticisme i la consegüent capacitat d'absorció han estat un model generalitzat.

Tot s'hi val: treball interdisciplinari, vídeo, plàstica i músiques experimentals. La majoria dels coreògrafs va familiaritzar-se al començament amb els models americans, i si molt al principi la influència principal provenia dels mètodes de la *modern dance* de Graham, Limón i *adlateres*, de seguida va anar guanyant posicions l'exemple de la investigació molt més formalista i abstracta del coreògraf Merce Cunningham i del compositor John Cage, fins que finalment es van imposar, a final dels anys noranta i gairebé en bloc, els corrents nord-americans dels setanta del *release* i el *contact improvisation*, amb noms com Steve Paxton d'envejable padrí baptismal. Però, d'altra banda, hi va haver gent que ja durant els vuitanta va fixar-se en el teatre dansa alemany, encara que la seva adaptació de l'estil originàriament molt més afilat i lacerat de Pina Bausch de seguida es tamisés amb la llum del sol de la mediterrània i hagi pres un to molt més suau: els treballs dels coreògrafs Carles Mallol i Inés Boza per a la seva companyia Senza Tempo, per exemple, es van distanciar ja des del principi del model de *Café Müller* amb què profitosament s'havien format, i curiosament han acabat assemblant-se molt més al registre que la mateixa Pina adoptaria molt després, ja als anys noranta, a *Masurca Fogo*, quan la coreògrafa alemanya va aplicar la seva mirada a una realitat meridional semblant, més càlida i sensual.

En una altra òrbita, el 1985 Andrés Corchero va encetar una assimilació molt pura del butoh japonès sobre el terreny mateix (viatge d'aprenentatge al Japó), però un cop Rosa Muñoz, companya seva a la companyia Raravis, va començar a partir de 1993 a jugar una mena de partida de ping-pong amistosa i enrotllada amb el magisteri d'ell, la veritat és que el panteisme inherent d'aquell primer model va acabar esdevenint una mirada irònica que utilitza en profit propi la rialla que més d'una i dues vegades el seu tractament corporal suscitava en el públic, i tot plegat ha acabat creant una mena d'apunt de personatges de molta tendresa. D'altra banda, la no-dansa francesa, sobretot tenint en compte el model capdavanter tan personal de Jérôme Bel, també ha trobat els seus seguidors en els circuits catalans més alternatius, com ara els de La Porta, La Mekánica, La Caldera, La Poderosa o L'Animal

a l'Esquena, tot i que aquests col·lectius inclouen en les seves creacions un ventall molt més extens de formes. I, per acabar, remarquem que ara ja hi ha gent que sense cap mena de complexos recorre als aspectes més rítmics de la dansa jazz (en espectacles de dansa concebuts amb una dramaturgia que els porta més enllà de les seves formes rítmiques, com ho fa per exemple Víctor Rodrigo quan col·labora amb l'actor Mingo Ràfols; i en musicals més tradicionals des de fa anys hi treballa gent com la coreògrafa Coco Comín), el *hip hop* (Alexis Eupierre de Lapsus, per exemple, practicant seriosos del *release* i de la reflexió metaartística; o la flamenca Mudit Grau, en aquest cas en diàleg amb el *zapateado* flamenc), el *tap* (usat ocasionalment per coreògrafs contemporanis com el jove Pere Faura o ininterrompudament pels veterans mestres d'aquest estil a Barcelona, els germans Méndez), i aquí hi caben igualment la *capoeira*, les danses populars i el circ (com a la companyia de l'interessant i vital tortosí Roberto Oliván), o, és clar, la refosa contemporània amb el flamenc de companyies com ara Incepción Danza (de Montse Sánchez i Ramón Baeza), Color Dansa (de la ja esmentada Mudit Grau) o la companyia Somorrostro del Taller de Músics (que ha coreografiat Javier Latorre). Totes aquestes formacions comparteixen una sintaxi contemporània des del punt de vista de la dramaturgia, però les aportacions lèxiques provenen de vocabularis molt diferents.

La condició d'iman, de pol innegable d'atracció, que ha representat el model de la dansa catalana per al conjunt del sector a l'Estat espanyol, ha obtingut també reconeixements explícits. El sector no és només un focus econòmic amb força producció, sinó que sap projectar models per a tots els gustos, la qual cosa motiva que trobem representació catalana a molts festivals estatals i internacionals. I encara més valuós és l'aval si ve de fora i per escrit, com va passar l'estiu del 2004 quan la revista *Por la danza* de Madrid, principal portaveu del sector a l'Estat, va publicar una enquesta amb la llista dels coreògrafs espanyols més influents i de major projecció internacional, votats per representats de tota la professió. El resultat del conjunt d'aquestes votacions va polaritzar-se a l'entorn de cinc noms previsibles que es destacaven, i amb avantatge, per davant de tots els altres. Un era el director de la Companyia Nacional de Danza, Nacho Duato, i l'altre La Ribot, però a la segona, tercera i quinta posició hi havia quatre catalans: concretament, Cesc Gelabert (tercer), Ramon Oller (segon) i, en duet per la seva codirecció artística de la companyia Malpelo i el centre d'investigació L'Animal a l'Esquena, Pep Ramis i Maria Muñoz (cinquens), dos coreògrafs que han fet de la masia del poblet de Celrà on viuen (Girona) cita obligada i espai de referència de molts coreògrafs joves, tant nacionals com estrangers.

Si comencem amb la feina i la trajectòria d'aquests primers noms destacats, de seguida se'ns fa avinent que la projecció internacional de les tres companyies és indiscutible. Cesc Gelabert (en solitari des de 1972) i la seva companyia Gelabert-Azzopardi (des de 1986) és, per dir-ho amb l'eco de paraules seves, una singularitat informada: com a coreògraf, ha sabut fer créixer unes arrels extretes del millor d'aquella tradició plàstica cosmopolita d'abans de la guerra, per abonar-les i regar-les amb allò de més viu de l'actualitat, o sigui, és l'avantguarda parisenca de començament de segle amanida amb les segones avantguardes sorgides als setanta a Nova York i fins ara. El seu treball coreogràfic ha esdevingut metadansa quan ha reflexionat sobre el propi bagatge i els recursos de la dansa, a partir de reprendre peces com les de l'alemany Gerhard Bohner, i més tard, en el seu personal *Preludis* i amb la música callada de Mompou, recrear ja amb personalitat pròpia tota l'herència rebuda. Aquí l'aportació del compositor Carles Santos és la d'un Cage faller, amb tota la carn posada a la graella. I la música de Pascal Comelade recorda la d'un Erik Satie juganer i de riulla irònica interpretat amb instruments de juguina. Per a Gelabert les capes culturals són esglaons i no un filtre. Damunt de l'escenari, hi destaca allò que té de nu i magnètic el moviment estilitzat i independent que busca en el cos, i tot plegat ho embolica amb el depuradíssim gust plàstic i abstracte amb què ha signat creacions per a elencs tan diferents com el White Oak Dance Project de Mijail Barishnikov, el Tanztheater der Komischen Oper alemany, l'italià Balletto di Toscana o el malaguanyat Ballet Gulbenkian de Portugal (desaparegut recentment), entre moltes altres companyies de primer ordre.

Ramon Oller ofereix una dansa directament molt més sensitiva, de gustos clarament meridionals, de vegades lleument narrativa i sovint picant l'ullet molt conscientment a l'aire més accessible i glamourós del musical. Com que treballa amb emocions i materials i clixés de la cultura popular, el seu treball sembla més senzill. És més accessible, perquè fins i tot l'eco sensitiu de les músiques que escull hi contribueix, però culturalment no és menys elaborat. Si Cesc Gelabert fos Orson Welles adaptant Shakespeare, Ramon Oller seria Baz Luhrmann. Entre l'un i l'altre hi ha la mateixa distància que entre el minimalisme i el *pop art*, però sense jerarquies ni nivells ja que serveixen déus diferents. Oller distorsiona els clàssics, tot cercant la seva visceralitat i humanitat, amb el mateix gust amb què doblega amb frescor els cossos i enfronta uns i altres a mil trencaments, per repartir-los després amb vigor pels escenaris de mig món: directament amb la seva companyia Metros des de 1985, però també amb coreografies per a altres companyies com ara el Good Speed Opera House (EUA), el Ballet d'Òpera d'Essen (Alemanya), el Ballet Hispano

de Nova York o fins i tot per a musicals de Broadway. Oller és un coreògraf influent amb la mateixa mesura que va ser també coordinador artístic del Centro Andaluz de Danza i ara dirigeix el Conservatori Superior de Dansa de Catalunya a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Finalment, el cinquè lloc d'aquella enquesta d'àmbit estatal va ser per a Malpelo: Pep Ramis i Maria Muñoz van crear el 1989 una de les companyies que ha sabut expressar millor les fronteres entre allò humà i la visceralitat primigènia de la base fisiològica que la dansa pot arribar a explorar en el més orgànic de cadascun dels nostres gestos. Però la seva influència va encara més enllà: no van conformar-se només a ser coreògrafs inquiets, sempre immersos en un continuat procés de recerca i anàlisi, sinó que a més a més l'any 2000 van crear a Celrà el centre d'investigació L'Animal a l'Esquena, un espai que col·labora amb associacions europees semblants en projectes de creació i que ha convocat perquè treballin al seu territori noms importants dels vinculats a tècniques com, per exemple, el *contact improvisation* (Steve Paxton ha arribat a estar-se alguns mesos treballant a Celrà). El nom amb què van batejar el centre és el mateix amb què van titular l'espectacle de celebració dels primers deu anys de la companyia, i el del llibre d'aniversari sobre la seva trajectòria, i també el de l'exposició commemorativa; n'hi ha prou, doncs, per donar al significat de l'etiqueta la importància suficient com per explicar l'orientació del centre amb ella. De fet, descriu gairebé literalment l'actitud vital i física que ha caracteritzat el treball de Malpelo, la seva poètica i la seva estètica. L'Animal a l'Esquena fa referència a la idea de carregar-nos a les espatlles la nostra part animal (feina que Malpelo sempre s'ha autoimposat, fidel a les arrels dels seus components, a les seves emocions, a la seva *fisicitat*) i, alhora, la duplicitat de la frase recorda també com n'és d'habitual, al món urbà contemporani, girar-se sovint d'esquena al jo animal primigeni que hem abandonat; és a dir, donar l'esquena a les nostres emocions, al nostre cos, que ha esdevingut gairebé una closca inarticulable, adotzenats tots plegats en idèntiques i limitades sèries de moviments mecànics i inexpressius. Coreografia, escenografia, treball de la veu a escena, a Malpelo tot es pot explicar per aquesta estentòria fidelitat animal tan rica de callada sensibilitat humana, traduïda sempre en una dansa que barreja components vitalistes i elegíacs, vida a seques i memòria, presentació real del moviment i relat màgic de personatges i pobles. Un dels seus elements principals és el cabal d'imatges amb què sedueixen plàsticament l'espectador, amb un lirisme gairebé oníric, un esclat visual que no renuncia mai a adquirir un sentit dramàtic: a tenir significació i a integrar-se coherentment en el conjunt. En bona mesura, el potencial emotiu de Malpe-

lo prové d'aquest ser positivament de poble amb què Ramis i Muñoz saben parlar clar.

Aquestes tres companyies són un bon exemple de quins han estat els viarans per on ha circulat la dansa a Catalunya. Tot i això, i encara que aquests fossin els noms catalans destacats a la lliga de primera que l'enquesta de la revista *Por la danza* va reflectir el 2004, el ventall de l'oferta real al Principat és més ampli i dispar. No és estrany que allà se subratllés el paper d'aquests quatre coreògrafs ja que formen part de les anomenades companyies històriques, les que consten entre les que fa més anys que presenten les seves creacions a Catalunya, ja des dels anys vuitanta. Igualment podria haver-s'hi destacat Àngels Margarit i la seva companyia Mudances (des de 1985), sobretot si tenim en compte que la coreògrafa porta cinc anys dirigint també a Terrassa el festival Tensdansa, on hi ha una presència internacional important i col·labora amb (i dóna impuls a) molts creadors locals. Margarit va començar joveníssima i és una de les pioneres de la dansa contemporània catalana: quan era a la mítica companyia Heura (1979-1984), va ser la responsable de la conceptualització de *Temps al biaix* (1981), la primera peça a l'Estat espanyol concebuda com un bloc dramàtic d'una hora en lloc de com un mer conjunt de coreografies, una investigació abstracta que s'allunyava de l'esquelet estructural narratiu i explorava terrenys de construcció de l'espai que esdevindrien importantíssims en la tasca posterior de la coreògrafa. En els seus registres, s'hi descobreix un to clar, mediterrani, amb la mateixa forta suavitat amb què esclata la floració de les plantes, fenomen al qual ha dedicat diferents espectacles encapçalats amb un títol floral. Margarit també s'interessa per l'escriptura coreogràfica, per l'essència del moviment i la creació d'espais, per les relacions socials i per un acostament antropològic al moviment en les ciutats, ja sigui al carrer o en la solitud o intimitat de les nostres habitacions.

Un altre dels creadors classificats habitualment dins el bloc de companyies històriques catalanes és Juan Carlos García i Lanònima Imperial (des de 1986): García i la seva companyia han obtingut una important projecció internacional, sobretot a Alemanya, amb treballs fets per al Tanztheater der Komischen Oper Berlin i al Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, on és segur que agraden pel seu rigor tant pel que fa al moviment com a l'estructura visual. Les seves coreografies són molt dinàmiques i expressives, amb intèrprets excel·lents i bones dosis de corporalitat. I, a aquesta rica base coreogràfica, García hi afegeix a més a més l'interès per capes de significats que el situen dins una ambiciosa òrbita temàtica i cultural que s'interessa pel ritus, el barroc o corrents artístics com ara el futurisme, en una potent elaboració del que en podríem anomenar grans teoremes formals.

Per tancar els classificats habitualment entre les primeres companyies històriques, en una línia igualment molt coreogràfica, que sent predilecció per la dansa en estat pur i també amb bona repercussió internacional, se situa des de 1985 el treball de Trànsit Dansa, de Maria Rovira, amb creacions per a grans elencs com ara el Ballet Nacional de Cuba i el Ballet Hispànic de Nova York, entre d'altres companyies americanes, a més a més d'algun treball important fet a Alemanya.

D'altra banda, en un altre registre més contingut, el 1987 arrenca la trajectòria de Toni Mira per a la companyia Nats Nus, i la marca de la casa és un atractiu visual indubtable. Mira es fa mirar però també mira i mima pel seu compte les relacions humanes, tractades amb un apropament lleument irònic i sota una gran multiplicitat d'enfocaments i jocs de punt de vista. Allò que s'hi imposa és el toc sensiblement plàstic, depurat i arquitectònicament molt ajustat, sòlid en les seves estructures de dramaturgia i precís quant als temps coreogràfics, amb objectes, text o vídeo agafats sense prejudicis, segons els necessiti. Mira va estudiar fins a cinquè d'arquitectura, i ara edifica en horitzontal, però mantenint la necessitat d'organitzar espais per donar cabuda a necessitats humanes molt diferents i poder-les explicar amb un bon sentit del joc, del fet lúdic o de les petites coses que ens han de permetre d'entendre les grans. I sense deixar aquesta òrbita del petit, però amb un fons profund que —recordant els seus orígens orientals— busca també la transcendència d'allò que ens envolta i de la vida quotidiana, el 1985 Andrés Corchero va instal·lar a Barcelona el seu gust íntim pel gest minúscul i l'expressivitat poètica que comporta la contenció nua del butoh japonès, après amb Min Tanaka i Kazuoh Ohno. Corchero ha dansat la poesia de Jaime Gil de Biedma, de Goethe i de Feliu Formosa, als escenaris i al carrer, en espais naturals i entre escultures mòbils, aportant-hi un treball coreogràfic concebut com a antena de prospecció de l'entorn, per fondre-s'hi. Però el divertit és veure com aquest món transcendent d'arrels orientals s'ha transformat progressivament —sobretot arran d'haver conegut Rosa Muñoz i el 1993 crear amb ella la companyia Raravis— amb propostes molt concretes de personatges que es mouen com perduts, tendres i simpàtics, i creacions curulles d'humor i de tendresa.

En un registre més teatral, però amb significats molt diferents per a la denominació segons l'ús que cadascun d'ells dona a l'etiqueta, hi ha diferents companyies. Ja hem esmentat Carles Mallol i Inés Boza, que van fundar Senza Tempo el 1991: aquests són els únics que es mouen en el territori d'allò que internacionalment es coneix com a a teatre dansa, seguint la traça de Pina Bausch, encara que han acabat aportant-hi una estilització adaptada al terri-

tori, significativament mediterrània, sensual i irònica, i on s'han anat sumant també moltes altres aportacions a partir del moment que treballen amb ballarins que, a la motxilla personal, hi porten bagatges d'altres escoles. La marca de la casa és l'estilització d'escenes quotidianes, reconvertides amb un cert halo màgic i poètic, a més de sentiments vius exposats amb un pols molt vibrant, però també amb humor, perquè hi faci de filtre, i tot plegat trenat amb el sòlid cosit dramàtic amb què lliguen els fils de la trama i presentat amb plasticitat i molta vitalitat. En canvi, la coreògrafa Sol Picó posa més força i agressivitat en la seva dansa teatre, iniciada la companyia el 1994: com el compositor Carles Santos, adopta un registre modern molt de traca i falla, d'acord amb els seus orígens valencians, i manté una duplicitat molt interessant entre sensibilitat i energia, entre vulnerabilitat i feresa. Ella combina la lleugeresa del ballet amb el nervi i el caràcter del flamenc, com ens ho recorda el *taconeo* flamenc sobre puntes de ballet amb què sovint se la identifica. És la bella i la bèstia, la nena bufona i la vampiressa, un ferm combinat de la innocent i naïf Abeja Maya i la forçuda Hormiga Atòmica, l'explosiva barreja entre el petit i rosset canari Piolín i l'afamat «*lindo gatito*» dels dibuixos animats de la nostra infantesa. En els seus espectacles, que sovint es plantegen els replecs tan diversos de la condició femenina, Picó hi presenta dones que lluiten entre el quefer diari com a mare, mestressa de casa i *maruja* carregada de somnis per una vida menys monòtona i, d'altra banda, les seves obligacions glamouroses de bella, cuidada i, sobretot, projectada però mai realitzada dona fatal (*La dona manca o Baby Superstar*, es titulava un dels seus espectacles), això és, la dialèctica recurrent entre sexualitat i vulnerabilitat emocional. I justament en un terreny similar, en què també es presenten en carn viva sentiments i humanitat (més malenconiosos, però), és des de 1995 que s'inscriu de manera molt singular la dansa i el teatre de Marta Carrasco: els seus protagonistes reparteixen els esforços entre la rialla i el plor, entre la màscara amb què cobreixen el seu dolor i el sentiment elegíac per un passat perdut que s'endevina pletòric però sense futur. El llenguatge que s'hi utilitza és el del cabaret i d'altres arts parateatral, a estones és una barreja de Pina Bausch i dels suggeriments visuals d'un Philippe Genty, però també del tòpic del *clown* trist per dintre, amagat rere la ganya exagerada del seu fals somriure. Carrasco és una barreja de controlada civilització francesa en la superfície, amb un fons obscur, expressionista i vibrant, d'atmosfera melancòlica, dins el registre de «*puro teatro*» cantat i gairebé plorat pel famós bolero de la Lupe. I per acabar, en aquest mateix terreny de frontera amb el teatre, considerar Mar Gómez i la seva companyia fundada l'any 1992 ja és una altra cosa: aquí, comporta parlar de paròdia afinada, d'una dansa *achar-*

lotada i narrativa que capgira amb gràcia els clixés per mitjà de l'estètica del cinema mut i de l'*slapstick*. La seva col·laboració amb el lleuger i seriós Xavier Martínez els converteix en una parella creadora molt interessant, semblant a la real de Laurel i Hardy o a la imaginable entre Chaplin i Keaton, de manera que allò que caracteritza la companyia és la seva divertida capacitat per caricaturitzar cultura clàssica de molta pàtina, que revitalitzen mitjançant un vistós i ampli llenguatge de dansa, de dramaturgia senzilla però de qualitat, i igualment narrativa, intel·ligent i còmica a l'hora de capgirar tòpics.

Un repàs entre la resta de companyies (algunes aparegudes durant els darrers anys, i d'altres amb una trajectòria més llarga però de certa discontinuïtat, repartits els seus artífexs entre la tasca coreogràfica i la pedagògica) continua avalant la diversitat de registres i d'aspiracions existents. Álvaro de la Peña va fundar Iliacán el 1993, amb una força plàstica extraordinària, que indubtablement és el seu punt fort: aquest atractiu visual ha aconseguit de vegades universos molt màgics a partir d'elements senzillíssims, i el caracteritza una humilitat molt gran en el tractament, amb imatges que són com metàfores, forma i sentit fosos al servei d'un imaginari molt personal. De la Peña és qui va localitzar al barri barceloní de Gràcia l'antiga fàbrica tèxtil que l'any 1995 nou companyies van llogar plegades per passar a fundar La Caldera (Associació Cultural per al Desenvolupament d'Activitats Coreogràfiques). Membre d'aquest col·lectiu, la companyia Búbulus, de Carles Salas, havia començat la seva trajectòria uns anys abans, el 1991: atreviment, gust per imatges de bella plasticitat, un cert erotisme lleu que concentra la mirada en els cossos com a mitjà per descobrir-ne la intimitat, són alguns dels punts en comú de les peces fins que el 2005, amb *Julius y Florette*, es tanca i s'inicia un cicle. Aquesta és una peça molt interessant que fa una dissecció a cor obert de la micromemòria personal del coreògraf, amb la pulsio col·leccionista com a metàfora de les petjades del deambular vital de cadascú, dins un concepte que s'inscriu en el terreny de l'ús creatiu del jo en molta de la literatura i l'art contemporanis. I com a JO, cal destacar el de Sònia Gómez: aquesta coreògrafa atrevida i jove fins i tot ha arribat a convidar la seva mare perquè l'acompanyi a escena, i així reproduir una confessió còmplice a dues bandes que cus amb humor les dades reals d'un vestit fet a mida. La seva és una dansa en primera persona que té format de diari íntim, i treballa l'aspecte artesanal com a forma de registre versemblant de l'autenticitat perseguida. Fragmentada i lúcida, la seva mirada s'inscriu en la línia de *performances* artístiques que exposen el propi cos i que el retraten i detallen amb les seves secrecions i organicitat més fisiològica, gairebé com a ecografia i forma de

registre mentals. Però allò que segrega Sònia Gómez és memòria prenyada de cultura de consum, i el naïf i el kitsch s'hi donen la mà, per a un exercici proustià de barri amb la música disco i les sèries de la tele com a magdalenes d'ús corrent.

Alexis Eupierre i la seva companyia Lapsus (1997) també són un important actiu de La Caldera, i la seva dansa presenta mirades sobre la realitat, sobre els conflictes íntims i la seva socialització, però de manera molt essencialitzada i mesurada, sense cap caràcter narratiu i amb equilibri, gràcies a una mirada gens ingènua que recorre sovint al joc de miralls de la seva posada en escena, al reflex d'una reflexió metaartística que sap construir-se en estructures denses per l'aglomeració de capes ben travades. Una altra de les components importants de l'associació La Caldera és Lipi Hernández i la seva companyia Malqueridas (1995), interessant pel que fa a la vinculació del moviment amb d'altres arts, fins i tot a l'hora d'adaptar textos literaris com *Salomé*, d'Oscar Wilde. I un altre col·lectiu exclusivament de dones és el batejat amb el nom de Las Santas, tres creadores independents que fan ben real aquella cançó que diu que «les dones són guerreres»: elles són Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk i Bea Fernández, aquesta darrera molt influïda per Carmelo Salazar (coreògraf que treballa amb intel·ligència els estereotips i el kitsch per fer una investigació detallada del moviment, colze a colze a La Porta amb Oscar Dasí). Les propostes de Las Santas són desenfadades, es presenten amb frescor i desvergonyiment, desacomplexades, amb consciència dels registres del cos i amb la teatralització d'un univers íntim fragmentat i humil, de vegades interpretat amb clau d'humor i en contacte permanent i sense complexos amb la realitat. La companyia Erre que Erre va néixer el 1996, i el seu registre principal ha estat físic, una força corporal que s'omplia de significats foscos i que només en la seva darrera peça, *Escupir en el tiempo*, se simplifica i pren una textura gairebé cinematogràfica, com si el punt de vista de la càmera se situés a la cambra del costat d'on fan una festa i se'ns pogués ensenyar així la tramoia dels sentiments, un transfons emocional que enxampen per sorpresa, amb la guàrdia abaixada i traduït amb la singularitat de cada caracterització coreogràfica, que s'adapta de manera distintiva als diferents personatges.

En un registre més directe, el coreògraf i intèrpret Jordi Cortés és un animal tranquil, una bèstia en repòs, que vibra encara dins la calma del potencial de la seva força. Després de passar per una carrera internacional en companyies com ara DV8 Physical Theatre i el Théâtre de Complicité, ara la seva companyia Alta Realidad (1998) es caracteritza sobretot per això mateix: fisicitat i complicitat, en un intens viatge del cos a l'emoció, i d'aquesta al pen-

sament, gràcies a la seducció que la intel·ligència de les seves propostes i el magnetisme de la seva presència escènica estableixen amb els espectadors. Una cosa semblant, però amb més joc i aplicant-hi el màxim d'elements que tenen al seu abast, és el que aconsegueixen la parella formada per Tomàs Aragay i Sofía Asencio a la seva companyia Sociedad Doctor Alonso (2001). Aragay és un nen que juga i Asencio el seu ancoratge a terra, una combinació d'exploradors escènics (ell més director, ella més coreògrafa) que ha reflexionat sobre el pas del temps i la mort, amb vells i nens que pujaven per primera vegada a un escenari: la humilitat del seu planteig toca profundament l'espectador per la sensitiva tendresa i l'amor a les persones i a les petites derrotes quotidianes que els impregnen. I també com ells dos, és una altra reivindicació molt propera de l'artesanía escènica, un cant a allò que és petit però que s'ofereix com a cos latent i viu, que vibra sincer en el temps present, còmplice amb uns espectadors convidats a integrar-se a la columna vertebral d'emocions que es posa en joc a la peça, la barreja de dansa, circ, teatre i música artesanal composta per l'hàbil i intens Roberto Oliván: la seva companyia va néixer a Bèlgica l'any 2001, després d'haver passat pel PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) i d'haver treballat quatre anys com a intèrpret a la prestigiosa companyia belga Rosas, d'Anne Teresa de Keersmaeker. En tornar a Catalunya, Oliván utilitza a favor seu l'esperit popular inherent a les festes de les seves arrels tortosines al delta de l'Ebre, i adopta una certa dramaturgia de circ per la condició directa i real de les accions que presenta. Com qui no vol la cosa, dissimuladament atorga protagonisme a personatges i situacions socials contemporànies, i el *hip hop* del carrer, les danses populars dels Balcans, el circ i la dansa contemporània van amicalment de bracet amb el popular ball del fanalet dels nostres pares, gràcies a la mediació sense complexos del coreògraf.

La llista podria continuar, ja que continua havent-hi incorporacions interessants. Si Sònia Gómez i Roberto Oliván van passar i es van formar en bona mesura en l'experimentació del PARTS de Bèlgica, ara mateix hi són també dos joves catalans, Pere Faura i Salva Sanchis, en qui escenaris importants com el del Teatre Nacional de Catalunya i el Mercat de les Flors ja han confiat prou com per oferir-los de poder ensenyar el seu treball al públic durant el passat any 2007. I l'última de les companyies sorgides fins ara és Derivat, que va néixer també el 2007 fruit de la suma d'esforços i experiències d'un tercet d'artistes que voregen els trenta anys, sorgits de l'Institut del Teatre de Barcelona. Tots tres tenen una àmplia experiència teatral i coreogràfica, provada i invertida en altres companyies, i són Keith Morino, Anna Roblas i Juan Carlos Lérída, al costat d'un músic jove, Oriol Rosell, formant

així una altra més de les combinacions interdisciplinàries que tan profitoses han estat dins la tradició artística del país.

No hem d'oblidar tampoc altres companyies que tenen una proporció major de moviment arrelat en una certa base de llenguatge clàssic, aportacions com les del brillant imaginari plàstic de Pepe Hevia, la fluïdesa i depurada lleugeresa de Thomas Noone, el gust narratiu i teatral de Roberto G. Alonso, el coratge i la depuració clàssica del productiu David Campos i la solidesa tècnica de la catalana Olga Cobos, juntament amb l'eslovac Peter Mika de la CobosMika Company. El conjunt esbossat és plural i ofereix una gamma molt àmplia d'estils. No som al millor dels móns possibles, és evident, perquè el fet que hi neixi la creativitat, que aquesta sigui possible, i que ho faci encarrilada en una tradició d'avantguarda que tendeix a eliminar bona part de la palla d'allò que només és merament decoratiu, manierista o putrefacte (per dir-ho com Dalí i Gasch), no és cap garantia sense les polítiques adequades, sense una estabilitat que, almenys pel que fa a l'àmbit pedagògic, seria desitjable. En aquest sentit, encara tenim sort de la tendència catalana cap a les associacions cíviques, a la vitalitat substitutòria de tants aspectes de la societat civil, tal com ho demostra en el món de la dansa el caldo de cultiu que representa, ben apropiadament, La Caldera; o les portes a la innovació que obre La Porta; o la tornada a allò més bàsic i senzill del cos que representa L'Animal a l'Esquena, per donar l'exemple de tres associacions que, al costat de La Poderosa, La Mekánica, ÀreaTangent i altres, aconsegueixen, fora dels circuits més oficials, endegar tangencialment poderoses i dinàmiques mecàniques d'aprenentatge, innovació i creativitat. Molts d'aquests grups tenen inquietuds interdisciplinàries, una actitud inquieta propensa a la creació de complicitats interpersonals i de grups. El cert és que en aquests darrers anys l'oferta coreogràfica i de les arts del moviment en general (més dansades o més *performàtiques*) s'ha estès a molts d'altres terrenys artístics. Al teatre cada vegada hi ha més ballarins que dirigeixen coreogràficament el gest dels actors: Mar Gómez, per exemple, va coreografiar els intèrprets de *Quartet* de Müller, dirigida per Ariel García Valdés; i Marta Carrasco ha fet la coreografia d'actors a la *Lulú* de Wedekind, dirigida per Mario Gas, a *Ronda de mort a Sinera* d'Espriu, dirigida per Ricard Salvat, a *Bodas de sangre* de Lorca, dirigida per Ferran Madico, i a *El perro del hortelano* de Lope de Vega, dirigida per Magüi Mira. Les interrelacions i els contagis són constants. A Barcelona, hi trobem actors i promotors de projectes com el mallorquí Pep Tosar o escriptors com el poeta tortosí Albert Roig, que en els seus espectacles combinen amb encert dansa i paraula, música i vídeo, en un mateix nivell expressiu i sensual, de la mateixa manera que hi ha hagut i hi ha poetes com

Joan Brossa (fins i tot Carles Santos, si s'entén la poesia en sentit ampli), Enric Casassas, Gerard Alaió, Josep Pedrals i Eduard Escoffet que han escrit per a la dansa.

Contra el tòpic de l'oasi polític català, en la creació no hi ha una sola forma catalana de ser tranquil·la. Al contrari: hi trobem un formiguer de formes, un món que bull, calidoscòpic, mestís i amb continuats refrecs com perquè hi saltin guspires i s'hi encengui l'inesperat. Un altre cosa és com els va pel camí, però això ja serà el tema d'un altre article. Aquest el que vol és ajudar a traçar-ne un mapa: dibuixar orografies. Queda pendent, per a un segon article, fer encara un assaig molt més intern de radiografia i de diagnòstic (fins i tot d'autodiagnòstic) de patologies.



Laban Movement Analysis.¹

Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment

Agustí Ros

Parlar del moviment és com parlar d'allò que ens diferencia de les coses inanimades. Al cos humà li és estranya la immobilitat. Vivim constantment en moviment per assolir les nostres necessitats tal com deia Laban «Man moves in order to satisfy a need. He aims by his movement at something of value to him».²

Però com arribem a ser-ne conscients? Fonamentalment pels sentits del tacte i de la vista i per l'esquema mental que es configura en el nostre cervell en forma de patrons neuromusculars. També la reflexió i el pensament sobre el fenomen del moviment acaben per articular un tot que permet fer-nos-en una representació global.

El fenomen del moviment ha estat tractat al llarg de la història del pensament per filòsofs, pensadors, astrònoms, teòlegs i físics. Posem per cas Heràclit, Plató, Aristòtil, Ptolomeu, Copèrnic, Tomàs d'Aquino, Galileu, Newton, Einstein, Merlau Ponty, entre d'altres. La visió del moviment segons l'etapa històrica ha afectat d'una manera decisiva la concepció del món.

La teoria de Laban recollida en la seva globalitat pels seus deixebles, en el *Laban Movement Analysis (LMA)*, és una eina poderosa per analitzar i comprendre el moviment, per aprofundir les nostres reaccions en la interacció constant amb l'entorn, així com també per a la seva pràctica.

L'estructura del nostre cos està feta per moure'ns. Els ossos, els músculs, els tendons, els nervis, etc s'articulen entre ells com una gran varietat de palanques. No obstant, de quina manera es connecten? Quina és l'organització corporal? Quins són els esquemes de funcionament? Amb quina qualitat de moviment agafem un llapis o enroquem un tirabuixó en el tap de l'ampolla de vi? Quina forma pren el cos quan ens movem per abraçar algú? Quina direcció pren el braç per agafar una maleta del terra?

1. <http://upload.wikimedia.org>

2. «L'home es mou per satisfer una necessitat. Amb el seu moviment, té per objectiu trobar alguna cosa de valor per a ell mateix». LABAN, *The Mastery of Movement*, (1988) Plymouth, Northcote House.

El *Laban Movement Analysis (LMA)* és un llenguatge per entendre, observar, descriure i anotar totes les formes de moviment. A partir de les bases teòriques creades per Rudolf Laban com foren la *Kinetography/Labanotation*: notació del moviment; l'*Effort Shape*: estudi de la dinàmica del moviment, i el *Choreutics*: estudi de l'espai. Els deixebles de Laban van aprofundir i ampliar molts dels conceptes creats per ell. En destaquen les figures d'Irmgard Bartenieff i Warren Lamb.

El *Laban Movement Analysis (LMA)* és un sistema capaç de descriure les connexions del cos, la dinàmica del moviment produït per l'esforç muscular, la forma, la interpretació i la documentació del moviment humà.

És una eina usada per ballarins, atletes, fisioterapeutes i és un dels sistemes més usats en l'anàlisi del moviment del cos humà d'una manera parcial o global.

Estès pel treball de Irmgard Bartenieff, el sistema és conegut també com a *Laban/Bartenieff Movement Analysis* o *Laban Movement Studies*. Hi comprèn:

Bartenieff Fundamentals

1. Laban Movement Analysis
2. Anatomia i Kinesiologia
3. Kinetography/Labanotation

El *Laban Movement Analysis (LMA)* té quatre categories.

1. Cos

Aquesta categoria descriu les característiques físiques del moviment del cos humà. És la responsable de la descripció de les parts del cos en moviment: quines parts estan connectades, quines parts estan influenciades per d'altres així com els principis generals sobre l'organització del cos.

La majoria d'aquestes categories no van ser desenvolupades pel mateix Laban, però sí que van ser determinades pels seus estudiants. El treball d'Irmgard Bartenieff va ser decisiu en la creació d'aquesta categoria.

S'hi inclouen encara diverses subcategories:

1. Iniciació del moviment començant des d'una part específica del cos (conduccions).
2. Connexió entre les diferents parts del cos.
3. Seqüenciació del moviment entre les parts del cos.

4. Esquemes d'organització del cos i de la seva connectivitat, anomenat també *Patterns of Total Body Connectivity, Developmental Movement Patterns*, o *Neuromuscular Patterns*.

Seguint els principis generals d'organització corporal es pot veure com la iniciació del moviment és un concepte que explica l'encadenament de parts del cos que es posen en funcionament quan responen a un determinat estímul. Moltes vegades quan agafem un objecte, és la mà qui pren la iniciativa i la resta del cos segueix. No obstant la conducció implica que les parts del cos estan connectades entre elles.

En aquestes conduccions és possible descobrir patrons d'organització corporal. Peggy Hackney³ que ha recollit el treball d'Irmgard Bartenieff, planteja les connexions fonamentals següents: connexió respiratòria (interior, intercel·lular), connexió centre-extremitats (radial, del centre cap a les extremitats), connexió cap-sacre (a través de la flexibilitat de la columna vertebral), connexió dalt-baix (homòloga, del cap i peus), connexió entre parts del mateix costat (homolateral), connexió creuada lateral (contra lateral, oposició).⁴

2. Esforç

Esforç, o allò que Laban havia descrit com a dinàmica del moviment, és un sistema per observar, analitzar i entendre les qualitats més subtils respecte a la intenció interior del moviment. Laban va definir quatre factors que són sempre presents en tot moviment. Els factors són: temps, pes, espai i flux. A cada factor corresponen dues polaritats. El sistema, definit així, és força eficaç ja que és capaç de valorar el grau de qualitat del factor.

Les polaritats són:⁵

Temps: sobtat / sostingut

Pes: fort / suau

3. Peggy Hackney va ser convidada a l'Institut del Teatre per fer un curs sobre les connexions corporals, el setembre del 2006.

4. HACKNEY: *Making connections, total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Nova York: Routledge, 2002.

5. La traducció dels termes anglesos a les llengües llatines, sovint no s'han ajustat gaire a l'original. Per aquest motiu tradueixo al català a partir de la traducció al francès. Vegeu LABAN: *La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994.

Espai: directe / flexible

Flux: controlat /lliure

El *temps* és el factor que descriu la nostra actitud interior respecte a la durada o la continuació del moviment. Les qualitats són les de sobtat (urgència, sorpresa), i sostingut (allargament, continuïtat, persistència).

El *pes* mostra l'actitud interior del qui es mou amb la gravetat o contra. No es tracta de mesurar el pes en termes quantitativus sinó qualitativus. Les qualitats són les de ferm (fort, resistent) o bé suau (delicat, lleuger).

L'*espai* descriu l'actitud interior del qui es mou envers l'entorn. Les qualitats de l'espai són les de directe (direcció rectilínia), o bé flexible (direcció ondulada).

El *flux*, és el responsable de la continuïtat dels moviments. Sense el flux, els moviments contindrien simples indicacions de l'esforç. Les qualitats del flux són controlat (tens) o bé lliure (fluid, relaxat).

Sorgeixen així diverses possibilitats de catalogar la qualitat de l'esforç segons la combinació dels elements.

Tot moviment es produeix amb els quatre factors però sovint n'hi ha un o varis que hi tenen més relleu.

Quan l'esforç és producte d'una combinació de dos factors s'anomena «estat» (*state*). Aquesta categoria és molt comuna en el moviment quotidià. Se'n consideren sis caràcters: *despert* i *somidor*; *llunyà* i *proper*, i *estable* i *mòbil*.

Quan l'esforç és producte de tres factors es tracta d'«elements motors»⁶ (*drive*). Els elements motors produeixen estats altament expressius. Es consideren quatre categories d'estats: *acció*, *apassionat*, *embriuat* i *visionari*.

Els «elements motors de l'acció» (*action drive*) donen peu als famosos vuit esforços producte dels tres factors (temps, pes i espai) i s'anomenen: picar, fuetejar, picar lleugerament, sacsejar, prémer, retòrcer, relliscar i flotar.⁷

Els «elements motors de l'apassionat» (*passion drive*), és la combinació dels factors del temps, pes i flux.

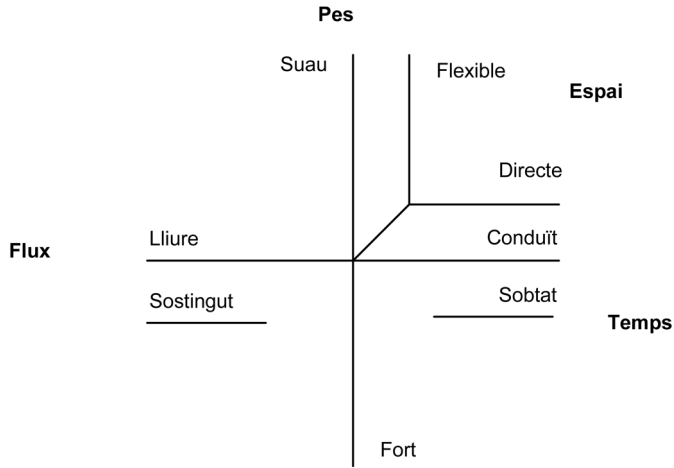
Els «elements motors de l'embriuat» (*spell drive*) és la combinació del pes, espai i flux.

Els «elements motors del visionari» (*vision drive*) és la combinació del temps, espai i flux.

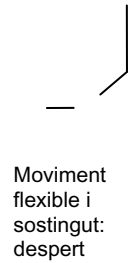
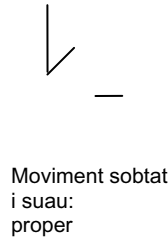
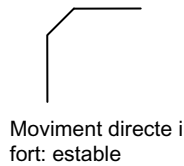
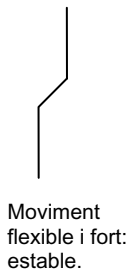
És conegut el gràfic creat per Laban per explicar la teoria de l'esforç:

6. Vegeu nota 5.

7. Ídem.



A cada una de les combinacions els correspon un gràfic determinat. Per exemple els gràfics de dos factors o estats:



Les accions de l'esforç han estat usades extensivament en moltes escoles de teatre i dansa, a fi de formar l'habilitat de canviar ràpidament entre les manifestacions físiques de l'emoció. El procés es basa en desenvolupar una acció física amb la característica corresponent per així ser receptiu al tipus d'emoció que genera. La possibilitat de seguir un guió a partir de considerar les qualitats contràries de cada un dels factors, facilita la mesura de l'esforç muscular i en conseqüència el canvi d'emoció mitjançant el canvi de l'activitat física. Aquest procés genera un canvi de color en el moviment.

3. Forma

Així com la categoria del cos és responsable de les parts del cos i de les connexions internes, també és possible parlar de la manera com el cos canvia de forma durant el moviment. La categoria de l'anàlisi de la forma té a veure

amb aquesta qüestió. La forma, mostra el cos quan aquest adopta una o altra posició. Les qualitats de la forma, descriuen la manera com el cos canvia (d'una manera activa) cap a algun punt de l'espai. Es poden descriure d'una manera senzilla els termes que fan referència a les accions específiques del canvi com ara obrir (extensió, ampliar) o tancar (flexió, reduir). Hi ha termes més específics com ara: alçar-se/enfonsar-se, estendre's/flexionar-se, envoltar/retrocedir.⁸

A la categoria de la forma s'inclouen diferents subcategories:

Figura

Descriu les posicions estàtiques que el cos pot adoptar. Aquestes posicions segons si són d'una, dues o tres dimensions són catalogades com a forma llapis, forma paret o forma bola. El cos pot transitar d'una forma a l'altra, estirant-se o encongint-se, a la vegada que crea espais buits entre les seves parts.

Es pot descriure la figura a partir de la manera com canviem d'una a l'altra. Aquests canvis tenen a veure amb la manera amb què el cos interactua amb l'entorn. És el que s'anomena «modes de canvi de figura». N'hi ha tres.

– Figura *flux*

Representa la relació del cos amb ell mateix. Són figures que varien amb la simple acció del respirar, o bé a partir del plegar i desplegar els membres del cos. Poden ser moviments d'accions quotidianes com encongir-se, tremolar, fregar-se, estirar-se, etc. Són figures que tenen a veure amb un mateix i no amb l'entorn.

– Figura *direccional*

Representa un tipus de figura, en què el cos es dirigeix cap a alguna part de l'entorn seguint una direcció determinada, amb la intenció d'arribar a una destinació. Aquesta categoria es divideix en: figura direccional de radi (punxar, assenyalar, etc.) i figura direccional d'arc (balancejar una raqueta de tennis, fer esgrima). Les diferències entre aquestes dues categories rau en la forma del trajecte que fa la part del cos a l'aire. En el primer cas el trajecte és

8. La dansa moderna localitzava un punt del cos com a suport del canvi de la figura. Aquest lloc era el tors que suporta els moviments de la resta del cos. El tors era considerat com la part central on s'insereixen els membres superior i inferiors. Això es veu clarament en les tècniques de dansa moderna de Doris Humphrey, Mary Wigman, Martha Graham, José Limon, Karin Waener, entre d'altres.

clarament recte. En el segon cas és corbat. Els trajectes en l'espai van ser anomenats per Laban *formes-traç*.

– Figura *modelada*

Representa la relació en la qual el volum del cos interacciona activament amb les tres dimensions i amb l'entorn. Un exemple pot ser pastar la massa de pa o escórrer una tovallola. En aquesta categoria el moviment fa canviar la figura del cos sense una destinació concreta. El cos va passant d'una forma a l'altra com si esculpís l'espai. Podem observar com les mans en pastar la massa del pa, van canviant de forma. En aquest cas el moviment no busca una destinació, sinó que l'objectiu està en el procés.

Amb termes *labanians*, es parla de *motion* en contraposició a *destination*. La distinció radica en la definició del mode com el moviment s'executa, ja sigui en funció del procés *moció*,⁹ o de l'objectiu final *destinació*.

4. Espai

Una de les principals contribucions de Laban al *Laban Movement Analysis* és l'anàlisi de l'espai. Aquesta categoria inclou el moviment del cos en connexió amb l'entorn: esquemes espacials, recorreguts i línies de tensió espacial.

El trajecte que realitza el cos o una part del cos a l'aire, són línies de tensió que si bé estan en el pensament de l'executor també poden estar en la de l'espectador. Tanmateix són recorreguts inexistents. Apareixen a la ment de l'espectador gràcies a la memòria. Quan el trajecte ha estat realitzat per un mòbil, aquest ha deixat d'existir. El trajecte, com el moviment, només existeix en el present.

Per descriure els trajectes, Laban defineix una sèrie de figures geomètriques al voltant del cos humà, basades en formes cristal·logràfiques dels sòlids platònics: l'octaedre, el cub, l'icosaedre i l'esfera.

Així assenyala una sèrie de punts coincidents amb els vèrtexs dels cossos. La xarxa de punts organitzats successivament fan de referents de la forma dels *traç-forma*.

En organitzar el moviment en funció dels punts situats a l'entorn del cos humà, Laban considera que la forma del *traç-forma* és forçosament harmònica, plaent i té efectes terapèutics pel cos ja que els vèrtexs dels cossos platònics són equidistants.

9. «Moció: acció de canviar de lloc o posició (oposat a repòs)», *Diccionari de la Llengua Catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Ed. 62, 1995.

No només això, sinó que la successió de punts pot ser entesa com una escala musical. Considerant una escala de vint-i-set punts, el cos pot moure's d'una manera refinada seguint patrons específics com és el cas de l'escala dimensional inscrita en un octaedre, o bé les escales A o B inscrites en un icosaedre.

L'abstracció i la profunditat teòrica d'aquesta part dels sistema *LMA*, és considerada molt més gran que la resta.

En aquesta categoria apareixen, doncs, els conceptes de *kinesfera*, que és la suma de tots els punts i que forma una àrea volumètrica dins la qual el cos es mou.

La teoria de l'espai es fonamenta en l'organització de la forma dels traços en l'espai de les parts del cos en moviment. Segons si els *traç-forma* són rectes o corbats, van cap endarrere, o cap a la dreta-baix, per exemple, l'expressió del moviment serà diferent.

Catherine Allard diu que el moviment és com si els dits dels peus i de les mans del ballarí fossin pinzells que pintessin en l'espai.

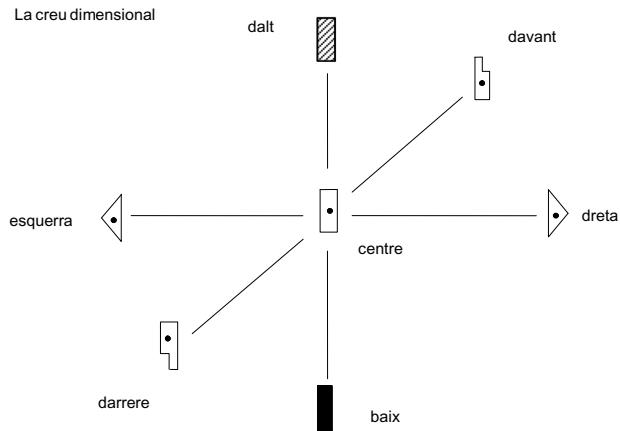
Són aquestes pinzellades les que configuren la forma del moviment (*traç-forma*).

La forma del *traç-forma*, però, és efímera ja que només existeix en la intenció de qui l'executa i en la memòria de qui ho mira. És per això que l'executant necessita imprimir una intenció o caràcter determinat (esforç, dinàmica), a fi que el moviment quedi dibuixat en l'espai, com a mínim durant una fracció mínima de temps perquè sigui recordada.

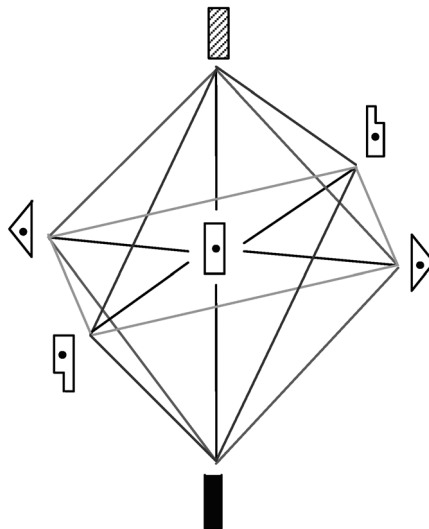
L'associació de la teoria de l'esforç amb la teoria de la *kinesfera*, dóna com a resultat la *dinamosfera*, que és el conjunt de totes les dinàmiques possibles de l'esforç muscular d'acord amb les direccions en l'espai. A cada esforç li correspon una direcció afí.

Per arribar a estructurar la *kinesfera* Laban comença per definir la creu dimensional, en la qual tres eixos conflueixen en un punt i que coincideix amb el centre del cos. Aquesta creu està formada per tres dimensions: dalt-baix, dreta-esquerra, davant-darrere.¹⁰

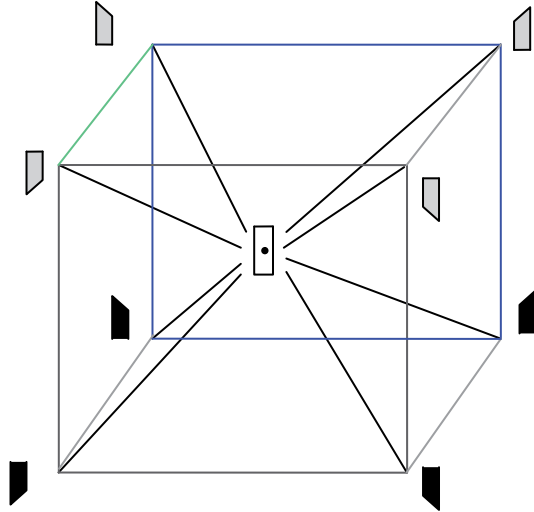
10. A cada direcció li correspon una forma pictòrica que apunta cap a la direcció a la qual fa referència.



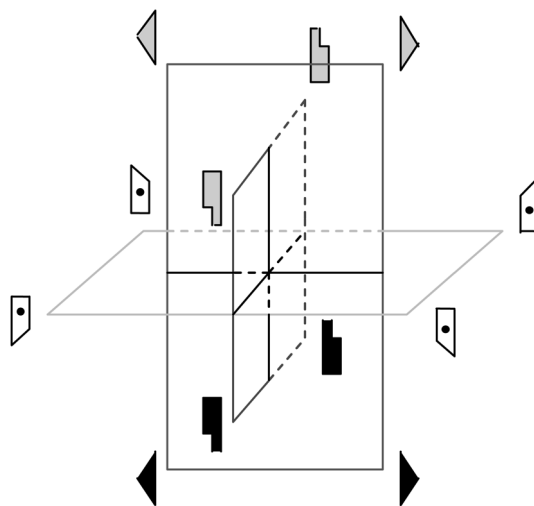
Si s'uneixen els sis punts, s'obté un primer cos platònic: l'octaedre. La unió dels punts ens dóna els recorreguts en l'espai que poden ser recorreguts que passin pel centre (moviment central) o per la perifèria (moviment perifèric).



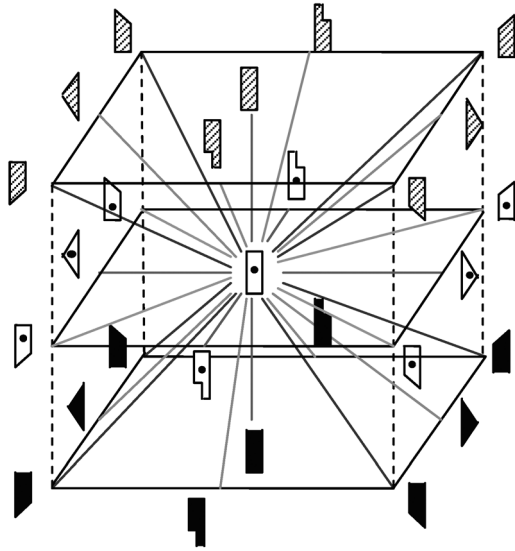
De la mateixa manera, si imaginem els eixos que, passant pel centre del cos, s'inclinen cap als vèrtexs d'un cub imaginari que conté el cos i fem que els moviments tinguin aquesta direcció podrem construir un tipus de moviment menys estable que l'anterior:



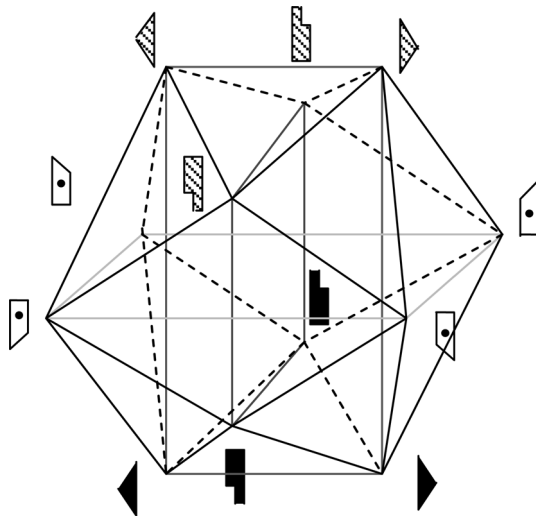
Si a partir dels tres eixos inicials imaginem que hi passen tres plans (vertical, sagital i horitzontal), i que són els referents dels moviments bidimensionals (paret), n'obtidrem una sèrie de punts nous que podrem afegir als punts que ja teníem:



Ajuntant tots els punts: els set de la creu dimensional, els nou del cub, i els tretze dels tres plans, arribem a sumar un total de vint-i-set punts que formen el cub següent:



Finalment escollint aquells punts que conformen l'icosaedre, tindrem el dibuix següent:



A tall d'exemple, si imaginem una seqüència que segueix els punts de l'icosaedre, podem tenir el següent:



Aquests serien els punts per on transcorreria el *traç-forma* del moviment als quals caldria sumar els esforços dinàmics afins, per tal de crear la seqüència amb les qualitats corresponents.

Conclusió

En un moment de replantejament dels Estudis Superiors de Dansa de l'Estat espanyol, de canvi del pla d'estudis per adequar-nos a la confluència europea, em sembla important no perdre de vista el *Laban Movement Analysis (LMA)* com a pedra de toc. El *Laban Movement Analysis (LMA)*, és una eina teòrica i pràctica que permet abordar la qüestió del moviment des de múltiples facetes. Sabem que una de les característiques dels ensenyaments artístics és l'equilibri entre la teoria i la pràctica. El sistema d'anàlisi del moviment segons Laban, ens ofereix i potencia aquesta doble opció. No és en va que en algunes escoles superiors de dansa hagin adoptat el sistema amb resultats òptims des del punt de vista pedagògic, interpretatiu i creatiu.

Són moltes les referències directes o indirectes al *Laban Movement Analysis (LMA)*. Són molts els fragments teòrics que es fan servir en els àmbits on el moviment és l'objecte d'estudi. Són moltes les persones com ara actors, ballarins, coreògrafs, mestres de dansa, mestres d'expressió corporal, preparadors físics que han adoptat els seus conceptes teòrics i que no han deixat de trobar-hi noves aplicacions i nous mètodes. La teoria de Laban reunida en el *Laban Movement Analysis (LMA)* ha sabut inspirar a especialistes i a més profans. Per què no dotar els Estudis Superiors de Dansa d'una pedra fonamental que aglutini sense embuts tots els fragments teòrics de Laban escampats dins del nostre entorn educatiu com ho és el *LMA*?

El sistema, lluny de tancar-se en una visió monolítica, unilateral, propicia un diàleg obert i transversal entre tècniques, disciplines, estils, mètodes, processos compositius i processos d'ensenyament basats en el moviment. Gràcies a les categories definides en la *Kinetografia/Labanotation* (escriptura del moviment), en la teoria del cos, en la teoria dels esforços, en la teoria de la forma i en la teoria de l'espai, el sistema d'anàlisi es fa útil per la seva versatilitat.

El moviment, com que és una matèria efímera, és difícil dotar-lo d'unes categories que el puguin definir en tota la seva complexitat. Sovint s'escapa a un estudi analític.

L'anàlisi del moviment (*LMA*) obre la porta per observar-lo amb mirada científica. Els conceptes que s'hi fan servir s'adapten amb amplitud de criteris a qualsevol tècnica o estil.

En prendre com a objecte d'estudi el moviment del cos humà i no la dansa, la coreografia, el ballet o el ball (termes massa particulars), és a dir: el material sobre el qual treballa la dansa; s'obre una perspectiva transversal que ajuda a trobar els denominadors comuns de les tècniques o estils, ja siguin propis o genèrics, així com les propietats de cada un d'ells. De la mateixa manera com la música és el territori del so, la pintura del color i la forma de l'escultura; el moviment marca el territori de la dansa i totes aquelles disciplines artístiques o científiques que tenen a veure amb el moviment.

El *Laban Movement Analysis (LMA)* no és una tècnica determinada, com tampoc un estil. Mitjançant l'anàlisi es busca explicar el fenomen del moviment. Els encadenaments lògics que es deriven d'aquest procés metòdic, són aplicables a qualsevol territori on el moviment hi és present. No obstant, lluny de cercar una posició dogmàtica o universal, les categories de pensament generades pel *Laban Movement Analysis (LMA)* no deixen d'inspirar i fecundar noves aplicacions del sistema. No és un camp de treball exclusiu, sinó que obre opcions a múltiples perspectives.

El programa del *Laban Movement Analysis (LMA)* és senzill: crea una taxonomia del moviment a partir de l'observació sistemàtica i d'aquesta manera idea les categories que se'n dedueixen. A partir d'aquí, l'aplicació dels conceptes genera una anàlisi que en revela el major nombre possible d'aspectes i endega amb facilitat una línia de treball basada en la pràctica. Un cop feta la dissecció del moviment, com que s'hi revelen els elements i les connexions, es poden desenvolupar noves tècniques, nous estils o noves línies de recerca ja sigui en la dansa, en el teatre, la música, la robòtica, la *kinesiologia*, l'esport, la creació cinètica, l'animàtica, el cinema, etc.

Cada un dels camps del *Laban Movement Analysis (LMA)* pot donar peu a un programa d'estudis capaç d'alimentar un treball en profunditat, basat en la teoria i la pràctica, en el diàleg permanent amb d'altres matèries afins.

Bibliografia

- DELL, Cecily: *A primer for movement description*. Nova York: Dance Notation Bureau, 1977.
- *Space Harmony*. Nova York: Dance Notation Bureau, 1977.
- HACKNEY, Peggy: *Making Connections Total body integration trough Barteneff Fundamentals*. Nova York: Routledge, 2002.
- LABAN, Rudolf: *The Mastery of Movement*. Plymouth Northcote House, 1988.
- *La maîtrise du mouvement*, Arles: Actes Sud, 1994.
- *Choreutics*, Londres: MacDonald & Evans, 1966.
- CASCIERO, Thomas: *Laban Movement for the actor*. Baltimore: Towson University, 1998.



Moció | Stasis | Percepció sensorial

Alwin Nikolais



Alwin Nikolais (1910-1993) és de sobres conegut com per estendre'ns en la seva biografia. Ara bé, cal recordar la seva extensa obra, ja que, des de l'any 1936 fins al 1992, quan signa el seu darrer treball, va crear més d'un centenar llarg de coreografies, i de moltes en va compondre també la música.

Són molts els articles, assajos, textos, entrevistes, que s'han escrit des de diversos àmbits del coneixement sobre aquest coreògraf, però en canvi, són poc coneguts els del mateix Nikolais. Els escrits que ara presentem, formen part de *The Unique Gesture*, compendi de textos, manuscrits, inèdits fins a l'any 2005, en els quals el coreògraf exposa el seu pensament sobre diferents aspectes de l'art de la dansa, i que recopilà, després de la seva mort, el seu company Murray Louis. Aquests textos es van publicar al llibre *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*.

Amb l'esperança d'ajudar a conèixer el llegat del coreògraf i de desfer males entorns de la interpretació del pensament de Nikolais, es tradueixen aquests escrits per primera vegada al català i al castellà, encara que, malauradament, per qüestions d'espai, només podem oferir-ne una petita part.

A més de *The Unique Gesture*, cal destacar també els escrits següents del coreògraf, la relació dels quals recull Francesca Pedroni, crític de dansa i historiadora del teatre i de l'espectacle, en el llibre *Alwin Nikolais*:

- 1938 (dir.), *Index to Puppetry, A Classified List of Magazine Articles Published between 1910-1938*, 1938. Índex compilat sota la supervisió de Nikolais a l'època del Hartford Parks Marionette Theatre. Es pot trobar a la Dance Collection de la New York Public Library. <http://catnyp.nypl.org>
- 1948 «A New Method of Dance Notation», a *Theatre Arts*, XXXII, núm. 2, pàg. 63-66; nova edició a M.H. Nadel i C.G. Nadel, *The Dance Experience, Readings in Dance Appreciation*, Nova York, Praeger, 1970, pp. 145-170.
- 1957 «Dance Semantics — New Abstract Conceptions Qualify and Vitalize Modern Art Forms», a *The New York Times*, 18 d'agost.
- 1958 «The New Dimension of Dance», a *Impulse*, San Francisco, pp. 43-46.

- 1961 «Growth of a Theme», a *Dance Magazine*, Nova York, febrer, pp. 30-34; també a W. Sorell (dir.), *The Dance Has Many Faces*, Pennington NJ, A Cappella Books, 1992, pp. 124-129; també a la 2a ed. rev., Nova York, Columbia University Press, 1966.
- 1963 AJ. Pischl i S. J. Cohen (dir.), «Composer/choreographer», a *Dance Perspectives*, Brooklyn, núm. 16, pp. 54-60.
- 1966 «No Man from Mars», a S. J. Cohen (dir.), *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Middletown CT, Wesleyan University Press, pp. 63-75.
- 1968 *Clothing and environment*, a *Body covering*, catàleg de l'exposició al Museum of Contemporary Crafts of the American Craftsmen's Council, Nova York, 6 d'abril - 9 de juny, pp. 42-43.
«Dance in Education», a *Impulse*, San Francisco, pp. 64-81.
«What's Good for the Arts Is Good for GM: Some Notes on the Beauty Business», a *Cultural Affairs*, Nova York, núm. 2, pp. 26-27.
- 1969 «An act of magic; interview with Dance and Dancers», a *Dance and Dancers*, Londres, agost, pp. 24-26.
- 1970 «The Multimedia Department», a *Theatre design and technology*, Nova York, pp. 14.
- 1978 «Alwin Nikolais», a A. Livet (dir.), *Contemporary Dance*, Nova York, Abbeville Press, pp. 190-195.
- 1982 *Vers le théâtre abstrait*, a André Hofmann (dir.), *Le ballet*, París, Bordas, pp. 166-168.
- 1985 *Modern Dance Today: Concerns*, notes per al Council of Dance Administrators, Monticello, Illinois, 23 de juny, pp. 1-6.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



MOCIÓ*

La *moció* (**motion**), com a mitjà de la dansa, és el fonament de la seva tècnica i del seu art. En la definició de *moció* queden incloses totes les dimensions relacionades amb el temps i l'espai, així com els aspectes dinàmics in-

* N. de la T. Com que A. Nikolais dóna un valor molt particular al concepte de «motion» hem optat per traduir-lo per «moció» (i deixar-ho en cursiva) per facilitar que el lector vagi més enllà —o més ençà— del concepte de «moviment».

volucrats en les lleis físiques del moviment. Tots aquests components es poden explorar per separat. Podem notar la força de la gravetat o de la inèrcia, els càlculs i les sensacions temporals, el volum o la llargada de l'espai i tots els seus valors coneguts o implicacions secretes. Però de moment ens ocupem del sentit mateix del concepte de *moció*.

Si poguéssim simplificar les capacitats motrius de l'instrument humà i relacionar-les amb el control més elemental dels estímuls físics que ens fan moure, segurament accediríem a una significació extraordinàriament directa i primària de la naturalesa de l'acció.

Hem dibuixat el cos humà bàsicament com un instrument predominantment axial. Els ossos, lligats per articulacions, són empesos a l'acció pels músculs, que reben la força dels nervis, els quals la reben dels impulsos que el cervell envia.

No podem prescindir de tota censura motriu, i sort tenim que sigui així. Hem après a estar drets i a caminar gràcies a l'autocensura que l'experiència ens dóna. El nen, amb l'escola dels desastres de les caigudes, aprèn finalment allò que ha de fer i allò que no ha de fer. Val a dir que moltes inhibicions motrius tenen el seu origen en la por. No són restriccions cinètiques; són restriccions mentals i físiques. El ballarí n'haurà de desaprendre unes quantes.

Però en l'exploració d'ara només ens interessa la mobilitat i les sensacions bàsiques de la mobilitat, al marge de si estem «folls, tristos o alegres». La mobilitat no és una acció gens senzilla. La propulsió del cos a través de l'espai és un esforç complex.

Atès que la dansa, com a art de la *moció*, està subjecta a les mateixes lleis físiques de l'acció que tots els cossos mòbils, no es pot posar per sobre d'aquestes lleis. Tot i que l'home gaudeix del privilegi únic de la motivació, a causa de les seves energies fisio-psicològiques, la seva acció física depèn tant de la gravetat, la inèrcia, la força centrífuga, la centrípeta, l'aerodinàmica i la fricció com qualsevol altre objecte físic.

Des del bressol, el nadó aprèn, tant de manera inconscient com de manera conscient, a compondre-se-les amb aquestes lleis del moviment. Les seves primeres passes són precàries aventures on lluita per controlar i dirigir el seu cos en harmonia amb les forces externes.

Aprèn a inclinar-se en la direcció que li interessa, i automàticament doblega els peus en aquesta mateixa direcció per prevenir el desastre. Aprèn a aixecar el peu per saltar els obstacles. Comença a calcular les accions en relació amb les limitacions d'espai i de temps. Refina les habilitats motrius fins que adquireix el nivell de maniobra requerit en la seva societat. El seu procés d'aprenentatge implica les energies mentals i dirigeix les energies del cos.

En la dansa, l'habilitat de *moció* és exigida en el grau més alt. Va més enllà de les habilitats esportives i de la manipulació d'objectes exteriors al cos. Es tracta de la capacitat de manipular el cos mateix en acció. En última instància, el ballarí ha de fer que les forces involucrades en el moviment el serveixin, no que el dominin.

La *moció* és el resultat de diverses lleis físiques. Es produeix quan una força desplaça un cos material. La llei de la *moció* governa el canvi. Com que les varietats de *moció* són infinites, la *moció* com a mitjà de la dansa presenta un ventall il·limitat de possibilitats cinètiques.

La *moció* d'un cos material implica tres fases elementals: passivitat, transtorn i resolució. Aquests estats també es poden aplicar a la dansa. La passivitat per al ballarí fa referència a un estat de quietud, pausa o *stasis*. La quietud, o fase passiva, està predeterminada per un estat mental i per això varia considerablement en les seves qualitats i en la forma que el cos adopta.

Tots els cossos físics en fase passiva tenen certes propietats, que condicionaran la modalitat de la seva *moció* potencial. Les propietats d'una pilota de goma fan que la seva reacció a l'impacte d'un cop sigui diferent de la reacció d'una bola de fusta o d'un globus. La mida, la forma, el pes i el tipus de propietats físiques predeterminen, en certa mesura, el tipus d'acció de l'objecte.

Les característiques físiques, psicològiques i biològiques del cos humà són diferents i es perceben de manera diferent. Aquestes característiques complexes són transmises a través dels músculs i afecten la capacitat de canviar la textura del cos. Els músculs es poden tensar o relaxar. A través del dispositiu axial, el cos pot canviar de forma. El fet que els objectes animats puguin proporcionar el seu propi impuls en la fase de transtorn marca la diferència entre els objectes animats i els inanimats. Un home es mou a voluntat; una pedra no.

L'acció segueix la pauta de *stasis*, transtorn i resolució. El *transtorn* implica un cert grau de xoc inesperat. El cos humà és tan susceptible de rebre un xoc com qualsevol altre objecte material. Però el cos pot, en canvi, recórrer a la seva pròpia energia o motivació per sortir de la *stasis*.

Com que l'estat de *stasis* ha de rebre alguna forma d'energia que el posi en moviment, el ballarí recorre usualment al seu propi impuls, quan no és empès o arrossegat a l'acció per una energia externa. L'energia motriu neix de la seva pròpia voluntat, de la seva psique.

El *transtorn* inclou també la direcció en què la força l'ha activat. La direcció és una progressió d'un punt a un altre, i fa referència a la trajectòria que va de l'impuls a la seva conseqüència lògica. Amb l'objecte animat —el

ballarí en aquest cas—, el transtorn es caracteritza a més pel factor temporal i per la qualitat de la força, que pot percutir, empènyer o estirar i que pot ser sostinguda, retinguda o relaxada, depenent de si s'exerceix immediatament o si es va deixant anar a poc a poc.

En una altra forma d'«acció per sortir de la quietud», la posició es manté i després simplement es deixa anar, lliurada a la gravetat. No hi ha despesa d'energia per produir l'acció, més aviat passa el contrari, que es prescindeix de l'energia. Les accions de caure, desprendre's i balancejar-se són d'aquesta mena. En aquest cas l'energia conductora ve donada per la gravetat. El fet de deixar-se anar és el *transtorn*. En el transtorn és on la *moció* es defineix particularment com a dansa.

L'instrument humà, en general, presenta el seu propi *transtorn*, allibera el seu propi impuls a través d'un ampli ventall de motivacions.

Propulsar (*propel*) és una altra paraula usada per descriure aquesta fase de la *moció* en dansa que és el transtorn. Pot ser una cosa percebuda, imaginada o preparada, però en tots els casos provoca l'acció deliberadament. Encara que vulguem presentar la propulsió com una sorpresa, igualment és preparada. La diversitat de formes de propulsió que podem triar és considerable.

En la vitalitat i el control d'aquesta motivació explosiva reconeixem l'interpret de tècnica refinada. És capaç, en un moment, d'engegar l'impuls exacte necessari per propulsar els seus músculs a l'acció; té a més la capacitat immediata de controlar l'expulsió de l'energia als músculs. Hi ha d'haver un alliberament ràpid de l'energia després de l'acció del transtorn, altrament la unitat corporal semblarà lenta en la realització de l'objectiu desitjat que el trastorn desencadena.

Cada acció que realitza el cos (amb un punt de partida automotivat) és inicialment una acció percussiva. (La gravetat es pot considerar un punt de partida percussiu, pel lliurament sobtat a la seva força descendent.)

El cos humà, sobretot si s'està emocionalment trastornat, pot explotar en gairebé totes les direccions, i normalment ho fa en forma d'esclats emocionals. L'acció percussiva és explosiva i projecta per tant les seves forces en totes direccions, llevat del cas, és clar, que es trobi bloquejada i canalitzada per alguna barrera. En la dansa podem escollir aquesta barrera, per tal que els resultats de la força percussiva vagin dirigits a la definició espacial que nosaltres triem.

Quan comencem a posar en pràctica aquest principi, allò que més ens preocupa és el control de les destinacions focals concretes. Necessitem determinar el disseny arquitectònic del cos que ens permeti posar-nos d'acord so-

bre què volen dir les direccions endavant, endarrere, lateralment, en diagonal o amunt i avall quan el cos és propulsat a una *moció*. Tot i ser simples, aquestes direccions arquitectòniques defineixen l'adreçar-se del cos cap a unes destinacions específicament compreses. La competència arquitectònica és doncs necessària per a l'acompliment tècnic i estètic del ballarí.

El tercer estadi, la *resolució*, porta a un nivell més complex les lleis del moviment: gravetat, inèrcia i forces centrífuga i centrípeta. En l'objecte inanimat la naturalesa d'aquest estadi queda determinada per les propietats de l'objecte més la direcció i el grau de l'origen del trastorn. Així una pilota de goma respondrà a la fricció i al grau de la força d'acord amb les seves propietats de resiliència, la seva mida, pes i forma; i a les lleis del moviment que governen un objecte d'aquesta mena.

Però amb la complexitat del mecanisme humà, la *resolució* pot ser completament impredecible. L'instrument humà, amb la seva dotació psicofísica, fa que aquest estadi sigui infinitament variable. El cos pot canviar, pel camí, de forma o de propietats texturals d'acord amb les particularitats de la motivació. Aquestes variants poden interactuar amb el cos, que, a canvi, pot afectar la resolució en el seu conjunt.

Si la resolució per a un objecte inanimat és generalment predecible, l'ésser humà és un instrument tan multidimensional que metafòricament pot adoptar qualsevol forma. La primera decisió per tant hauria de ser determinar quina forma ha adoptat el ballarí i quina és la naturalesa d'aquesta forma. El disseny del cos i les seves característiques faran ara referència a la seva *gestalt* identificativa. Aquesta *gestalt*, aquesta nova identitat, determinarà qualsevol acció que el ballarí adopti.

En la quietud o estadi de *stasis*, les característiques que el ballarí estableix en el seu cos no fan referència necessàriament a un estat d'ànim humà. Pot crear una acció que faci referència metafòrica a qualsevol tema. Es pot ballar un concepte abstracte d'espai o temps, o una cosa no concreta, l'estatut poètic de la qual alterarà la resolució de l'acció.

Resumint: en l'estadi de passivitat o *stasis* el ballarí —ara una figura metafòrica—, no representa necessàriament el gènere humà d'una manera ni general ni específica, ja que pot dissenyar lliurement les seves actituds, tant físiques com psíquiques, de la manera que decideixi.

Continuant amb la segona fase de la *moció*, la del *transtorn*, l'impuls motriu depèn de la identitat que el ballarí ha establert en l'estadi de *stasis*. La naturalesa metafòrica del cos dictarà les característiques del transtorn.

La tercera fase de la *moció*, la de l'ajustament o *resolució*, queda ara determinada per la naturalesa de la *gestalt*. Les tensions d'origen emocional

poden destruir una metàfora delicada; hi ha moltes possibilitats que obliterin un tema il·lusori. Les manifestacions tensionals de l'emoció són molt poderoses i visibles, i la més mínima aparició de qualsevol d'elles pot fer que les altres qualitats de l'acció hi quedin relativament sotmeses.

A partir d'aquí es fan possibles nous camps del llenguatge de la *moció*. En lloc de ser un ésser humà en un espai determinat, el ballarí metafòric pot convertir-se en la naturalesa mateixa d'aquest espai. En aquest cas, en lloc de dissenyar-se a si mateix com un ésser humà en l'espai, ha de crear els significats als quals s'ha de sotmetre la seva condició literal d'ésser humà. El seu cos esdevé, més aviat, un instrument que revela directament la qualitat d'aquesta idea espacial. És com si no veiéssim el piano que algú toca i només en sentís-sim el so.

En dansa la figura pot transcendir la condició humana i esdevenir, com la música, alguna cosa. El ballarí pot ser abstracte o concret. Pot ser l'essència d'un personatge sense ser el personatge mateix. Pot ser un so o un color. Pot ser una emoció sense ser aquell que emociona. Pot ser la qualitat d'un temps o d'un espai. Pot ser un objecte de la natura o una creació de la imaginació. En l'acte de transcendir-se ell mateix, fa servir l'aspecte més valuós i poderós de l'ésser humà: el seu poder de canvi, de transformació, de plena transcendència. Pot reduir-se a un microcosmos o expandir-se fins al macrocosmos. En lloc de limitar-se al món, ara pot englobar tot l'univers.

STASIS

Entre les tres fases de la *moció*, trobem que la primera, la de passivitat, quietud o *stasis*, és la més relacionada amb el concepte de presència de l'interpret. En aquesta fase de *stasis* ens preocupa la situació dinàmica del volum del ballarí, del seu instrument corporal.

Per a un espectador extern, aquest estat és visible en la manera com l'interpret està dret. Es percep en el to del cos en el seu conjunt. No es pot obtenir només amb una postura física correcta. Necessita la il·luminació de la ment, que activa els detalls més petits que altrament no serien presents. Per altra banda, si l'estat mental és el correcte però el cos no aconsegueix dominar el pensament per cansament físic, nervis o inconscients resistències reprimides, aleshores l'estat de *stasis* perilla.

Des dels temps de les civilitzacions primitives, l'home ha reconegut un volum perifèric o no físic a l'home. D'aquí han sorgit tot un plegat d'expres-

sions que caracteritzen comportaments. Frases com «fora de si», «tancat», «superficial», «de gran cor», «d'esperit encongít», «fet pols», «profundament desesperat», «esclatant de joia», «independent», etcètera.

Són descripcions en part hiperbòliques, però també curiosament reals. Podem parlar de la constitució física d'una persona i dir que és així d'alta, així d' ampla o així de grassa. També podem dir, en un sentit no físic, que és una persona superficial, que és estreta de mires o que té l'estat d'ànim alt o baix. Una persona sana està equilibrada en tots els sentits. És una persona ben arrodonida.

El cos com a instrument té una estructura bàsicament axial. Ara bé, com un titella amb els fils tallats, pot ser una massa inert de carn i ossos, amuntegada a terra. Inevitablement es rendirà a la gravetat si no hi ha una motivació que el faci estar dret i aixecar-se fins a la seva plena alçada potencial.

No hi ha cap motivació que la ciència, l'antropologia, la psicologia i les altres «logies» hagin trobat acceptable per explicar la posició erecta de l'home.

En arribar a aquest punt hem d'establir una posició inicial, a partir de la qual el ballarí pugui posar-se en *moció*, ja sigui assegut, de cap per avall, recolzant-se en una espatlla o ajagut a terra. Cal que tinguem un començament, tant se val la forma que adopti. La forma més convenient és la postura dreta. Caldrà que descrivim la naturalesa de la quietud de la qual neix la *moció*.

Estar dret i immòbil no és cosa fàcil de fer. Sí que és, però, un esforç bàsic que cal portar a terme. En la pràctica de la *stasis*, hem de concebre un status quo a partir del qual ens posem en acció.

A les definicions científiques, la quietud és un estadi que es qualifica d'inert. En el cas del ballarí aquesta situació és lluny de no ser viva. Per això val més que en diguem *stasis* o situació de presència vertical. La presència vertical implica la consciència del ballarí de la seva existència en un espai i un temps definits. L'espai i el temps són energies constants que transpiren a través d'ell i al seu voltant. Per ser-hi present, el ballarí s'hi ha d'ajustar constantment. Una mica com Alícia en Terra de Meravelles, ha de mantenir en moviment el seu estat de consciència, per estar quiet en un mateix lloc.

La *stasis* és una qualitat d'immediatesa. Immediatesa en la *stasis* significa actuar la quietud amb tota la vitalitat de la presència. El ballarí, a través de la seva imaginació, ha d'impregnar profundament la *stasis* amb la vitalitat de la presència.

La presència no és només una realitat física. L'intèrpret ha d'aprofitar la seva imaginació per veure's ell mateix en estat de presència. Ho ha de fer amb

tanta força que les seves facultats es mantinguin íntegres. Són allà, i enlloc més.

La incapacitat d'obtenir presència en estat de *stasis* pot ser deguda a una inacabable varietat de deficiències físiques i psíquiques. Les físiques, en general, poden corregir-se. Això és així, sobretot, si les causes psicològiques que les van crear han desaparegut però en romanen els hàbits musculars. Els hàbits físics poden corregir-se; però si per altra banda els condicionants psicològics encara són actius, la correcció es fa molt més difícil. M'he trobat tanmateix que, tot sovint, si la posició física es corregeix, no queda espai de fet perquè el detriment psicològic es torni a instaurar. Si el condicionant psicològic no és massa sever, és probable que es vagi afluixant amb el temps i que el rastre a la pissarra física s'esborri.

Entre les seves percepcions, el ballarí ha de reconèixer l'acció de l'espai i el temps; altrament se'n distanciarà i acabaran fora de l'abast de la seva consciència immediata. Una part de la seva interpretació de la quietud és buscar l'equilibri de les seves energies i percepcions perquè vagin alhora, sense avançar-se ni quedar-se enrere. El mateix passa amb l'espai. Quan estem drets, hi ha unes radiacions tridimensionals que mantenen viva la presència del jo a l'espai i el temps. La *stasis*, en aquest sentit, és multifocal. En part és temps, en part espai i en part és el jo.

El ballarí està obert com una arpa eòlica mentre el temps i l'espai passen a través seu, deixant la seva naturalesa al seu pas.

L'espai que envolta un cos també serveix com una atmosfera per a la ment. Per a l'ésser humà, en situació de *stasis*, hi ha un volum implicat fins a molta distància, fins als límits de la seva forma física real. El ballarí és capaç d'aconseguir unes dimensions físiques més grans quan el seu volum físic projectat s'afegeix a les seves dimensions corporals. Aquesta dimensió ampliada addicional és, de fet, una aura psíquica.

El comú acord entre cos i ment és essencial. Un propòsit de la ment en un sentit que no està d'acord amb l'activitat del cos només pot crear confusió.

Globalment la direcció tècnica i l'entrenament són un procés de correcció encaminat a obtenir aquest acord entre el cos i la ment en l'actuació. Aquest procés particular és abstracte, clàssic i equilibrat. L'interpret no s'imagina cap estat emocional ni cap entorn condicionat com la por, l'odi, la nostàlgia, l'amor o coses per l'estil. És una acció directa desproveïda de cap mena de conflicte entre ment, cos i entorn. La resposta del moviment és la que dona la naturalesa del moviment.

La immediatesa no és un estat normal, sinó que el fa possible la projecció sobrecarregada del jo. Requereix l'habilitat de projectar la pròpia presèn-

cia d'una manera tan intensa que esdevingui realitat. Encara que aquesta immediatesa pugui semblar una presència real, en realitat és el control mental de l'interpret qui la crea, i per tant, és un estadi imaginari de realitat actuada.

La paraula *emoció* és confusa. Tota *moció* humana s'hi troba implicada en alguna mesura. Allò que generalment anomenem emoció té a veure amb la incapacitat d'actuar com a resultat directe d'una estimulació sensorial. Aquesta adopta la tonalitat de la frustració, el disgust o altres formes del descontentament, quan no s'amplifica fins a la ràbia, la por, l'odi o situacions més passives com el desig, la nostàlgia o coses per l'estil. També ens podem trobar en un estadi de passions excessives, estimulades fins més enllà de la capacitat del cos de donar-hi resposta. Això també provoca desequilibris. L'aspecte clàssic de la *moció* està lliure d'aquests condicionants; a l'inrevés, demostra la consonància entre ment, cos, entorn, espai i temps. És un estat de presència equilibrada.

La força de la ment revela la seva vida a través del cos. El cos és l'intermediari entre la ment i l'espai exterior. El cos, a través de la seva expansió o contracció física, revela en l'espai la dimensió creada per la ment. Com més gran sigui la concepció de l'alçada en l'espai, més alt serà el cos. I de la mateixa manera amb les altres projeccions físiques espacials.

Com a nota addicional, hi ha també una relació entre la salut mental i la sensibilitat, com n'hi ha entre la bogeria i la insensibilitat. La salut està relacionada amb una participació raonable en un entorn concret. Requereix una percepció sensorial d'aquest entorn i del seu efecte sobre nosaltres. Si afluiquem, o ens «desenganxem», per alguna raó no intencionada, la nostra capacitat de viure amb plena capacitat queda interrompuda. La totalitat no es recupera fins al moment que restablím contacte amb l'entorn.

La rellevància d'això per al ballarí, des d'un punt de vista tècnic, rau en el seu control i destresa en la manipulació del cos perquè reflecteixi la relació mental amb l'entorn o espai.

És fàcil d'imaginar com una dimensió mental conflictiva pot afectar la dimensió del cos físic i trencar la claredat i totalitat de la *stasis*.

PERCEPCIÓ SENSORIAL

D'una manera molt simplificada, podem dir que les arts de la representació comprenen usualment tres components: el mitjà, l'instrument i el missatge. Per començar és essencial establir algunes definicions precises, com ara què és l'instrument, què és el mitjà i com queda el missatge. En la música aquests tres components són fàcilment discernibles: el piano és l'instrument, el so que emana del piano és el mitjà i la naturalesa d'aquest so, produïda per la manipulació estètica de l'artista, és el missatge. En la dansa, però, hi ha confusions i concepcions irracionals de tots tres factors. La primera gran diferència, i certament la més complexa, és que l'instrument i l'artista són un i el mateix. La feina és distingir els límits i els camps de cadascun. El cos humà és un complex assortiment d'ossos, músculs, tendons, nervis i terminacions sensorials, així com un garbuix d'altres materials biològics. Tots es comuniquen amb el cervell, que constitueix el centre del sistema nerviós i la seu de la consciència i la voluntat.

Si provem d'aportar un canvi en la pràctica tècnica i estètica de la dansa, ens hem de guardar deliberadament d'acceptar en els nostres cervells sensacions que no siguin aquelles que promouen la comprensió de la *moció*. El cervell té un poder enorme de selecció i de rebuig. Pot disminuir algunes vies de receptivitat i posar un èmfasi excessiu en d'altres. També conserva hàbits de comportament que s'introdueixen sense voler entre els fets mocionals. Aquesta inclusió de residus indesitjats en les pautes mocionals fa confusa la definició cinètica.

Un objectiu central del procés d'ensenyament ha de ser la clarificació de la motivació i la claredat del seu resultat mocional. És a dir, l'ensenyament aclareix la raó del moviment i la identitat mocional que resulta d'aquesta experiència.

Podem reorientar les intencions mocionals a través del nostre control de la percepció sensorial. Podem redirigir els sentits per centrar-los en la *moció* com a afirmació bàsica, abstracta, independent, i no en l'emoció personal, la condició o la circumstància de l'interpret. La *moció*, en aquest procés, esborra la referència a l'ego o la personalitat del ballarí i readreça tota la sensibilitat cap al fet mocional en si mateix.

No fa gaire vaig ensopegar un programa de televisió sobre un dels pianistes més brillants que mai he sentit. Estava compromès d'una forma tan completa amb el so de la música que tan ell com el piano semblava que havien desaparegut. Era com si el so emergís sense traves i existís per si mateix. És clar que vèiem el pianista com tocava. Però el seu cos i els seus dits no mos-

traven cap esforç en passar a través d'unes frases musicals extraordinàries. Era com si els aspectes físics de l'acte fossin uns mecanismes invisibles adreçats a una finalitat més important: la música. El seu control i la seva destresa estètica en passar d'un acord a un altre i els seus canvis de velocitat, densitat i color eren d'una fluïdesa tan impecable que t'arrossegaven al context refulgent del so en si mateix.

Amb la tècnica de la dansa no es tracta d'eliminar la caracterització ni de despersonalitzar, sinó de reajustar el propi pensament per centrar-lo, amb una mirada molt més profunda, en la pràctica de la investigació mocional. Aquesta serveix per ampliar l'abast estètic de la dansa, no només com una finalitat en si mateixa, sinó com una base artística més àmplia, més substancial sigui quina sigui la forma que la dansa adopti: literal, abstracta o qual-sevol combinació de totes dues.

Pot fer-ho, això, un ballarí? Pot reestructurar el seu focus adreçant-lo al valor aïllat de la moció i convertir-lo en el fonament de la seva habilitat? Afortunadament els éssers humans tenim l'equipament més complex i extraordinari per fer-ho, a través de la nostra percepció sensorial.

La percepció cinestèsica es localitza primàriament en els òrgans sensorials que es troben en els músculs, tendons i teixits. Aquests òrgans responen als graus de flexió, extensió, gir i posició de totes les parts del cos. Però aquest no és de cap manera el límit del nostre potencial perceptiu. Només fa uns milers d'anys que vam començar a referir-nos als cinc sentits aristotèlics: vista, oïda, tacte, gust i olfacte. Avui la ciència reconeix l'existència de moltes més percepcions sensorials, potser unes trenta. Per esmentar-ne unes quantes, hi ha el «sentit de» l'espai, del temps, de la direcció, de l'equilibri, de la gravetat, de la temperatura corporal, de la velocitat i de la pressió, així com la cinestèsia i molts d'altres que determinen la qualitat del moviment i de la presència. Tots ells participen plenament en la consciència de fer i de ser.

Hi ha sentits que informen el cos de la seva condició física: temperatura de la sang, contingut de diòxid de carboni, gana, set, dolor, etc. El nostre cervell allotja també alguns sentits obscurs per als quals encara no s'han trobat òrgans especials. En alguns d'aquests casos, pot ser que no hi hagi cap òrgan específic. Diverses percepcions derivades de més d'un òrgan són coordinades automàticament per informar de circumstàncies concretes, com per exemple mirar i escoltar alhora.

Aquesta abundància de percepcions no pot ser processada conscientment amb simultaneïtat. Hem de seleccionar aquelles que serveixen per al nostre propòsit immediat i relegar les altres a un nivell d'emmagatzemament secundari o subconscient del qual puguin ser extretes més endavant. Això no vol

dir que no funcionin, sinó que la seva funció queda momentàniament inactiva. Però la capacitat de reprimir no serveix per amagar temporalment la percepció no usada, sinó per estar segurs que les percepcions que contribueixen a l'acció desitjada estan presents d'una manera proporcionada i adequada.

La clau de tot això és que el ballarí, mentre està ballant o assajant, no s'hauria de permetre fer cap moviment sense l'experiència d'una percepció conscient. Cap moviment no té sentit si no es té i es precisa una percepció concreta. El fet d'alçar un braç, per exemple, pot ser manipulat conscientment de diverses maneres, com sentir-ne l'ascensió, o el pes, o la baixada, o l'impuls enfora mentre puja. Com que el cos és tan volàtil i tan fluïd, la percepció es pot canviar ràpidament i a voluntat.

Els òrgans sensorials són com una càmera de televisió que rep missatges i enregistra un esdeveniment. Al seu darrere hi ha mecanismes que transmeten aquests resultats a l'observador. Aquests, al seu torn, no son rebuts fins que l'interpret i l'observador no estan sintonitzats en el mateix canal. La consciència és el factor clau. La percepció no es produeix fins que la ment no està enfocada en l'esdeveniment a través de l'òrgan sensorial. Podem mirar i no veure, sentir i no escoltar, moure'ns però no tenir consciència del moviment.

L'instrument humà conté una multitud d'òrgans sensorials que participen indirectament en diverses experiències. Per exemple, el gust dels aliments es veu molt influenciat per la vista i l'olfacte, tant com per les sensacions de les papilles gustatives. Menjar un puré de patates tenyit de verd o all amb un perfum dolç difícilment serà una delícia gustativa.

Tot sovint concloem erradament que la percepció es deriva d'un sol òrgan o d'un sol tipus d'òrgans. Podem atribuir als ulls una percepció que en realitat inclou contribucions de les orelles i el nas. Moltes de les nostres percepcions, encara que es derivin predominantment d'un determinat tipus d'òrgans, reben el suport d'altres òrgans, que hi afegeixen comprovació, comprensió i profunditat.

Això és el que passa amb la *moció* de la dansa. La dansa implica primàriament la sensibilitat humana del moviment. Percebre i interpretar les impressions mocionals a través dels sentits és imperatiu per al ballarí. Però com que la major part dels nostres òrgans cinestèsics estan localitzats en músculs, tendons, articulacions i teixits, només ens informen de les seves accions físiques: flexions, extensions, girs i posicions. No ens informen de les condicions de l'espai a través del qual ens movem ni del temps, la direcció, l'equilibri, la gravetat o els aspectes visuals i auditius de l'entorn; no ens informen tampoc de molts altres factors necessaris per qualificar i identificar detalladament la *moció* des d'un punt de vista estètic.

La naturalesa dels detalls de l'acció és allò que dona a la dansa la seva llegibilitat estètica. Sense aquest detall sensual i interpretatiu només se'n percep un perfil groller, que en comunica poca cosa més que l'estructura visual. La moció exigeix, per definició, els valors de detall del seu itinerari. Això vol dir que, si el moviment implica la forma de l'acció, la *moció* implica la manera com aquesta acció té lloc. Hi ha molts ballarins que es mouen amb una brillant facilitat física, però deixant de banda l'interès que pot suscitar aquesta destresa acrobàtica, el nivell comunicatiu és molt escàs. El fracàs del ballarí en transmetre els valors mocionals, en primer lloc a ell mateix i després als espectadors, és la raó fonamental de la seva incapacitat de comunicar.

És per tant en els processos sensorials on trobem la sensibilitat que distingeix l'artista.

El procés de refinament, però, exigeix consciència i criteri. La ment té un control i una fluïdesa considerables durant el procés de percepció. Podem mirar fixament l'espai i no percebre res. Pot ser que l'ull estigui ple d'impressions de l'espai, però que el cervell decideixi ignorar-les. El cervell pot optar per desviar les impressions a través del subconscient, el qual pot censurar-les i reclamar a nivell conscient només aquelles que són pertinents per a les seves necessitats actuals. Els pares tot sovint tenen aquesta experiència. Ocupats en una feina determinada en la qual la major part dels sons ambientals són ignorats, són alertats pel plor del seu fill. En aquest cas, la ment subconscient, amb instruccions de la ment conscient sobre com reclamar la seva atenció, actua com una espècie d'alarma.

L'eficàcia sensorial pot ser incrementada per l'exercici físic. Una bona il·lustració per al ballarí és l'obertura de les cames. Segons l'obertura, guanya una major mobilitat tridimensional en l'espai. Tot i que la cama no és un òrgan sensorial, dins la cama hi ha sensors discrets que distingeixen l'orientació espacial. L'obertura de les cuixes deixa exposada una superfície més gran d'aquesta àrea sensible. Només cal posar les cames amb els genolls endavant, en paral·lel, per sentir la diferència tàctil a l'espai. Podem recordar l'expressió corrent de la vergonya, en la qual les cuixes giren cap endins com per negar la pròpia presència. I en canvi, quants ballarins practiquen per atènyer la màxima obertura sense percebre la diferència de sensació de l'espai derivada de la rotació?

L'obertura de les cames és un exemple groller comparat amb la miriada de mínimes posicions i accions que poden posar parts del cos en actituds sensorialment avantatjoses, el resultat de les quals serà fer expressiu un detall o un gest.

Molt més complexa és la capacitat de la ment de variar la seva dinàmica perceptiva en relació amb l'òrgan o els òrgans sensorials. Un sentit determinat pot rebre la impressió de l'escena en conjunt. La ment, tanmateix, pot optar per enfocar o fixar la seva percepció en un detall de la imatge conjunta. Pot intensificar l'experiència perceptiva barrant deliberadament el pas a la consciència de totes les àrees no desitjades. Això és fàcil d'observar en sentits com la vista, el gust, l'oïda i l'olfacte.

Els òrgans del sentit tàctil (o tacte) tenen una multitud d'òrgans receptors al seu servei. Estan distribuïts per tot el cos, i tots junts o per separat poden revelar el paisatge tàctil que es troben. Com dèiem, la ment pot enfocar elements singulars d'aquest paisatge. Pot barrar el pas a la consciència la percepció tàctil d'una part del cos per intensificar l'experiència d'una altra. Aquest procés de percepció és altament significatiu en la cinètica, on es poden subratllar o disminuir certs aspectes de la *moció* a fi de fer-ne més evidents uns altres.

La ment és el centre de coordinació dels sentits. Pot agrupar-los en una acció conjunta per a una finalitat determinada. Això adopta, tot sovint, la forma de l'atenuació deliberada de la funció d'un dels sentits per conferir més força dinàmica a un altre. Observeu els ulls d'algú en un moment d'escolta concentrada. Els trobareu desenfocats, o tancats, per tal que no hi hagi interferència visual amb l'audició. Per altra banda, l'ull pot auxiliar l'orella en la seva interpretació proporcionant-li una prova visual. Molt sovint el ballarí ha d'emprar deliberadament la tècnica de l'atenuació d'una sensació per emfasitzar els valors d'una altra. Potser l'exemple més obvi és el d'ignorar el sentit del pes i de la gravetat per donar sensació de lleugeresa.

A través de la coordinació dels sentits, arribem a allò que sovint anomenem «un sentit de». Aquest «sentit de» no té un òrgan de recepció que li sigui propi. Parlem d'un «sentit de» la *moció*, però, en realitat, aquest «sentit» requereix la cooperació de diferents sentits. De semblant manera parlem d'un «sentit de» la justícia, un «sentit» mecànic, un «sentit» comú i fins i tot d'un «sentit del» bon gust. Podem parlar d'un «sentit de» la forma, o del temps, o de l'espai sense referir-nos necessàriament a les reaccions d'un òrgan determinat, sinó més aviat a la coordinació de diverses potencialitats perceptives que permeten un coneixement més afinat del factor desitjat.

Tenim tendència a considerar que la consciència i la subconsciència estan separades de manera tallant, com àrees en blanc i negre i no com una unitat fins a cert punt controlable. Parlem de la capacitat de la ment d'enfosquir certes àrees de la percepció o d'intensificar-ne unes altres. A més, tenim la capacitat de confinar parts de les percepcions al subconscient, amb la instrucció

d'alertar la consciència quan desitgem aquestes parts. Aquest control del grau de consciència és particularment valuós per a l'artista. És d'una significació inestimable per al ballarí que, a més del sentit de la cinètica, confia en l'ajut de molts altres sentits per donar dimensió al seu art.

Encara que el ballarí estigui interessat principalment per la moció, també ha de tenir un fort sentit de la forma escultural del cos en acció. Ha de tenir un concepte de la forma. Atès que la seva acció té lloc en l'espai i en el temps, el seu sentit d'aquests factors, així mateix, ha de ser agut. En el seu art, es trobarà que de vegades l'un predominarà sobre l'altre, quan els valors del temps, l'espai o la forma tinguin una importància més gran que els altres. De vegades predominaran els conceptes mocionals. El ballarí ha de tenir la capacitat d'atenuar el sentit d'un d'ells per intensificar el valor d'un altre. El control d'aquestes subtileeses sensorials és una part important del seu art.

No podem suposar que tots els sentits actuen de la mateixa manera. Cadascun d'ells té uns valors únics i afegeix unes particulars dimensions de comprensió. No tan sols els diversos òrgans tenen diferents estructures fisiològiques, sinó que també varia considerablement la seva empremta psicològica en la ment. Funcionen a diferents nivells comunicatius. Ho podem veure fàcilment en les diferències de percepció psicològica entre els sentits de la vista i de l'oïda.

«Si no ho veig no m'ho crec» o «ensenya-m'ho, que sóc de Missouri» són expressions que subratllen el sentiment comú que la visió d'alguna cosa dona fe de la seva existència. Hi ha qüestions de grau, però, en general, l'ull tendeix a tenir un grau més alt d'acceptació de la realitat que no l'orella.

L'oïda promou un procés interpretatiu i imaginatiu més actiu. Alliberada de la responsabilitat de la realitat visual, l'orella convida la ment a uns nivells més abstractes d'acció que no l'ull. Té la capacitat de projectar l'oïdor a un nivell associatiu més lliure. No és estrany que la música hagi estat sempre i sigui encara un art molt més abstracte que les arts visuals i que la dansa.

L'ull és capaç d'induir en la ment un nivell similar d'acceptabilitat abstracta. Quan troba alguna cosa que no pot ser continguda en el nivell realista, automàticament intenta una altra forma de comprensió. Sovint, però, una ment estrictament orientada a la realitat material no pot passar a un nivell abstracte de la realitat ni sap què fer-ne. La fixació del «veure és creure» reclama la literalitat, i aquest criteri esdevé primari mentre que qualsevol altre nivell de comunicació es perd.

Hem de considerar aquí que cadascun dels sentits té la seva única i particular entrada psicològica en la ment.

Un sentit concret pot tenir diverses vies d'entrada psicològica. L'ull n'és

l'exemple més clar. Quan mirem una pintura, l'estímul psicològic fa referència primordialment al color i a les experiències pictòriques. L'escultura cinètica convida l'ull a comprometre's en forma i en moviment. En la dansa, l'accés psicològic és encaminat principalment a través de la sensació mocional i cinètica.

Un aspecte de la dansa que jo he explorat creativament emfasitza de manera molt forta les formes esculturals i el color. No és que no s'hagués fet abans, o que ordinàriament això no tingui cap lloc en la dansa; és més aviat una qüestió de grau. En el meu propi treball creatiu sovint m'he plantejat el recurs al color i a l'escultura en dansa amb la mateixa, i de vegades més gran, importància comunicativa que els valors cinètics. Qualsevol obertura a una dinàmica tan diferent tendeix a confondre la mirada del purista. Però això no és cosa de l'artista. Si l'espectador no és capaç de copsar l'esquema dinàmic de l'artista, es queda sense un marc de referència per jutjar el seu treball. La seva percepció sensorial i les seves rutes psicològiques no estan obertes ni són lliures de funcionar plenament sense aquest mitjà.

Tot i que el sentit del moviment cinètic és molt important per a la dansa, és més rellevant el sentit de la *moció*. La *moció* inclou, a més de la cinètica, el sentiment, l'escolta, l'equilibri, la gravetat, el so i la resposta a la llum i el color, així com la forma. Tot plegat afegeix un suport i una dimensió semàntica, sense el qual la dansa seria certament poca cosa.

Per regla general, l'entrenament de la dansa gira al voltant d'una genèrica coordinació física sense cap sensibilitat envers el detall mocional intern. Els ballarins depuren certs valors cinètics, però tot sovint només tocaran l'espai, el temps i la gravetat en la mesura que els són necessaris per donar suport als seus interessos cinètics. Les altres percepcions es limiten a l'accident o a l'experiència subconscient.

Els ballarins haurien de persistir en centrar la seva atenció en una experiència sensible qualsevol i en les percepcions que se'n derivin dins un particular esquema de *moció*. Els ballarins es poden centrar deliberadament en uns sentits pertinents i particulars perquè així poden explorar una gamma més àmplia d'experiència. En l'entrenament, l'habilitat per fer saltar ràpidament la percepció d'una exploració a una altra pot desenvolupar la fluïdesa de la consciència. Per exemple, el braç pot dibuixar un cercle a l'espai de moltes maneres, cadascuna de les quals té el seu valor particular. Es pot accentuar la perifèria per subratllar la línia circular externa, o bé la consciència pot centrar-se en la línia com a límit de l'espai que inclou. A la perifèria d'un cercle vertical, es pot posar èmfasi en la corba gravitatòria de l'arc inferior o en la suspensió del superior. Aquests exemples tot just comencen a suggerir

diverses variacions possibles, cadascuna de les quals es distingeix per la diferència en el focus sensible i perceptual.

Les possibilitats són considerables i no necessiten ser induïdes per cap situació real. De fet, hauria de quedar clar per començar que l'art del ballarí és *moció*, i que l'entrenament de la dansa ha d'accentuar els valors comunicatius de la *moció* (no els de la mímica o de l'emoció en el seu sentit menys habitual). Bàsicament, el ballarí no ha d'experimentar tristesa, folia, joia ni res per l'estil. El llenguatge del ballarí el formen, en lloc d'això, les textures de lleuger, feixuc, compacte, prim, suau, dur, ample i petit. Fora d'aquests components, el ballarí teixeix un itinerari mocional que convida l'espectador a viatjar vicàriament a través seu. Aquests moviments poden donar tant al ballarí com a l'espectador el sentiment d'alguna cosa dins l'univers que és d'una similar naturalesa mocional, o que pot ser comunicada metafòricament.

No coneixem l'abast de les nostres facultats perceptives que poden ser significatives per a la dansa. El ballarí necessita autoritzar les forces perceptives del cos i de la ment a funcionar de tal manera que puguin donar resposta als més petits detalls del propòsit de l'artista.

Si bé no podem reformar en gran mesura els nostres sentits, sí que podem incrementar notablement les nostres habilitats de percepció. Sabem que la sensació es produeix com a resposta a un canvi en el cos o en l'entorn. Els sentits enregistren diferències de grau que, en essència, són la dinàmica. L'habilitat de l'artista per percebre-les i donar-hi resposta són dues de les seves funcions principals i haurien de ser practicades diàriament a classe a través d'una participació sensorial absoluta.



Entrevista a La Chana, José de Udaeta, José Granero, Belén Cabanes i Juan Carlos Lériða

Jordi Fàbrega



Com a complement de l'article *La interpretació per a ballarins*, inclòs a l'exemplar anterior d'aquesta revista —el número 32—, presentem ara una entrevista sobre la interpretació a cinc representants de la dansa en l'especialitat d'espanyol i de flamenc. Els tres primers han estat grans figures internacionals; els dos darrers, més joves, proposen una poètica diferent que ja està trobant ressò més enllà del nostre país. Tots han estat vinculats a Catalunya —per naixença, residència o professió. El mestre Granero però, ens deixà a la primavera del 2006. Que aquest article serveixi, doncs, com a homenatge a la seva gran trajectòria professional.

Podem observar al llarg de les cinc entrevistes l'evolució del concepte del treball d'interpretació en la seva especialitat, així com les diferències i els denominadors comuns. Els més grans han estat autodidactes, els més joves han fet algunes classes d'interpretació, però, curiosament, mantenen un seguit d'elements comuns apresos dels seus mestres de ball que alhora eren, també, autodidactes. La diferent formació de cadascú omple de matisos i de riques diferències la pràctica del seu art —el lector en sabrà extreure conclusions pròpies—, fruit de la reflexió de tota una carrera, pel que fa als més grans, i de la inquietud creadora dels més joves.

L'espanyol i el flamenc són unes especialitats que a Catalunya, des de fa temps, passen moltes dificultats, quan, en canvi, ha estat sempre un país que ha donat i continua donant grans figures del ball, però a l'hora de treballar, malauradament, han de marxar fora del seu país. Si bé això també passa en el clàssic i en el contemporani, pel que fa a l'espanyol i el flamenc el fet és potser encara més greu. Tanmateix, el nou decret del Ministeri que regula els ensenyaments de dansa de Grau Mitjà introdueix una nova especialitat: el flamenc —abans integrada en l'especialitat d'espanyol—. Doncs bé, el flamenc, ara per ara, en el projecte del nou decret de la Generalitat no es desplegarà a Catalunya, no es podrà estudiar oficialment.

Aquests cinc professionals són una mostra del gran potencial artístic que hi ha al nostre país, com tants joves estudiants que lluiten per obrir-se camí en l'àmbit de la dansa. No els ho posem més difícil.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



La Chana

Antonia Santiago Amador és *bailaora* i professora de flamenc. Autodidacta. Treballà en el cinema amb Ignacio Iquino i amb Peters Sellers en el *Bobo*. Ha ballat, entre altres, a la sala Tarantos de Barcelona on hi havia Curra Jiménez i Antonio Gades, així com La Singla i Carastaca; als Tarantos de Madrid amb Pepi Coral, Rosario, Antonio «el bailarín», Cristóbal Reyes; en el *tablao* Los Canasteros de Madrid, de Manolo Caracol, amb Juan Ramírez; amb la Compañía de Danza de Madrid; al Florida Park de Madrid, al programa «Esta noche es fiesta» de TVE; a la Sala Xenon de Madrid; al Teatro de Danza Española de Luisillo; a la Cumbre Flamenca amb Cristóbal Reyes, Antonio Canales, Carmen Cortés i Juana Amaya; etc. Ha fet diverses gires internacionals per Europa, Amèrica i Austràlia. Fou premi del Certamen internacional de Perth (Austràlia, 1969). Deixà de ballar professionalment l'any 1992 per dedicar-se a la pedagogia.

Entrevista realitzada el 2004

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidor/a?*

LA CHANA: He estat *bailaora* durant trenta anys, he recorregut tres vegades el món i ara sóc professora d'artistes i professors i, alhora, coreògrafa i creadora de tot el que ensenyo.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

La tècnica que utilitzo és la meua ja que de nena no vaig poder veure ballar ningú perquè en aquells temps no hi havia els mitjans audiovisuals que hi ha ara. Tampoc vaig poder anar a cap escola de dansa perquè els meus pares s'oposaven rotundament al fet que em dediqués al món de l'espectacle.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

Cal que sigui senzill i humil, que mai es pot saber tot, i com més se'n sap, encara no se'n sap res. I quant a la capacitat, diria que les coses més importants són: la resistència física, la precisió amb els temps i compassos exactes per als sincopats, els temps i els destemps.

La dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?

La dansa és l'idioma universal, el més perfecte de tots els idiomes, però sense emoció no hi ha interpretació, no s'entén, no transmet, no diu res, són només gestos sense vida i, per tant, és morta.

Què és la interpretació en la dansa?

La seva vida, interpreta ràbia, odi, ira, protesta, amor, sensibilitat, misericòrdia, benignitat, pau i tots els sentiments que es puguin expressar a la vida mateixa.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Les tècniques actorals aporten molt perquè sense elles no podríem interpretar ni gesticular per poder transmetre al públic el que se sent quan es balla.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

Pot ser que hi hagi un entrenament per a interpretar, però quan l'he posat en pràctica a l'escenari ha estat totalment diferent al que havia entrenat, perquè actuo com sento i moltes vegades el que he assajat es perd per donar pas a la improvisació. La improvisació en el meu cas és imprevisible; és una valentia, una seguretat, una precisió, és atrevir-se, i és llavors que esdevé màgic, multicolor i perfecte.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?

Majestuosa des de tots els punts de vista i a tots els nivells.

Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

Sí, n'hi ha moltes per desenvolupar i inventar. És fàcil que cada vegada n'hi hagi més sense que es perdin els canons de les arrels. Però fer-les constar en un paper se'm fa molt difícil.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Sí que es pot parlar de personatge perquè la dansa parla per ella mateixa

i a tots els nivells. La dansa és la cosa més perfecta que conec, després de l'amor.

Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?

Crec que són les del personatge que ha d'interpretar, encara que el ballarí hi afegeixi el seu granet de sorra.

Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?

Crec que no es tracta tant de recursos, sinó de motivar-se un mateix, de buscar la veritat i de saber mirar l'univers que tenim dins nostre.

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Sí que existeix aquesta energia, sense ella no podríem donar el cent per cent de nosaltres mateixos en cap faceta de la vida, o les «deu d'últimes», com jo en dic. La situo a les meves entranyes, dins el meu ventre perquè noto que és allà on he d'acudir per treure les meves «deu d'últimes». Això no està relacionat amb la interpretació, és un món a part, s'hi oposa totalment.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Crec que no ho ha de ser fins que no ha acabat, perquè quan s'està ballant, cal que l'artista se sumeixi en la seva interpretació, en el seu món ple de laberints amb moltes portes per obrir i pedres precioses que s'hi amaguen; és allà on has de ser quan balles, per arregar-les hi les pedres precioses que hi ha dins teu i saber regalar-les.

La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?

La interpretació correspon al ballarí, si no és que el coreògraf o l'especialista vulguin que interpreti un determinat tema d'una manera determinada.

Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés o al final quan ja se'n controla el moviment i la tècnica?

Jo entenc que la interpretació no es treballa, hi és des del primer segon i fins a l'últim, però també és cert que durant la trajectòria et motives més i més.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

No sé què és un repetidor, però si es refereix a algú que repeteix allò que

fa el professor, aleshores l'únic que fa és donar cops, perquè centra l'atenció en els cops de planta i taló, i el seu paper és merament el de repetir i amb la repetició s'esvaeix l'emoció i la interpretació.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?

I tant, perquè si no, no seria un bon *bailaor*, tot el que fes estaria mort encara que ho fes a la perfecció.

Així doncs, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan ja es domina la tècnica?

Quan l'alumne és a l'escola estudiant és perquè li agrada i vol ser artista. Això ja és un avantatge. El professor que li ensenya el moviment, el gest, els cops, la mímica i el compàs, ha d'explicar-li que cal donar vida a cada moviment que faci. A mesura que avanci en el seu aprenentatge, anirà entenent que és la seva vida, la seva ànima i els seus sentiments els que hi ha d'involucrar des de l'inici del seu aprenentatge.

I recordant Bécquer, li dic a la dansa: «poesía eres tú».

José de Udaeta

Ballarí, coreògraf, professor d'espanyol i concertista de castanyoles. Va estudiar amb Joan Magriñà, amb Francisca Gonzáles «La Quica» i Regla Ortega, amb els germans Pericet i amb Juan Sánchez «El Estampio». Formà parella artística amb la ballarina suïssa Susanne Audeoud, amb el nom de «Susana y José». Ha fet coreografies per al Harkness Ballet de Nova York, el Royal Danish Ballet, l'Opera Real d'Estocolm, el Ballet de Dallas, el Landestheater de Salzburg, el Ballet Español de Madrid, l'Staatsoper de Berlín, el Ballet de l'Aalto Oper d'Essen, el Ballet de Cámara Español Arsis, etc. Com a concertista de castanyoles, ha actuat amb Herbert von Karajan i Montserrat Caballé. Ha fet classes a escoles de música i dansa de tot Europa i dels Estats Units, va crear a Sitges els Cursos Internacionales de Verano para la Danza Espanyola. Va rebre el Deutsche Tanzpreis el 1987; la Medalla de Plata de las Bellas Artes, el 1989; el Premi Nacional de Dansa de Catalunya, el 1995; la Medalla de Oro al Mérito de las Artes, el 2000, i la Creu de Sant Jordi el 2001.

Transcripció de l'entrevista oral realitzada el 2004.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagog/a, repetidor/a?*

JOSÉ DE UDAETA: Com a ballarí, ho he fet tot a través del ball.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

Fins als vint anys vaig ballar sense saber el que ballava. Vaig descobrir la dansa quan vaig començar a fer clàssic. Vaig ballar davant de Lifar, que em va fer una prova, però jo no sabia que les barres que hi havia a la *rotonde* servien per fer exercicis. Jo aleshores no ballava, feia comèdia, m'arrossegava per terra. Tinc una formació rara i molt especial, ara bé, he estat amb els primers, molts han estat amics meus, i he conegut els fundadors de la dansa contemporània a partir de l'any 48.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

La tècnica que prepara el cos per ballar és la clàssica, tal i com es fa avui dia. Jo vaig començar i vaig arribar a ser un ballarí clàssic en pocs anys per la meva bogeria pel ball, i vaig ser primer ballarí i coreògraf a Madrid quan acabava de començar. Vaig començar als dinou o vint anys i als vint-i-sis ja era «el cap» de totes les coreografies de les òperes, etc., i això que no era bo. L'any 45 o 46, a Madrid ningú feia clàssic, ningú sabia què era una barra. Un ballarí no és un ballarí si no està apassionat pel ball. I avui estan tots només per allò que en puguin treure del ball. Qui tingui passió pel ball arribarà lluny. Avui dia sense una tècnica clàssica profunda no es pot fer res.

La dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?

Sense emoció no hi ha res. Avui tot és massa cerebral, massa calculat, si no et porta el que sents.... En una paraula, no hi ha *duende*. «No está en situación», com deien Luis Escobar i Cayetano Luca de Tena, que van ser els meus professors, quan jo em guanyava la vida fent d'actor al Teatre Maria Guerrero per poder-me pagar les classes de dansa. I feia també les seves coreografies.

«El ball no es compta, es balla», em deien. Més val ballar una mica més malament però amb passió, perquè si és massa perfecte és avorridíssim. I això ho vaig veure a Orient, quan vaig ser a Bali l'any 1955, hi vaig veure això que deien de la passió i de la tècnica. Si tu em dius quin mètode faria servir, et diria: transmetre pel cos, per la «barriga». Ho he fet sempre instintivament sense saber què feia, i m'ho ensenyava la Regla Ortega, la Quica, l'Espericet, l'Estampió, aprendre per la panxa. És a dir, que t'ho transmeten mentre ells ho fan: «això és així» i es posaven d'una manera, que és com es posen els

professors, darrere els ballarins, i des de darrere portaven el ballarí fent els passos, no davant seu, sinó al darrere. Transmetien per la panxa. Transmetre el «duende», les entranyes, la força, la personalitat, saber emetre, traspasar, donar, suar per aquells que tens davant teu, i passar-s'ho bé un mateix. Fent-ho així, era com si els electritzessin. I cadascú ballava a la seva manera, extraordinàriament. Aquests professors transmetien, però sovint acabaven trencats. Ballaven a l'aire lliure, sense miralls. La meva mestra Quica, una *baila-ora* flamenca extraordinària, el millor moment que ens podia donar en una classe era quan ella ballava, on tots xuclàvem i tots apreníem, i vàiem que no havíem de fer tanta cosa per impressionar. A més a més, era autèntic. Avui tot és més calculat, abans era molt més instintiu, també en el clàssic.

Jo ho vaig fer transmetent per l'esquena. Em posava davant i ballava vint-i-quatre hores, i com que ballava com s'ha de ballar, l'alumne que volia ballar ho agafava, però aquell que pensava una altra cosa, facis el que facis no te'n surts.

Què és la interpretació en la dansa?

Per a mi és «entrar en situació», sinó el públic no rep res, no hi ha la passió, ni es transmet allò que vols donar en el ball. Cada ballarí quan balla ha de fer com una història, però sense fer-la.

Jo encara avui amb les castanyoles, al principi no sé com me'n sortiré. Pot ser que no entri al moment precís, hi entraré quan ho senti, i si hi arribo una mica tard, ja ho arreglaré després. I això també passa amb els clàssics. Com és que de vegades es pot veure una *Giselle* per morir-s'hi i d'altres t'hi envaeix l'avorriment? Perquè aquell dia Alicia Alonso no estava *Giselle*, sinó que estava preocupada per una altra cosa.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Ara em fas una pregunta actual: has d'estudiar alguna cosa perquè et surti allò, has d'aprendre aquella ciència d'expressió «psicofisicomuscular» perquè et surti allò, i no es tracta d'això. Per regla general quan l'artista dóna et sorprèn perquè fa «alguna cosa» que no havia fet abans, et quedes bocabadat. Fontaine i Nureyev, eren amics meus, hi havia dies que l'obra resultava una porqueria, i és que aquell dia no estaven en situació.

Això és una cosa personal, aquests sentiments artístics, l'expressió, el donar, el *duende*, és un do que arriba. En els espectacles quan ets professional, sempre hi ha un bon nivell, i aquest nivell sempre el mantens més o menys, però hi ha aquella nit que és una nit d'estrella.

Cal estar sempre en situació, i després ja arribarà aquella nit genial, la del *duende*, ja no depèn de tu, depèn del dit de la musa de dalt. Si estàs en situ-

ació pots tenir una nit molt bona però sense *duende*. El fet d'estar sempre en situació s'aprèn a partir de la disciplina, perquè el ball que no té disciplina ja el pots esborrar.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa? Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

S'ha de tenir una proporció física bona per ser ballarí. Ser una «còmoda» que balla divinament, per a mi això no és belles arts, no és l'art de la dansa, l'art de la dansa «c'est beauté». Jo sóc antiquat, si no hi ha bellesa a mi no m'agrada. Puc entendre'n divinament el sentit i el «rayonnement» i la presència escènica, l'estar en «situació encara que siguis una 'còmoda'», però jo dic: no seria millor amb una línia perfecta? És la meva teoria. Ara, no estic parlant de ser gran, ni prim, ni alt, ni baix, ni camacurta ni camallarga, s'ha de tenir una proporció escènica, de petit o de llarg, el que sigui, però una línia de ball.

I estar en situació és importantíssim, perquè has de batallar contra el petit defecte físic que tens; si batalles amb una força de donar i de presència escènica i d'estar en situació, el defecte desapareix. Perquè hi ha molts ballarins i ballarines que no són gens guapos, però els surt la bellesa interior.

Però a la nostra època, si no tenies una presència agradable a escena, ningú et mirava. Calia tenir una línia.

Rosella Hightower era lletja, i no tenia *coup de pied*, i estava estupenda. He conegut ballarins alts i petits, i tots han triomfat, si tenen una proporció física. Antoni Rius o Ramon Oller, que era petit, però era tot un artista, que sempre estava en situació.

La presència fantàstica no es pot aprendre. Però el professor pot conduir, i tu veus les qualitats de l'alumne que pots treballar. Tu veus el ballarí que té fantasia, que et fa coses, que és el mateix però d'una altra manera, veus que és un creador. Veus que és disciplinat, que té una bona tècnica, que té un interior.

Un ballarí és com un actor, ha d'actuar.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell? Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?

No sempre hi ha d'haver un personatge. Jo crec que és una fusió d'ambdues coses. Tu fas un personatge i tens una manera de ser en la teva vida, i crec que la teva personalitat sempre *destiñe* en el personatge de l'acció teatral o del ball. Tu tens el teu segell particular: la manera de moure't, la manera de parlar, la manera de pensar, com t'expresses, com camines, i alguna cosa

sempre *destiñes* el personatge que fas a l'escena. És molt més còmode que no fer totalment una creació. Si fas un personatge molt lluny d'allò que ets en aquell moment, pots treballar aquell personatge. És com quan em donaven un paper de vell quan jo tenia 25 o 30 anys, era tan lluny d'allò que jo sentia... per començar un maquillatge, una sèrie de posicions, una sèrie d'expressions del cos per esdevenir una persona vella.

Jo mai no sabia què faria, ho feia segons els dies, provava diferents maneres. Si en un assaig mateix enamores la gent, vol dir que allò que estàs fent és vàlid. Vol dir que ets just on has de ser si tot aquell batibull de gent, ballarins, ballarines, directors, dones de neteja, es queda bocabadada, allò significa que el que estàs fent és bo. Cal ser una mica conscient de les coses. Jo tinc moltes coses que han estat les dones de fer feines del teatre que m'han dit que el que feia estava bé, després d'haver-les deixat clavades, clavades i fascinades a l'assaig.

Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?

Jo sempre dic que per ballar bé t'has de construir una història distinta cada vegada. Cal que alguna cosa en aquell moment et motivi, perquè si et diuen que t'has d'arrossegar per terra, t'arrossegues com un llangardaix, però si has tingut algun problema, has tingut un desengany o qualsevol altra cosa et preocupa, aquella arrossegada ...ho barreges... no és la del llangardaix. Has de viure la teva vida a l'escena, has de patir i has de passar-t'ho bé en escena tant com a la vida.

I si has de fer alguna cosa a escena, que tingui una raó de ser, que no sigui només per «frapper», que tingui una raó en la coreografia, en com ho fas.

Cal sentir el mateix amb l'esquena que amb la cara. T'has de fer la història. El treball de l'esquena és bàsic, fonamental. La història l'has d'arribar a sentir a l'esquena. I si tu vius realment el personatge, això es veu d'una altra manera.

Avui no es miren les parelles. Què és el flamenc? Passió, això és el que han de donar.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Tu balles millor quan t'adones que has agafat el públic, és en aquell moment quan l'espectacle comença a funcionar. Un públic no el pots captivar des del principi, perquè hi ha molta gent que t'ha de descobrir. Hi ha molta gent que et coneix i que des del primer moment espera que donis el que volen, perquè et coneixen, però hi ha molta gent que no et coneix i necessites pre-

parar-lo. Hi ha d'haver un dibuix de l'espectacle que l'estructuri, perquè el públic... oh! S'ha de construir.

Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés, o al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?

Primer s'ha de fer el dibuix tècnic de la coreografia. Béjart començava a coreografiar amb una idea, però d'ell vaig aprendre que les coreografies es fan «amb el *duende* del moment de la creació», i no només sobre el paper.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

El repetidor és molt important, perquè segons el repetidor el ballet funciona o no. És una de les persones més importants en una companyia. Té la responsabilitat de recordar tot allò que vol el coreògraf. Avui però és més fàcil perquè tenim el vídeo.

Per regla general els millors repetidors són els que han estat ballarins, no tant els professors, sinó aquells que han estat ballant a la companyia. El bon repetidor dóna tot el que cal al ballarí, no només una posició, sinó allò que ha de ser.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?

Quant a la formació dels ballarins, és important que sàpiguen més del que ha passat en el món de la dansa, però hi ha en general poc interès per agafar un llibre i assabentar-se del que ha estat el ball. Ara que hi ha professors i mitjans, es pot fer en totes les disciplines: contemporani, espanyol, clàssic, dansa ètnica, etc.

Això d'entrar en situació s'ha d'explicar amb un llenguatge clar. Et preguntaran: què vol dir això d'entrar en situació? La resposta és que cal posar-se dintre del personatge que s'interpreta, o posar-se dintre del ball que interpretes. Cal ficar-se dintre de la tècnica del ball, perquè hi ha balls flamencs que expressen una cosa però que no tenen cap argument, l'alternativa és ballar bé o ballar malament.

Així doncs, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan ja es domina la tècnica?

Des del principi, sí. Però sobretot hi cal disciplina, sense disciplina no arribes enlloc. I avui la disciplina no existeix.

S'ha d'educar des de petit. I el professor ha de tenir prou habilitat per fer-se seu l'alumne. Perquè no es pot tractar igual tots els alumnes, no es pot generalitzar. I el professor s'ha de deixar captivar per l'alumne, hi ha alumnes

que et captiven i d'altres no. Cal saber-se adaptar a l'alumne a l'hora de fer una coreografia.

José Granero

Ballarí d'espanyol, coreògraf i pedagog. Estudià a l'escola dels Ballets Russos de Montecarlo, del New York City Ballet, de Martha Graham, i fou deixeble d'Hanya Holm. Treballà com a mestre de ball i primer ballarí amb Luisillo, Mariemma, Pilar López, José Antonio, Manuela Vargas, Antonio Márquez, Antonio Gades, etc. Mestre i coreògraf del Ballet Antologia. Fundador del Ballet Español de Madrid on creà *El Jaleo*, *Diálogo del amargo*, *Albaicín*, *Homenaje a Albéniz*, *Hamlet*. Col·laborà en la creació del Ballet de Múrcia, dirigit per Merche Esmeralda, hi creà *La Petenera* i *El Sur*; per al Ballet del Teatro Lírico Nacional, *María Estuardo*, amb Maya Plisetskaya; coreògraf del Ballet Nacional de España on creà *Medea*, *Alborada del gracioso*, *Bolero*, *Leyenda*, *Cuentos de Guadalquivir*, *La Gitanilla*; etc. Director del Centro Andaluz de Danza. Membre del Consejo de la Danza del Ministerio de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Medalla al Mérito de las Bellas Artes el 1995 i Premi d'Honor de l'Institut del Teatre el 1996.

Transcripció de l'entrevista oral realitzada el 2004.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidor/la?*

J. GRANERO: No em defineixo, no m'agraden les etiquetes. He estudiat molts tipus de dansa, he estat als EUA, he treballat el contemporani, el clàssic tota la meua joventut; després vaig fer dansa espanyola, vaig veure Pilar López l'any 1950, quan va venir a Argentina i em vaig enamorar d'aquest món. Vaig estar treballant amb grans figures del ball espanyol que em van ensenyar moltíssim. Després vaig començar a fer coreografies i des de llavors que me n'he sortit també força bé.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

Conjunto força, però la dansa clàssica no la conjunto amb la dansa espanyola, si no és el cas que els ballarins que vulguin fer l'escola bolera antiga estudiïn molt ballet perquè s'hi necessita una tècnica que avui dia ja no es fa. Avui dia es treballa molt l'adagi en els homes, i l'escola bolera aprofita tot tipus de bateries una rere l'altra, és com l'escola danesa de Bournonville.

Aquest home utilitzava la tècnica sense cap tipus de preparació, anava d'una cosa a l'altra, hi havia molta bateria; si avui intentes que ho faci qualsevol ballarí, no pot, als primers passos es cansa i ja no pot més. A nosaltres, quan estudiava a Argentina amb els mestres russos —el que és la dansa estilitzada—, ens tenien dues hores amb aquest tipus de tècnica, i quan vaig arribar a Espanya, hi havia alguns mestres d'escola bolera que et preparaven, també a Amèrica vaig tenir mestres russos de l'època de Diaghilev que ens feien classes de salts i bateria. Actualment els homes són més femenins ballant, més suaus; i no els serveix de gairebé res. Però jo també vaig fer Martha Graham, Hanya Holm i després vaig utilitzar tots aquests mitjans. Als que fan dansa espanyola o flamenc els dic que facin també classes de dansa contemporània perquè els dona un altre sentit del cos que té a veure, a més a més, amb la naturalitat de cos i no amb res de fictici. L'escola clàssica és molt bona per al ballarins, els dona un centre en el cos, aprenen a fer el que se'ls demana; però a mi m'agrada més el ball contemporani amb relació al flamenc i el clàssic espanyol, que és la dansa estilitzada i que utilitza elements del flamenc així com el flamenc també n'agafa del clàssic espanyol. Tot és un sol conjunt, un alimenta l'altre i viceversa.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

Cal que tingui un bon físic en condicions. Cal que neixi ja sent artista, perquè un bon artista no es fa. Es pot millorar amb la feina, i per això cal treballar, però si es neix amb un cos que funciona i una ment d'artista, la feina és llavors menor comparada amb la d'algú que sàpiga ballar molt bé però que no sigui artista, perquè això només és tècnica, i la tècnica acaba per avorir si no va acompanyada amb l'ànima de la persona. I la manera com ha de funcionar, depèn del que es faci a cada moment, i cal tenir prou intel·ligència per poder fer-ho. Hi ha ballarins que ballen a seques, d'altres busquen en tot moment la perfecció i el sentit, i això és molt important.

Ser intel·ligent, tenir una sensibilitat, no fer moviments només per fer-los; això també depèn del mestre, que és qui ho ha d'afavorir, però qui no ho té, no ho té, no ho tindrà mai. Aquesta és la veritat. Porto quaranta-cinc anys fent classes en aquest país i he descartat molts ballarins, no els vull fer perdre el temps, la seva vida, en una cosa de la qual no en trauran cap profit, perquè podrien estar fent una altra carrera artística, si és que en realitat se senten artistes, però no aquesta justament.

La Dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?

Emoció totalment. I sapiència de com fer-ho, a més a més de l'emoció. Hi

ha gent que creu que en el ball no ha d'expressar res, tan sols moure el cos. Si passés, caldria moure'l molt bé; si no, millor no fer-ho.

Què és la interpretació en la Dansa?

És treure del teu interior. Si balles un *solo*, cal que elaboris una història dintre, per ballar un solo cal que portis una història dins teu i aquell qui fa la coreografia ha d'explicar què vol dir amb aquest solo, no es tracta de res mecànic, no és només fer un moviment per fer-lo, cal que sorgeixi alguna cosa de l'interior, i és llavors que fas un bon art com a coreògraf o com a mestre.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí? Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

Qui faci l'entrenament ha de conèixer la dansa (tant o més que el teatre) perquè si no, pot frenar el ballarí. Quant a l'actor és diferent, perquè té la paraula i en certa manera el bon actor té el paper, però el ballarí cal treballar-lo més a fons, i jo ho faria al més aviat possible, no s'ha d'esperar que sigui adult perquè després és molt complicat. Les tècniques actorals poden anar molt bé, sobretot Stanislavski, i Strasberg perquè era molt natural.

Cal que els sentiments floreixin, que facin els moviments que els demano, els alumnes els han d'imaginar i desenvolupar, i això demana temps de feina, no es pot fer en un parell de dies.

Els meus ballets no són neutres, sempre hi ha una història al darrere. Per als directors de teatre és molt difícil entrar al món de la dansa, no en coneixen el llenguatge. Un ballarí no camina igual que un actor, tot d'una ha de ser capaç de dansar i de sobte tornar a la normalitat, a l'ésser que funciona de manera natural per després reprendre novament el ball, no tot és ballar, ballar i ballar.

Quedar-se quiet a l'escenari és una feina que als ballarins els costa moltíssim, això vol dir que no hi ha presència, que et pots quedar quiet però sent allà; es queden quiets i tu els dius: «quin avorriment», perquè no tenen res a dins que exploti i els surti enfora. Són vergonyosos, tenen vergonya de fer qualsevol cosa.

Els ballarins no es miren quan ballen, cadascú va al seu aire. Jo els dic com han de mirar-se, que hi ha d'haver contacte perquè aquest provoca coses, però això costa moltíssim. Ho fan tot i a mi això no m'agrada gens, la gent no és natural quan treballa.

Un ballarí no és com un actor, i a més a més cal que abandonin molts tabús que encara tenen, els fa vergonya fer certes coses. Has de fer gairebé de psicòleg fins que els introdueixes dins allò que vols explicar, ho van entenent a força d'una explicació rere l'altra. Jo els tracto força durament, els dono

indicacions que poden sentir normalment al carrer, perquè si no, el ballarí tendeix a ser molt fictici en els seus moviments, vull dir, que encara que estigui preparat per fer una sèrie de passos, després mai es comporta de manera natural, és un comportament que va darrere un tipus determinat de dansa, i cada tipus té el seu codi. Quan interpreten, ballen, però quan interpreten són també éssers humans que estan explicant una història. Però els fa vergonya fer-ho tot alhora, és tremend. Cal fer-hi un treball molt a fons i explicar les coses de maneres molt diverses perquè a la fi floreixin una mica. I jo crec que per explicar una història no es pot estar ballant constantment. I a més a més, ballen mirant el públic, i això no té res a veure amb explicar una història, el ballarí ha de ballar amb l'altre intèrpret i no mirar el públic perquè l'aplaudeixi. Tota la meua vida he treballat amb els ballarins d'una altra manera gràcies que he trobat molt bons artistes que m'han entès bé en aquest tema, aquest tema m'interessa molt perquè no crec que la dansa sigui només corporal. L'actor té més possibilitats de llegir i d'instruir-se, però els ballarins poques vegades ho fan. Per exemple, no coneixen la història de la dansa, fora de l'Estat espanyol n'hi ha més coneixement. Els actors tenen una altra preparació cultural. Quan dirigeixo els ballarins he de començar des del principi: tocar-los la sensibilitat, conèixer-los particularment, la seva personalitat, guiar-los pel camí que jo vull, si no, és difícilíssim. També els faig parlar, en un determinat moment del paper els busco la manera idònia perquè el sentin amb la paraula i després els dic: «ara, treu-ne la paraula i fes-ho d'aquesta manera», això és molt important per als ballarins.

M'agradaria que, pel que fa a la qüestió teatral, em preguntessin alguna cosa, però no ho fan, els fa vergonya.

En el flamenc, en l'espanyol, un ballarí no pot ser anodí quan balla, l'esperit l'ha de dur, i en l'espanyol encara més.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa? Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

Sortir a l'escenari caminant, quedar-t'hi dempeus, mirar-los tots i que el públic s'aixequi i aplaudeixi, no cal fer trenta mil figures que no serveixen per res. Cal saber mirar, i això és molt important, que ningú no es mira, els ulls no diuen res i quan un balla els ulls han de parlar, et porta un interior i t'ajuda. No s'hi val només amb comptar les passes, ho vaig aprendre d'un ballarí italià que es deia Alejandro Vega i ballava amb Pilar López: sortia a l'escenari i s'hi quedava dos minuts mirant, no importava que estigués parat de tanta energia com desprenia. I això poques vegades ho veus dalt l'escenari. Això sorgeix de la persona mateixa. El ballarí està preocupat pels passos i fa cara de pensar en allò que ha de fer.

Amb personalitat s'hi ha de néixer. Alguns diuen: «és que no m'ho passo bé ballant», i és clar, amb tanta tècnica...!, però si tu no tens un interior que et porti cada dia un altre sentit... això també és important, perquè menjar cada dia el mateix tampoc és interessant (cal cuinar coses diferents per arribar a tastar-ne d'altres), però no pensen, pensar no pensen gaire, són els menys, per això arriben en la carrera a un lloc.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Sí, si fas un ballet amb història sí. I encara que el facis sense història, cal que te n'inventis una. No es pot ballar sense tenir res a l'interior, ha de sortir alguna cosa de dins teu. El ballarí que només domina la tècnica, encara que sigui la més gran del món, a mi, no m'interessa. M'aixeco i me'n vaig.

Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?

Són les del personatge. El ballarí ha de ser com una ostra, que acapara i sap què vol dir el personatge, però d'artistes amb aquesta capacitat n'hi ha pocs.

No s'han de barrejar les coses: a l'escenari s'ha de ser el personatge, a casa, has de ser tu. Separar les dues coses no és tan fàcil, cal aprendre-ho de jove.

Quins recursos pensa que van millor per provocar l'emoció?

Dir coses molt fortes que els ballarins entenguin, que siguin properes a la seva vida de cada dia. Cal motivar-los perquè ells mateixos no pensen realment. No fan servir el cap. Els que fan contemporani respecten aquesta història i fan un treball ben fet, no són tan pretensiosos com els altres.

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Sí. El cos es mou segons un sentit que sorgeix del seu interior, no es tracta de fer moviments sense cap sentit inventats per un o altre coreògraf.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

El ballarí ha d'interpretar, viure al seu interior, fer la seva interpretació, però no ha de tractar de provocar res al públic, només fer realitat allò que ell vol o la història que vol explicar, el que no ha de fer és parar esment al públic. Això és una cosa molt comercial i molt barata: ballar com si fossis al circ perquè al final t'aplaudeixin. Un balla per a un mateix i és així com s'acapara el públic. Allò altre és només un moment d'aplaudiments i quan surten de

veure't ballar obliden el que han vist; en canvi, quan tu fas una cosa amb profunditat, no ho obliden. Cal ballar amb tota sinceritat però sense voler provocar cap reacció entre el públic. Si balles de veritat, el públic ja et donarà una reacció, i així és com ha de ser.

La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral? ¿Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés, al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?

Depèn de la preparació de cadascú. Jo ho faig perquè a la meva ment conjugo la interpretació, l'essència del ball i allò que vull explicar; ho ajunto tot i paulatinament anem treballant la història. Hi ha gent que treballa amb un director de teatre però aquest hauria de saber el que està permès i el que no està permès en la dansa perquè pot esguerrar l'obra si no coneix el món de la dansa i el seu llenguatge, i això tant pel que fa al contemporani, al flamenc o a la dansa neoclàssica.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

Si en trobes un de bo és com trobar una palleta d'or, de tan pocs que n'hi ha. En general són massa matemàtics, haurien de conjugar cos i ànima. Jo tinc una persona que em coneix molt, és més actor que ballarí i defensa el meu treball, tinc sort perquè n'hi ha que distorsionen tant el treball que l'acabes per no reconèixer.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na? En cas afirmatiu, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan es domini la tècnica?

Sí, però han de venir preparats ja des dels vuit anys i no merament com a autòmats. Cal parlar amb els nens, no com ho faries amb els adults, però cal motivar-los, i això no ho fan els mestres, ni al conservatori ni enlloc, només es preocupen per la qüestió tècnica, però cal que el nen es relaxi i explicar-li històries i demanar-li: «vejam, com m'explicaries tu aquesta història?», perquè si no, arriba un moment que ja és impossible que els entri al cap, perquè els has desviat massa d'allò que havia de ser.

Belén Cabanes

Ballarina i coreògrafa internacional de flamenc i espanyol, i concertista de castanyoles. Estudià al Conservatorio Profesional de Danza de Madrid i el Mètode de Castanyoles d'Emma Maleras. És profesora de l'Escola de Grau Mitjà de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona en l'especialitat d'espanyol. Ha treballat, entre altres, amb el Ballet Teatro Espanyol de Rafael Aguilar (solista a *Rango*); com a concertista de castanyoles i ballarina a *Gioccar*; a *Castañuelas Hoy* de José de Udaeta; creà la formació Flamen-co Camerana, i els espectacles *Tiempo de flores*, *Castañuela contemporánea* i *Ànima nua*; realitzà diverses gires per Europa; primer premi VI Certamen de coreografia de Danza española y flamenco de Madrid, 1997; premi Ballarina Sobresaliente del IX Certamen Coreográfico de Madrid, 2000; Premio de la Crítica del Festival de Jerez, 2004.

Entrevista realitzada el 2004 i revisada per l'artista el 2008.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidor/la?*

B. CABANES: Ballarina i professora.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

El treball d'un sempre és una barreja de vivències i tècniques vàries. És difícil saber en quina proporció interactuen en nosaltres.

D'entrada faig una unió entre les tècniques tradicionals però intentant aconseguir una sensibilització de totes les parts del cos per treure el màxim de profit i naturalitat als moviments.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

Primer hi ha les condicions físiques molt bàsiques: flexibilitat, agilitat, potència, coordinació general... A tot això li sumem una bona estructura antropomètrica i les característiques psicològiques: responsable i disciplinat amb mesura, constant, inquiet, sensible, sincer, facilitat comunicativa... Crec que sumant tot això trobaríem, obtindríem, el talent necessari per ser un bon ballarí/intèrpret.

La Dansa és només moviment o cal una emoció que l'impulsi?

La dansa és emoció, per tant, és aquesta que ha d'impulsar el moviment.

Què és la interpretació en la Dansa?

Primer de tot, per arribar a aconseguir ser un bon intèrpret has de partir del bon coneixement d'un mateix en tots els aspectes (cosa complicada...) i llavors la interpretació esdevé l'adopció d'altres registres passats pel nostre filtre. En el cas de la dansa (ja que no disposem de la paraula) hem d'aconseguir que cada moviment tingui el seu contingut.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Crec que moltes coses: naturalitat, presència escènica, honestedat amb el que dius o balles, donar importància a tot i no només al moviment físic o tècnic. Crec que t'obre la capacitat de tenir més recursos en benefici del que interpretes amb el moviment, i per tant, ens fan més sòlids.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

Jo no en conec cap manual però es poden adaptar les tècniques actorals al ballarí. Estic treballant precisament en això i per ara veig que «tants caps tants barrets». Les coses que crec més bàsiques per treballar són l'espontaneïtat, la intuïció, la naturalitat, saber estar aquí i ara, aprendre a canalitzar les teves energies, treballar des de l'interior per fer-ho exterior, agafar consciència que el cos és un tot, i per tant, tot dona informació, consciència del teu entorn (companys de la dansa, espai escènic, etc.). Sumant tot això el ballarí tindrà molta més capacitat d'interpretar qualsevol dansa-personatge. Espero que d'aquí a uns anys pugui ser més concreta.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?

Crec que és el mateix que per a un actor i a la resposta anterior ja ho constato. Però de tota manera sempre hi ha aquelles persones que la tenen innata.

Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

Per a mi, tot va relacionat, i les tècniques per interpretar t'han d'ajudar a donar aquest pes a l'escenari, però crec molt en l'experiència i la personalitat de cadascú.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Sí, és clar que sí, igual que un actor. Allò més important és ser sempre un mateix i no caure en l'error dels moviments estereotipats per poder treure suc al personatge. I si no hi ha personatge, ets tu mateix que expresses el que vols amb el moviment i amb tot el cos.

Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?

Durant el treball del personatge i coreografia (que van junts) es crea una simbiosi i el ballarí s'agafa a les seves vivències, emocions, experiències... per entendre el personatge que està interpretant i donar-li vida. Com un actor, entrem dins la coreografia després d'haver fet un estudi del personatge i poder-lo defensar tan bé com es pugui.

Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?

Reviure en el teu interior moments en què s'ha viscut l'emoció determinada.

Es pot crear un cert estat amb el físic, creant molta energia amb repeticions constants, o moviments caòtics, o de força, o de velocitat, o de precisió, o de relaxació, o de concentració... i alhora canalitzar aquesta energia cap a una banda o una altra segons l'emoció.

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Sí. Concretament a tres centímetres per sota del melic, que correspon entre la tercera i quarta vèrtebra. Des d'aquest punt es pot obtenir el *control* necessari per poder alliberar allò que vols expressar, ja sigui ballant o actuant. O sigui, que és bàsic per a la interpretació i crec que és el primer punt del qual el ballarí hauria de tenir consciència, ja que precisament el seu treball és més físic que el de l'actor. Per la meva experiència, el *centre* et dona la base, et fa tocar de peus a terra i a partir d'ell és com si l'energia s'anés irradiant per la resta del cos.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Quan tenim davant un destinatari (el públic) tot el que fem està pensat per provocar-li emocions siguin les que siguin, però el ballarí ha de defensar a ultrança allò que està fent per poder tenir el públic amb ell. Si és honest amb ell mateix les emocions fluiran soles i no cal forçar res. Cada públic és diferent i el ballarí no pot estar ballant i pensant què estarà pensant el públic perquè llavors vol dir que no es pot concentrar i no seria honest.

La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?

La interacció de tots tres.

Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés o al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?

Allò ideal seria que abans de l'inici el ballarí ja estigués situat i preparat per assolir el repte de la coreografia, d'aquesta manera es pot construir el personatge amb el moviment. A partir d'aquí es pot fer un treball paral·lel i quan ja n'està definit el moviment i ben executat tècnicament ja es pot reforçar, si cal, la interpretació. Tot això depèn molt, però, de les aptituds del ballarí.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

El repetidor ha de ser com la mà dreta del coreògraf-director, per tant, ha de tenir en compte tot el que li ha d'exigir al ballarí a tots els nivells per poder treballar en el sentit correcte. Després ja s'anirà polint amb l'especialista actoral.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?

Sí.

En quin punt cal plantejar, doncs, el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan es domina la tècnica?

Des de l'inici, d'una manera progressiva. Sobretot per estimular la creativitat, la intuïció, l'espontaneïtat, la naturalitat, la capacitat de reacció, etc. Aquestes coses són molt bàsiques i imprescindibles per a un ballarí ja que a vegades la tècnica física es menja capacitats naturals de l'individu i això és una pena.

Aquest qüestionari l'he trobat molt interessant, però el més suggerent és posar en pràctica totes aquestes reflexions.

Jo, com a ballarina/bailaora veig que en el meu camp hi ha una manca molt gran de coneixements d'aquest tipus. Es tracta de danses molt estereotipades però al mateix temps amb moltes possibilitats, atesa la gran capacitat que té per expressar emocions i explicar històries.

Juan Carlos Lériða

Ballarí, coreògraf i pedagog. Llicenciat en coreografia i tècniques d'interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona i professor de l'escola de grau mitjà de dansa del mateix Institut en l'especialitat d'espanyol. El 1997 creà la companyia SD1. Ha treballat, entre altres, a: *Amor brujo* (Japó) com a coreògraf i ballarí, *Carmen* direcció Calixto Bieito (2000) com a ballarí; *Tierra de fuego* amb Maribel Gallardo (Tòquio, 2001) com a coreògraf; *Bailando la palabra* amb Lola Greco, com a coreògraf i ballarí; *Malena* amb Hiniesta Cortés i Alejandro Granados (2002) com a ballarí; *De amor y odio* amb Joaquin Cortés Company (2003) com a coreògraf i ballarí; *Los Tarantos*, amb coreografia de Javier Latorre i direcció d'Emilio Hernández (2004); *El arte de la guerra*, al Festival de flamenc de Berlín (2004) com a coreògraf; *Con Secuencias*, Dombrin (Àustria, 2006) com a coreògraf i ballarí i *Souvenir* de Belén Maya (2007) com a coreògraf i ballarí.

Entrevista realitzada el 2008.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidora?*

J. C. LÉRIDA: Em sento un professional de la dansa. M'interessen tots els seus vessants. Hi ha moltes dimensions: com a ballarí, coreògraf o pedagog. Tots aquests camins s'interrelacionen contínuament els uns amb els altres a tall d'investigació, reflexió, etc. Per a mi, és una manera més rica de viure la meva professió. Sempre hi ha alguna cosa present sigui quin sigui el meu paper: el cos i la seva relació amb l'espai, descobrir-ne les fragilitats, la transformació dels cossos: els dels alumnes, el meu com a intèrpret, el del públic com a receptor...

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

La primera tècnica va ser el flamenc, quan tenia quatre anys, i als vint-i-dos vaig connectar amb l'art dramàtic (interpretació, història del teatre, dramàtúrgia, acrobàcia, mim, etc.), això em va portar fins a la dansa contemporània. En aquesta etapa del viatge vaig descobrir la improvisació i la dansa teatre, després vaig continuar la formació i la investigació amb d'altres tècniques corporals i artístiques com ara cant, katsuguen, la tècnica Aberasturi, etc., i amb tot aquest seguit de tècniques va començar-se a crear la meua pròpia forma (el meu llenguatge) i metodologia de treball (la meua tècnica) que en aquest moment es caracteritza per la utilització del flamenc i la dansa-teatre per al desenvolupament tècnic, físic i artístic en tots els meus vessants.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

Que què es considera un bon ballarí? No entenc la dansa com a conjunt de diferents departaments que no es connecten entre ells, i això s'observa en la meua manera d'aprendre, d'entendre i d'exercir la meua professió.

Si considerem bon ballarí aquell que exerceix el seu ofici amb el màxim d'eficàcia, llavors, aquest és qui aconsegueix destruir totes les barreres que li priven de ser lliure per deixar de ser presoner d'una determinada estètica o idees artístiques que el dominin i el condicionin. Ser lliure com a ballarí significa poder rebre indicacions, propostes i pautes del coreògraf o pedagog i saber traduir aquestes paraules en el seu/el meu cos en relació amb el ritme i l'espai. És aquell qui és lliure i flexible per poder utilitzar la seva eina artística (el propi cos). I sobretot és aquell qui té alguna cosa per expressar. Per a mi, l'honestedat neix en la fe, en la confiança en el propi cos. Penso en els músics que m'agraden ja sigui perquè em sedueixen, per la seva elegància, per la tècnica, la ironia, el sentit de l'humor, la presència, la generositat; parlo per exemple de Caetano Veloso, Mina, Kurt Elling, Bill Evans, Enrique Morente, etc.

La dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?

D'entrada el moviment corporal sense emoció no existeix, una altra cosa és que qui l'executa reconegui aquesta emoció. Però no solament pot reconèixer l'emoció qui l'executa, sinó també qui la rep: l'espectador. Per a mi, un cos en moviment ja és emocionant.

Què és la interpretació en la dansa?

Va tot lligat. La interpretació no és res que jo afegeixi al moviment a posteriori; la interpretació neix quan el moviment es connecta amb la respiració i d'allà amb l'emoció i el ritme. Sempre que he posat la intenció a la interpretació, he perdut (perquè és quelcom més corporal que mental), m'he anul·lat la possibilitat de ser aquí i ara.

Com a espectador em passa exactament el mateix.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Opino per experiència pròpia que difereixen molt unes tècniques actorals d'unes altres. He entès la interpretació gràcies a la dansa-teatre i a mestres que partien de tècniques corporals per arribar a la interpretació. Per tant, mai m'he allunyat del moviment entès com a eina. Em sembla difícil trobar tècniques actorals que ajudin el ballarí, perquè generalment el vehicle que utilitza és la paraula i això topa amb l'abstracció del moviment.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

Sí, les tècniques d'improvisació de la dansa, perquè m'ofereixen eines com ara el reconeixement del principi, nus i desenllaç d'una acció; les qualitats i possibilitats de moviment que m'han portat a la creació de personatges, etc.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?

Ser i estar en el temps present.

Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

Segons el meu parer, les tècniques que alliberen la persona de tensions i bloquejos i que li permeten ser en el present a cadascuna de les seves accions. A la meua trajectòria m'han ajudat tècniques com la del katsuguen o la d'Aberasturi, la biomecànica, etc. En especial el flamenc i concretament el seu treball rítmic (no l'estètic pròpiament) és una tècnica que ajuda a desenvolupar la presència escènica.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Sí, la dansa clàssica i la dansa espanyola ens en donen mostres des del seu començament. La teatralitat de les obres les hi empenyia. La dansa-teatre ens ho va ensenyar més tard a nivell més físic i per això mateix més abstracte. Sempre m'ha interessat allò que el personatge «no diu» però que el cos en parla; des d'un espai íntim i subtil.

Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?

Crec que aquesta és la pregunta eterna sobre la relació amorosa entre el teatre i la dansa. Personatge i intèrpret. Jo crec que si el ballarí té el cos preparat tècnicament per navegar físicament i emocionalment per diferents espais, externs i interns, podrà llavors desenvolupar un mapa clar i específic d'emocions. Aquest mapa naixeria de la unió d'elements que es realitza a partir de l'estudi del personatge (antecedents, hàbits, desitjos, necessitats, etc.) i de les del mateix ballarí (espontaneïtat, imaginari, creativitat, etc.).

Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?

Segons la meua opinió, tots els recursos i les tasques que optimitzin el cos perquè es relaxi i estigui actiu (disposat al moviment), que permetin fluir un univers de sensacions a través de la vista, l'olfacte, el gust, el tacte i l'oïda.

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Quan es parla de «centre» assenyalo aquest lloc que és entre el melic i el pubis, que es connecta amb la quarta o cinquena vèrtebra lumbar i que circula per tota la columna vertebral i des d'allà a les extremitats. Se situa en aquest punt perquè és el lloc entremig que connecta la part de dalt amb la de baix, el cel i la terra. El lloc de l'equilibri per al desequilibri. Jo no el relacionaria amb el treball de la interpretació.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Segons l'estil de dansa que s'esculli, per exemple, si parlem de ballar en un espectacle de cabaret, s'hi dona un feedback constant. De tota manera, sigui quin sigui l'estil de dansa que es faci, crec que el fet de ser conscient de tots els elements que conformen l'acte escènic sempre és més positiu.

La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?

És una relació entre el ballarí i el coreògraf. Tant l'un com l'altre han de tenir prou eines per desenvolupar el seu ofici en aquest aspecte.

Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés o al final quan ja se'n controla el moviment i la tècnica?

La interpretació va unida a tota creació des del moviment corporal mateix. Això sorgeix just a l'instant en què es comença a crear. Des de l'inici. N'és inseparable, encara que de vegades es vulgui obviar aquesta situació.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

És la de conèixer, recordar i transmetre les pautes desenvolupades per un coreògraf durant la creació d'una peça. La interpretació és un més dels elements.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?

Com ja he dit, la interpretació s'associa al moviment i a la pròpia vibració, llavors ocorre de manera inevitable. Si la interpretació vol dirigir-se cap a l'estereotip... aquí ja hi ha altres tècniques de moviment que el practiquen i si és el que tria el ballarí.

Així doncs, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan ja es domina la tècnica?

Segons la meua opinió i per experiència pròpia, durant tot el procés de formació del ballarí, li calen tècniques per treballar la improvisació del moviment, perquè el ballarí desenvolupi eines amb què reconèixer i diferenciar

els seus diferents estats emotius i poder posar-los al servei de l'expressió del propi moviment o el d'un altre.

¿Desitja afegir algun comentari més sobre la interpretació?

Cada estil de dansa té una manera de relacionar-se amb la interpretació. En general, no estic d'acord amb les que eliminen la capacitat creadora de l'intèrpret. La dansa espanyola i el flamenc s'han dirigit cap a un tipus d'interpretació estereotipada que avui dia queda obsoleta atesos els canvis socioculturals. Actualment els ballarins de dansa espanyola i flamenc tenen experiències pròpies que no són les mateixes del que es vol expressar i de vegades imitar. Per això, el que intento és cercar un vehicle o crear un pont que permeti als ballarins estar en disposició de trobar orgànicament mitjançant el cos (tècnica, emoció, espontaneïtat) i les seves vivències (experiències, imaginari, creativitat) el seu propi flamenc i dansa espanyola.



Pensar amb els peus: La dansa dels guardians del cap

Jordi Basora

«Sembla que penseu amb els peus!»; aquesta frase la feien servir alguns professors quan anava a l'escola per recriminar els alumnes menys dotats, aquells que no es mostraven a l'alçada d'un pensament lògic ortodox. Amb el temps, aquesta frase, més enllà d'un retret per no saber-se moure en el món de les idees, ha esdevingut per a mi el lema per provar de descodificar el món que m'envolta: «Pensar amb els peus!».

Un mite iorubà atribueix l'origen del món a les vigoroses potes d'una gallina; gratant la terra, d'esquenes a la seva obra, la «Gallina Primordial», anà escampant matèria d'un monticle originari envoltat de mar, i estengué el món que ara coneixem..

En terres brasileres quan provava de *sambar* (ballar samba) sense gaire èxit, descoratjat davant la meva incapacitat per accelerar el moviment dels meus malucs, tal com veia fer amb tota simplicitat als ballarins autòctons preguntava a un amic d'allà, què calia moure per sambar, els peus o els malucs? La pregunta sembla intranscendent, però a vegades es té la sensació que els malucs vibren graciosament com penjats de fils i que els peus es balancegen en conseqüència, com els d'un titella; o la sensació és la contrària, els peus són els protagonistes movent-se amb vehemència per alguna raó desconeguda i, per simpatia, el cos fimbria graciosament a l'alçada dels malucs. Els informadors no em treien de dubtes: uns, que primer eren els malucs, altres, que els peus; i, per tant, que calia concentrar-se en aquella part a l'hora de ballar; algú afirmava que les dues parts eren igualment importants, però per a mi en aquell moment aquella equanimitat no m'era de gran ajuda. La qüestió s'assemblava a aquella de «què va ser primer: l'ou, o la gallina?» Una de les opcions, però, es va imposar tan bon punt va ser sustentada per una història significativa i emotiva alhora.

Calia remuntar-se a l'època de l'esclavatge, del tràfec infame de negres africans, duts com a mà d'obra als camps i mines del Nou Món. Vaixells espanyols i portuguesos prenyats d'esclaus amuntegats en les bodegues pestilents creuaven l'Atlàntic: quan el ventre pútrid del vaixell s'obre i descarrega la vergonyosa mercaderia, els negres son llençats nus en una terra que desco-neix les seves deïtats. Resignats a les noves condicions d'existència proven de

refer la seva vida. En les pauses del treball, en les nits tropicals, africans de diferents tribus, abans rivals, units en la dissort, es congreguen per retrobar els seus orígens. Comencen a colpejar el terra per despertar els déus (els déus africans vénen de sota terra, al contrari dels nostres que davallen del cel). Hauran de picar més fort i més ràpid per fer vibrar la terra i fer-se sentir a l'altra banda de l'oceà, a l'Àfrica. En aquest colpejar el terra amb els peus nus —deia el meu amic— es troba l'origen de la samba. Amb la mateixa insistència i tenacitat que els blancs buscaven l'or i la plata a Amèrica, aquells negres van colpejar i colpejar fins que finalment els déus van brollar de la terra. «Nosaltres (el primer món) tenim l'or, ells tenen la dansa» —reflexionava jo enviejant com es movien. I és així com em va ajudar a aclarir l'enigma, el meu amic: *primer van ser els peus*, de la mateixa manera que primer van ser les potes de la gallina iorubà.

L'endemà mateix d'aquest descobriment vaig tenir la sort de trobar una caritativa professora de dansa que em va voler ajudar. Deia que la dansa brasilera era molt fàcil, es reduïa a tres passos: «el del mariner», «el de premsar la terra» i «el del pollet». El primer consisteix en una petita passa lateral, ara a la dreta ara a l'esquerra, tot passant el pes cada vegada. Em proposava la imatge d'un mariner mantenint l'equilibri sobre un vaixell en alta mar o la d'un home begut en terra ferma. Segons ella les danses del candomblé es poden reduir a variants d'aquest pas.

El segon tipus de pas consistia en aixecar el peu i colpejar-lo amb tota la planta contra el terra, el relacionava amb el moviment d'afermar la terra per fer-se una casa. Calia però trencar el ritme binari, la qual cosa no era tan fàcil. Jo havia vist aquest pas característic en un grup que ballaven maracatú (una dansa del nord-est del Brasil).

El tercer tipus de pas consistia en imaginar que les puntes dels nostres peus s'havien convertit en afamats pollets que picotejaven el terra (com sortits de polleguera). També era important trencar el ritme binari i donar vida als dos peus. La samba pertanyia a aquest tercer tipus de pas. Va resultar ser un bon mètode pensar en els pollets afamats per millorar la meua forma de sambar: vaig deixar de pensar en l'ou i la gallina i finalment vaig aconseguir deixar-me anar concentrat en els pollets. Era aquest un primer pas en el camí que m'havia proposat seguir per arribar a «pensar amb els peus»?

El projecte

Un any abans de començar aquest projecte de recerca, el ric univers de les danses i cants afroamericans del candomblé a Brasil m'era totalment desconegut. Tampoc hauria sospitat quina relació podia tenir la meva professió en el teatre amb aquestes manifestacions tribals. Em sembla important resseguir breument el camí que em va dur a interessar-me per aquest món i a anar de celebració en celebració, d'un *terreiro* de candomblé a un altre per les barriades de Salvador de Bahia o a gaudir de les sessions de cants en iorubà amb el meu amic Pere Sais.

Un punt de partida clau va ser l'entrevista a l'Institut del Teatre, com a cap del Departament de Tècniques del Moviment, amb Sergio Oliveira, un ballarí brasiler. La trobada ens va dur a llocs comuns, i fins a presentar-lo als companys amb què estava treballant en aquell moment. Aleshores havia iniciat un grup de treball amb dos exalumnes als quals havia fet la tutoria d'un treball de final de carrera sobre «l'entrenament de l'actor». El treball de recerca es basava en diversos elements del treball de J. Grotowski, a qui havien pogut conèixer en diferents estades amb col·laboradors del mestre (Jairo Cuesta, Thomas Richards, Jymmi Slowaki, etc.). Presentada la tesina, vam continuar la relació més enllà de l'estrictament acadèmic, un d'aquests alumnes, Pere Sais, estava especialment interessat i alhora dotat per treballar antics cants vibratoris. Grotowski s'havia centrat els darrers anys de la seva vida en el treball sobre aquests cants vibratoris, i concretament en cants afroamericans, essencialment d'Haití, i en una dansa de les cerimònies vudú, el iambalo. Al nostre petit grup de treball, on practicàvem algunes estructures d'entrenament i cants, vam afegir-hi un treball incipient sobre les danses del candomblé amb la col·laboració de Sergio Oliveira.

Aleshores va néixer la idea de completar la recerca amb un treball de camp al Brasil: aquelles danses ens semblaven oferir una base sòlida per construir un «entrenament per a l'actor». Hi he d'afegir també que, així com ben aviat em va atrapar el món del candomblé amb tota la seva força humana, quant a bellesa i coneixement, per la seva teatralitat; ben aviat vaig descobrir també que era totalment inútil i inservible la idea quimèrica de trobar o crear *l'entrenament de l'actor*.

El projecte fou avalat pels ajuts a la recerca de l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural de la Generalitat de Catalunya, i jo personalment vaig ser comissionat per aquest treball per l'Institut del Teatre de Barcelona, gràcies al recolzament de Raimon Àvila, aleshores director de l'ESAD i de Magda Puyo, coordinadora acadèmica, que van voler donar un primer impuls

al que haurà de ser en un futur proper la recerca artística en un centre com l'ITB.

Simultàniament l'altre membre del grup, Pere Sais, era admès al Work Center of Jerzy Grotowski i Thomas Richards de Pontedera, amb la qual cosa, com diu Nasrudin, trencàvem dos testos d'una sola pedrada.

Vaig descobrir el plaer de ballar; les meves arrels estaven en el treball del mim corporal de Decroux, coneixia altres disciplines de moviment, el tai-txi, el ioga..., però mai havia volgut ballar, tenia fins i tot una certa tírria als ballarins, que considerava superficials. Amb les danses del candomblé, en canvi, vaig descobrir un lligam entre dramaturgia i dansa que abans no havia sabut veure o que no m'havia interessat prou: les diferents deïtats del candomblé, els Orixà, ballen i es comporten com personatges o tipus diferents, amb energies i dinàmiques específiques...

Graziela Rodrigues

A São Paulo em vaig entrevistar amb Graziela Rodrigues, ballarina i mestra de dansa i una investigadora tenaç.

La primera trobada amb Graziela Rodrigues va ser quan vaig llegir el seu estudi, convertit en llibre, titulat *Bailarino-Pesquisador-Interprete* (Ballarí-Investigador-Intèrpret). Em va sobtar el grau d'implicació personal i alhora l'objectivitat amb què Graziela analitzava els elements estudiats. Jo havia estat un gran admirador de l'antropologia teatral de Barba i el seu equip, però vaig anar apartant-me'n a mesura que trobava que tot plegat era com una cortina de fum de sabers diversos que només aconseguien despistar la gent honesta. Vaig quedar en canvi atrapat pel treball de Graziela que bevia també d'aquestes fonts però que en brollava com aigua clara. Val la pena escoltar-la quan explica l'origen del seu treball, fruit d'una típica crisi personal i artística; a la qual va trobar una sortida no tan típica:

Una necessitat que podria dir vital, m'empenyia a posar a prova la meva efectiva resposta com a intèrpret. Què li restava encara, a aquest cos —(el meu) després de tantes voltes i giravoltes— per ser consumit amb organicitat en la creació artística? Jo deixava de banda tot el que ja havia construït per tal d'obtenir una resposta. La recerca *d'un personatge* es presentava com un camí possible.

Graziela es barreja amb les dones humils, la majoria dones de fer feines, que agafen l'autobús des de Plano Piloto (Brasília) cap a les ciutats satèl·lit; s'asseu al seu costat i les observa en les agències de col·locació. L'única premissa és observar, sense cap prejudici, «amb els sentits oberts i un referencial intern de neutralitat i concentració absolutes»; i, després, prendre notes. Aquest primer estudi de camp, o millor dit, de simpatia amb el medi estudiat, acaba quan la mateixa Graziela passa a formar-ne part i s'hi confon:

Foren tres mesos d'intensa convivència diària, fins el dia que una Madam, com qui escull una roba, repassà la filera de dones observant-les de cap a peus i em va assenyalar: «Vull aquesta!». Acabava la principal etapa de la recerca de camp.

La segona trobada amb Graziela, aquesta vegada amb la de carn i ossos, va ser a Campinas (São Paulo), al campus de la Universitat, asseguts en una taula de formigó sota un gran arbre. Amb un cert aire de diva, i alhora amb molta senzillesa i interès, va estar per nosaltres tota la tarda sense mirar el rellotge. Després de *Bailarino-Pesquisador-Interprete*, publicat el 1997, les recerques per al qual van començar el 1980, Graziela havia fet una nova tesi, i ens en donà una còpia: es tractava d'un estudi crític dels més de quinze anys d'aplicació de la seva tècnica de formació de ballarins, el BPT (*Bailarino-Pesquisador-Interprete*). Ens explicava que per fer aquest estudi, companys de la universitat li recriminaven que entrava en temes de l'àmbit de la psicologia per als quals ella no estava capacitada. No s'ho va fer dir dos cops, Graziela va fer la carrera de Psicologia per sustentar la tesi i encara li va quedar temps per fer una altra recerca de camp, aquesta vegada a l'Amazònia, estudiant les danses d'una tribu indígena. En lloc d'una idíl·lica descripció dels indígenes i de la seva aventura romàntica, el contacte de Graziela amb aquella gent no va ser tot flors i violes, però tampoc no els jutjava, ni es jutjava ella mateixa. Havia estat una trobada entre éssers humans, amb tot el que això comporta de contradictori, enriquidor i frustrant alhora. Recordo un consell que ens va donar després d'explicar-li el nostre projecte d'estudiar les danses i cants del candomblé: «Vosaltres no heu vingut a investigar el candomblé, heu vingut a trobar-vos vosaltres mateixos. Vas a buscar els altres però qui trobes és a tu mateix». (No hi calen comentaris).

Tornem al llibre que tant m'havia impressionat, i a Graziela convivint entre les dones humils d'una societat especialment dura amb elles: «Un món de dolor, de lluites, de desencants al costat d'una força de vida i d'una forta creença mística s'estava revelant en aquella experiència de camp». Graziela des-

cobreix allò que dóna força a aquelles dones, i el que serà el centre de la seva recerca d'ara endavant: «S'obria un 'nou espai': els terreiros d'umbanda i altres espais diferents freqüentats per aquestes dones».

La umbanda es una religió marginal mescla de candomblé (d'arrels africanes), kardecisme (espiritisme), i un fons de creences autòctones indígenes. Es caracteritza pel culte als Caboclos, esperits d'indis morts, remarcables per algun fet de la seva vida. La dansa, el cant i la percussió, estan presents en la Umbanda i també els ritus de possessió. Graziela s'interessa especialment per una entitat femenina que es presenta en els *terreiros* d'umbanda: la Pompa-Gira, una dona marginal, descarada i forta; i encara més per una altra entitat que alguns *umbandistes* relacionen amb aquesta primera, la temuda i reverenciada Maria Padilla, relacionada amb la màgia i els filtres d'amor. Ambdues són un exemple de força i coratge per les dones treballadores mal pagades i poc estimades que Graziela vol representar. «Gràcia ballarina de Jesús o Set línies d'umbanda, Salve Brasil» és l'espectacle resultat i síntesi d'aquest primer treball de camp. Les conclusions del mateix les resumeix en allò que serà la base de la seva tècnica de treball amb els ballarins d'ara endavant:

El seu principal significat (del treball) està en la diferenciació de la manera com actua el ballarí-intèrpret: hi ha una donació del subjecte, ell està sencer en cada fragment de l'escena, el contingut de l'espectacle forma part d'ell. En l'entrellaçament subjecte-personatge el ballarí no interpreta, sinó que viu en el seu cos la vida dimensionada per l'espectacle, sense restriccions.

De tota l'experiència, Graziela remarca, com a fase principal del procés, la incorporació del personatge:

El personatge és fruit de la investigació de camp, de cohabitar amb la font i del que aquesta vivència desperta en el mateix intèrpret. En el treball de laboratori, el cos del ballarí-intèrpret passa a assumir el cos imaginari, «com si no fos el seu», generant una llibertat d'expressió i una permissivitat en la dansa d'experimentar la parla i el cant, sense la preocupació de respondre a patrons convencionals.

Jo duia un regal per a ella. Un ventall vermell, una mica a l'estil Carmen, en homenatge a les Pompa-Gira i les Maria Padilla que jo havia descobert en el seu llibre. Encara no havia de donar-l'hi, vam continuar parlant. Ella havia passat un temps a Madrid, l'any 1978 treballava, precisament, amb un cata-

là, Antoni Llopis, actor, director i coreògraf, coneixedor del mètode de Stanislavski i col·laborador de William Layton. Amb ell es va embranchar en un gran projecte: muntar l'*Heliogàbalo*, d'A. Artaud, amb artistes del Brasil i de l'Estat espanyol, actors, músics, ballarins, etc. Un projecte ambiciós que, per motius personals, «com sovint passa» —explicava Graziela—, no va arribar a bon port. Ella, però, a partir d'aquell projecte estroncat va continuar, ara sola, amb el projecte personal de recerca. La seva estada amb els indígenes de l'Amazònia, anys després, havia estat una manera de seguir lligada a l'Artaud dels Tarahumara?

A la resta del llibre, Graziela ens farà fer un viatge per dues vies paral·leles, i, alhora que descobrirem el món de la umbanda, els seus ritus, personatges, símbols, danses, cants, màgia, relacions interpersonals, etc., seguirem el procés de creació d'una tècnica en què el ballarí és alhora investigador, intèrpret i partícip de la construcció del seu *estar* escènic:

L'essència del mètode rau en la interacció dels registres emocionals que emergeixen de la vivència en la recerca de camp amb la memòria afectiva del propi intèrpret.

Al darrer capítol del llibre resumeix el procés de construcció del *Ballarí-Investigador-Intèrpret*:

En aquest espai es treballen la por a equivocar-se, els prejudicis, l'enfrontament amb la pròpia impotència, sense que el ballarí pari de moure's [...] Hi ha un moment preciós en aquesta etapa, quan el ballarí comença a despullar-se de la seva armadura. [...] es torna fràgil, com si ja no sabés ballar.

S'estava fent fosc i vam entrar al seu despatx a l'Instituto das Artes. L'Instituto és una construcció bastant senzilla, formada per diverses naus, i que alberga l'escola de dansa i de teatre. Graziela ens va donar els darrers consells, deia que l'actitud correcta en la recerca és buscar el contacte personal amb la gent, no l'observació o l'enregistrament d'imatges. Afegia que l'important en la recerca no és la recerca en ella mateixa, sinó les *vostres* sensacions davant d'allò. Quan li dono el ventall que duia de regal, ens agraeix el gest amb la senzillesa i classe d'una autèntica diva. Ens acomiadem. Nosaltres aviat ens en anem cap a Salvador. «*Obrigado Graziela*», i fins aviat.

El candomblé

La segona etapa, i base principal del projecte, es desenvolupa a Salvador de Bahia, bressol del candomblé i probablement el lloc on les tradicions africanes han estat més ben conservades.

El candomblé, com la santeria cubana i el vudú haitià, són la forma que han adoptat les creences africanes en el nou món. L'animisme africà s'ha mesclat amb elements autòctons procedents de les creences indígenes i, paradoxalment, amb influències de la religió dels seus patrons europeus (el catolicisme).

En les caloroses nits bahianes, persones de totes les classes socials, però essencialment d'origen humil, s'arreglen en *barracãos* construïts exprés i a vegades aprofitats, sempre ben guarnits amb flors i banderoles per esperar la baixada dels seus guardians, els Orixas, en el cos de les seves, i seus, sacerdots. Alguns dies abans, ja n'han començat els preparatius, els sacrificis, les cerimònies a porta tancada, la preparació dels vestits, dels plats que se serviran durant les cerimònies, un munt de tasques que constitueixen l'essència de la vida en un *terreiro* de candomblé.

La cerimònia pública comença amb el Xiré, una introducció llarga on les sacerdotesses deambulen al ritme dels tambors al voltant d'una columna central que aguanta el sostre del *barracão*. La gent omple de gom a gom l'interior i la part de fora tapant les finestres de manera que no hi passa gota d'aire i la calor és sufocant. Aquest preàmbul durant el qual s'entonen un mínim de tres cants per cada Orixá, és llarg i es fa pesat, si més no per a l'espectador, però sovint també per a les *iawos* (oficiants) que s'eixuguen la suor, rebufen i semblen avorrir-se més que la resta de participants; tranquil·les, semblen no donar gaire importància al que ha de succeir instants després.

Els tambors porten més d'una hora tocant, les olors són fortes i fa calor; quan arriba el moment en què les *iawos* comencen a entrar en trànsit i a incorporar el seu corresponent Orixá, es té la sensació de ser en un lloc molt estrany, en un temps i un espai alterats. A diferència d'altres ritus de possessió, el candomblé està altament estructurat, i no hi ha espai per a manifestacions desordenades o histèriques. La possessió es materialitza en unes actituds i uns moviments determinats, qualsevol alteració la reprendrà durament la *Mai de Santo* (guia espiritual del *terreiro*).

Els oficiants incorporats anomenats «cavalls», perquè han estat cavalcats pel seu Orixá, es retiren de la sala i, passada una estona més o menys llarga, la nostra paciència serà recompensada per l'entrada amb aire digne, i carnavalesc alhora, dels Orixas, ara amb tot el seu esplendor, amb els seus vestits

de trets característics, amb armadures brillants daurades i platejades, amb corones i espases, més o menys ostentoses segons es tracti d'una casa de candomblé més o menys puixant; *Oxossi* amb arc i fletxa i barret d'ala ampla; les *Oxum*, *Iemanjà* i *Iansà* com reines o princeses amb corones i braçalets; *Ogún* vestit amb senzillesa, *Xangó* amb luxe... Cadascun tindrà el seu moment de glòria per mostrar el seu poder ballant al ritme dels tres *atabaques* (tambors iorubà), autèntics mitjans de comunicació entre les dues esferes.

Orixà: El guardià del cap

Per entendre'ns, els Orixà del panteó africà poden comparar-se amb els signes del zodíac. La creença que persones del mateix signe —balança, escorpió, etc.— comparteixen trets de caràcter és comparable al que passa al Brasil amb els Orixà del candomblé, quan es diu que les devotes d'*Oxum* acostumen a ser boniques, seductores i amants del luxe; els seguidors d'*Ogún*, violents i impetuosos; els d'*Obaluaié*, pessimistes i amb tendència al masoquisme; els de *Iansà*, impetuosos, etc.

En arribar a Bahia, poc o molt tothom s'arrisca tot mirant-te de cap a peus a endevinar el teu Orixà; algun tret del teu caràcter, impetuós o reflexiu; el pentinat, o el color de la roba que dus, delaten, segons ells, la teva afinitat amb un Orixà o altre. Dins del culte, però, és mitjançant el *jogo de búzios*, la mà experimentada d'un servidor d'*Ifà* (Orixà de l'endevinació), llança setze cargolins per arribar a saber amb seguretat l'Orixà que et regeix el cap (Orixà significa «guardià del cap»).

A les primeres sessions pràctiques que vaig fer a l'Institut del Teatre sobre el moviment dels Orixà, vaig desplegar al terra de l'aula una col·lecció de postals dels Orixà que havia comprat a les botigues de records de Salvador. En primer lloc posava *Exú*, amb el seu trident i el vestit de ratlles negres i vermelles, una imatge que recorda al nostre dimoni cristià; tot seguit la postal d'*Ogún*, deïtat de la guerra, que branda enlaire dos grans espasots; després, *Oxossi*, senyor dels boscos, amb el seu emblema d'arc i fletxa; la seductora *Oxum*, amb un vestit llarg daurat; al seu costat el fatxenda *Xangó*, déu dels trons, amb les destrals de doble tall, símbol del seu poder; tot seguit la seva esposa, la fogosa *Iansà*, deessa de les tempestes; després, *Obaluaié*, d'aire sinistre, amb aspecte de fantasma, que porta el cos i el rostre coberts amb un caputxó de ràfia; *Oxumaré*, simbolitzat per l'arc de sant Martí; *Iemanjà*, la mare dels Orixà, deessa del mar; i finalment el blanc i impol·lut *Oxallà*, el gran Orixà creador. Després de resumir les característiques de cadascun i al-

guna de les seves llegendes més significatives, els demanava que escollissin una postal, un Orixa: per la raó que fos. Em va sorprendre veure com els meus alumnes ràpidament amb una informació molt essencial eren capaços d'establir un vincle personal amb el que ja consideraven el seu Orixa, i fins i tot especular sobre els Orixa d'altres persones. Vaig proposar-los de treballar l'Orixa que havien escollit, buscant informació i material divers sobre «el seu Orixa». M'entusiasmava la idea d'aconseguir un grup amb almenys un representant de cada Orixa.

A diferència del nostre joc, en el candomblé, és l'Orixa qui tria la persona, o si es vol, és la persona que, des del seu naixement, pertany a aquell Orixa. Tothom té el seu Orixa, però només en algunes persones es manifesta, són persones que han estat preparades físicament i mentalment per rebre la deïtat en el seu cos, persones que han passat un procés d'iniciació llarg i sacrificat, fins i tot massa car per a molts d'ells. Segons m'explicava una amiga, i com vaig poder comprovar més tard, una gran part de les persones que decideixen iniciar-se ho fan per *doença*, empesos per la necessitat de guarir-se d'alguna malaltia física o d'un desequilibri psicològic. Si els tractaments convencionals —el metge i, ocasionalment, el psicòleg— no donen resultats satisfactoris, per al *bahiano*, i per als brasilers en general, això és una raó suficient per pensar que la causa del mal és d'origen espiritual i, per tant, hi cal un altre tipus de tractament o, si més no, una acció combinada (les mateixes *Mai de Santo* segueixen el tractament de metges convencionals, però fan servir alhora les pròpies herbes curatives i màgiques). És una creença general, que els desequilibris i les malalties, així com les desgràcies de la vida són un càstig o un avís de l'Orixa que se sent desatès pel seu fill o directament ofès per alguna acció d'aquest o pel trencament d'algun tabú. Fer ofrenes al teu Orixa, dur un collaret amb els seus colors, «posar seny» o, finalment, «iniciar-se» poden ser maneres de calmar el furor d'un Orixa contrariat. Vist des de la psicologia convencional, tenir cura del teu Orixa és sinònim d'actuar en conseqüència amb tu mateix, de viure en consonància amb la teva naturalesa. Contrariar-lo només pot provocar a la llarga desequilibris, que acaben somatitzant en el cos, en el caràcter, i fins i tot en la *mala sort* que persegueix al *doente*.

Sabem que és possible viure contra la natura, en desacord amb els impulsos més íntims, que poden estar reprimits per l'educació o l'autoeducació (afiliació voluntària a prohibicions mal enteses en la infància). Sense voler anar més lluny en el camí de la psicologia i centrant-nos en el moviment i en les danses, la hipòtesi de treball se centra en l'ús d'aquestes per tal de despertar en l'alumne aquells impulsos i dinàmiques que potser estiguin adormides o

reprimides per tal d'augmentar la seva ...expressivitat? ...presència? I cal esperar que, en un procés de retroalimentació, es reforçarà la seva vitalitat i augmentarà la capacitat d'acció (és només una hipòtesi).

Orí

Els homes estem fets de diferent «pasta». Segons la creença del poble iorubà en el moment de néixer ja es pertany a un Orixà determinat. Cada Orí —Orí és el cap de les persones i, per extensió, la persona entera— és modelat al cel. La matèria mítica progenitora de la qual està fet varia: si l'Orixà creador agafa un tros de pedra, quan neixin les persones d'aquesta espècie, hauran de venerar *Ogún*, fins al punt que *Ogún* serà el seu Senyor al món. Si, en canvi, agafa una porció d'aigua, crearà llavors un altre tipus de persones que veneraran *Oxum*, *Iemanjá* o *Iansà*. Si agafa un fragment de brisa, això voldrà dir que *Xangó*, *Oià*, *Oranfè* constitueixen la matèria mítica de què és feta aquesta espècie de gent. Adquirir Orí (cap) significa néixer, desprendre's de la matèria-massa originària.

La porció retirada amb què cada Orí ha esta modelat és l'*Egún Ipori* (matèria ancestral). Cadascú hauria de venerar la seva matèria ancestral per prosperar en el món i perquè així aquesta esdevingui el seu guardià. «Per extensió el terme *Ipori* s'aplica a tots els avantpassats directes d'una persona, particularment al pare i a la mare morts. Els peus estan en contacte amb la terra, són les parts del cos a través de les quals els avantpassats *pugen*» (Dos Santos, 1986).

El paper d'Orí (simbolitzat per una carabassa buida) ultrapassa la funció de servir de mer receptacle de l'Orixà. Diu Juana Elbein dos Santos a l'extraordinari assaig *Os Nagô e a Morte*:

Orí és allò que individualitza, serà el primer a néixer i el darrer a expirar. Orí també serà el primer que haurà de ser venerat per un individu, abans mateix que el seu Orixà.

El lligam entre l'Orixà, representant d'un caràcter col·lectiu, i l'Orí, que té cura de l'interès individual, obre un camp interessantíssim en la psicologia africana pel que fa a la relació individu-comunitat. El fet de servir d'altar viu a una divinitat com és el cas d'un Orixà, no anul·la per complet la personalitat del cavall o persona muntada o posseïda per aquella. El producte resultant és una combinació d'ambdós, la persona i l'Orixà, i del grau de proximitat

que s'hi hagi aconseguit entre els dos a mesura que se succeeixin més i més contactes de manera que la possessió sigui cada vegada més simpàtica, i menys traumàtica. Aquest fet indicarà una afinitat cada vegada més gran entre l'individu i l'Orixa.

Vaig fer el *jogo de búzios* amb una *Mai de Santo* per tal de saber el meu Orixa amb seguretat. Fins llavors tothom em suposava d'*Oxalà*, l'Orixa creador, un Orixa blanc, reflexiu i benvolent. El resultat em va sorprendre, els *búzios* donaven *Ogún* com el Senyor del meu Cap, l'Orixa de la guerra, impulsiu i sanguinari, l'Orixa que obre camins amb les seves espases. Persones del candomblé a qui vaig confiar el resultat van fer cara d'incredulitat, em trobaven massa tou per ser del bel·licós *Ogún*. Em van fer entendre que l'oracle de les *Mais* no és infal·lible, que és contingent, que se'n poden influenciar i falsejar els resultats degut a «interferències»: «potser els *búzios* captin l'orixa del teu fill, o del teu pare, en comptes del teu». *Jogar* els *búzios* diferents vegades per confirmar l'Orixa és una pràctica habitual. Jo no hi vaig voler tornar a *jogar* i, malgrat el que em deia la gent, em vaig conformar amb el resultat obtingut: amb *Ogún*.

Ser d'*Oxalà* em resultava massa còmode: *Oxalà* és un Orixa reflexiu, calmat, aeri, massa com jo. Des de feia anys havia perdut el caràcter emprendedor, lluitador, fins i tot busca-raons que tenia d'adolescent; em trobava excessivament pusil·lànim i amb tendència fàcil al desencís i a donar-me per vençut. Que *Ogún* fos el meu senyor, si més no creure-ho, em permetia recuperar un aspecte perdut de la meva personalitat. Em va costar molt d'esforç entrar en el ritme fogós de les danses d'*Ogún*, però quan vaig aconseguir acostar-m'hi, encara que només fos una mica, alguna cosa es va obrir a l'alçada del pit, una capacitat perduda d'acció impulsiva i intuïtiva. La capacitat d'obrir camins, de tirar endavant sense pensar-s'hi gaire... sense deixar que el cap aturi l'acció.

Referències bibliogràfiques

- RODRIGUES, Graziela: *Bailarino-pesquisador-interprete*. Rio de Janeiro: Ministerio de Cultura FUNARTE, 1997.
- DOS SANTOS, Juana Elbein: *Os Nago e a morte*. Editora Vozes, 1986.



William Forsythe, el coreògraf atípic

Carlos Murias Vila



Presentació

Quan Jordi Fàbrega em va proposar col·laborar a *Estudis Escènics*, vaig considerar que seria interessant un treball a partir d'una entrevista que vaig realitzar a Wiliam Forsythe i que tenia als meus arxius, i aprofitar que el Royal Ballet de Flandes presentava una de les seves emblemàtiques obres, *Impressing the Csar (Impressionant al Tsar)* del 1988, a la sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, en certa manera un homenatge a Marius Petipa, mestre del seu mestre Georges Balanchine. En aquesta entrevista, Forsythe parla de les formes i estructures del seu treball.

Què és l'art? Si ho sabés tindria bona cura de no revelar-ho. Jo no busco, trobo.

PABLO PICASSO

Biografia

Long Island, Nova York, 1949. Ballarí del Jeffrey Ballet. El 1973 és contractat per John Granko pel Ballet de Stuttgart i el 1976 concep les seves primeres coreografies fora de l'ortodòxia convencional: *Traum des Galilei*, *Orpheus* i *Love Songs* (1979). El 1980 emprèn la seva singladura com a coreògraf independent i és convidat per les Òperes de Munic, Berlín, Frankfurt, París, el Jeffrey Ballet i el Netherlands Dans Theater. El 1984 pren les regnes del Ballet de Frankfurt i estrena *Artifact*, a la qual van seguir *Steptext* (1985), la comèdia musical *Isabelle's dance* (1986), *New Sleep, The loss of small detail, In the middle somewhat elevated* i *Impressing the Csar* (1988), *The vile parody o Adress* (1988), *Eidos: Telos* (1996), etc. La seva concepció de la dansa l'ha fet adaptar la tradició acadèmica al pensament contemporani.

L'any 2005, després de vint anys dirigint el Ballet de Frankfurt, el coreògraf més cobejat i atípic de l'escena coreogràfica, que va transcendir la dansa del segle xx, es presenta als ulls del públic com sinònim de violència. «Penso en termes de justícia. Tinc por de la injustícia. La justícia no és més que una idea. La injustícia una realitat», adverteix.

Forsythe ha creat a partir del vocabulari clàssic una nova sintaxi coreogràfica. Inverteix els passos com qui inverteix les paraules del seu ordre sintàctic. Organitza frases on el moviment desplaça el cos del seu eix natural. «El neo-clàssic és la regla, el contemporani, l'excepció. Només faltava conjugar-les», diu el gran coreògraf del segle xx.



Entrevista

CARLOS MURIAS: *Al llarg de la seva trajectòria com a coreògraf ens enfrontem a obres sense decorats, ni objectes, ni textos. Podríem dir, en certa manera, que acaricia una idea de la dansa que es pot qualificar de dansa pura. Què anomenem dansa pura?*

WILLIAM FORSYTHE: És perquè utilitzo música pura. Però des del punt de vista coreogràfic no és dansa pura, sinó impura. De fet, la finalitat d'una obra ve sobre la marxa. Mai se sap. Són obres que en tenen prou amb elles mateixes. Estan enfocades a partir dels ballarins i de les seves qualitats i del seu esdevenir. Sembla una paradoxa.

Actualment la dansa clàssica ha evolucionat. Però, què ha canviat del seu vocabulari o de la seva sintaxi?

El vocabulari no pot canviar. La sintaxi és la que canvia. El model clàssic ja no és una cosa rígida, s'ha adaptat als canvis. Actualment el model clàssic és una cosa física que ha adquirit altres propietats com bé poden ser la d'estirar-se, encongir-se i també poder cargolar-se. Quan abans era una cosa estable com un quadrat o un cub, ara podem demostrar-ho. Separar i treballar cadascuna de les parts ampliant-ne el model per si mateix, per després aplicar-lo separadament distribuint-lo en l'espai i poder percebre-les des de diferents perspectives.

D'aquesta manera ha canviat vostè el sentit del ballet?

No, és només una acció reflexa. Hi ha una mirada reflexiva. D'un ballet, en trec parts que amplio i que després torno al mateix ballet. És a dir, que hi sol haver ballets dins d'altres ballets.

També la dansa ha canviat perquè tracta el ballari d'una altra manera, des del moment en què ha entrat en relació amb la tecnologia i la informàtica. Des d'aquest punt de vista, el ballari s'ha convertit en un objecte d'art?

És una bona frase... Ara el ballari té més llibertat per expressar-se. Però quan utilitzo l'ordinador és per guiar el ballari a prendre decisions i oferir-li

més opcions i més possibilitats de moviment. Gràcies a l'ordinador el ballarí selecciona una major capacitat de moviments amb els quals no esperava trobar-se. A més, la informàtica pot considerar-se un estímul per a la imaginació.

A l'escena teatral, quina relació existeix entre Bob Wilson i William Forsythe?

El que existeix és una gran diferència. La meua visió escènica no és tan cerebral. Em considero més visceral i, a més, sóc més senzill.

Wilson també és senzill...

Sí, però..., no de la mateixa manera. A més, la concepció de l'obra de Wilson no és tan senzilla com sembla. La seva forma d'utilitzar els llums és molt més americana i complexa. Mentre que jo utilitzo una única font de llum i no canvio. Wilson és un detallista minuciós i jo tracto imatges en la seva globalitat.

A més les seves coreografies són ràpides.

Les meves coreografies són complicades i no vull envoltar-les de coses que les facin més complexes.

Vostè ha fet evolucionar la dansa de tal manera que el seu llenguatge es veia com un argot de la dansa.

No. Bé, de vegades. Però jo no segueixo cap estil en concret. Sóc eclèctic. No tinc mètode.

Doncs, vostè sembla cartesià.

No, en tot cas *postcarthésien*. El meu mètode són tots els possibles per no practicar-ne cap.

Parla francès?

Molt poc. Només per demanar el menú.

Hi ha una relació entre la seva obra i l'arquitectura desconstruccionista?

He treballat amb Ihbersen en programes d'arquitectura quan no treballava en dansa. Tanmateix no he pensat en aquesta influència, com tampoc no ha canviat la meua manera de treballar la dansa. La meua manera de pensar és sempre la mateixa.

Tanmateix, les figures de les seves coreografies en décalé —fora del seu eix natural— suggereixen certa relació amb el desconstruccionisme.

El *décalé* data dels anys seixanta, no és una innovació meua. És una pro-

pietat del cos per sortir-se de la rectitud i afegir-se a les quatre direccions bàsiques.

Les seves coreografies es fan o desfan?

Jo faig que les coreografies es facin soles.

Les seves coreografies són com frases on va canviant les paraules de lloc, corrent el risc que perdin el seu sentit.

No es perd el sentit. Pots moure les paraules de la frase sense que es perdi el sentit. El moviment de la frase té lògica. És un joc de lògica. El meu únic subjecte és el cos en moviment.

Així doncs, el moviment guanya en expressivitat?

No. No ho crec. Encara que depèn molt de com ho percebi el públic.

Les seves coreografies es perceben com una successió de passos.

Les meves coreografies són maneres de pensar.

És a dir, que la dansa no és tan sols un exercici físic.

És intel·lectual i també emocional. La dansa és un llenguatge abstracte i és molt difícil ser totalment abstracte com a ésser humà, quan el cos és el teu propi mitjà.

Les seves coreografies neixen de l'atzar?

Sempre és diferent. Qualsevol cosa és vàlida per començar. De tal manera que, de vegades, fins i tot em sorprèn a mi mateix.

Les seves coreografies despullen l'espai o intenten omplir un buit?

Només estic buscant claredat. Claredat visual i agudeses en aquesta recerca.

Una coreografia és una obra acabada?

Tothom canvia les seves obres. Una coreografia ha d'estar viva. [...] En realitat, exactament no sé què és la dansa. Com més m'hi dedico, menys la conec. Tanmateix, quant a la dansa en general, jo dic als ballarins: «Pots imaginar una habitació amb mobles, cortines i totes les altres coses? Pots descriure-la? Per fer-ho només disposes del teu cos. Has de simplificar, has de recórrer als elements fonamentals de l'espai i de la geometria: línies rectes, corbes i plans. Les puntes, els dits estirats dels peus són les línies rectes, per exemple, imaginem que les alliberem fent que surtin del cos. Us imagineu línies i projeccions de línies fora del cos? Per a això, cal canviar contínuament el punt de vista inicial de l'espai imaginat. D'aquesta manera podem moure'ns amb una perspectiva de les coses que ens envolten apropant-nos-hi o allu-

nyant-nos-hi. És el mateix cos qui decideix el que fa». Dic també als ballarins: «Vosaltres escolliu el camp visual i el modifiqueu». Jo descriu l'espai. Qual-sevol punt de vista és correcte, ja que un mateix espai pot expressar-se de moltes maneres, el que tracto de desenvolupar és un mètode que us permeti apropar-vos a la vostra imaginació i on la vostra manera d'apropar-vos-hi sempre sigui la correcta (no existeix una manera millor o pitjor). Serà una opció equivocada només si així ho decidim nosaltres. Allibereu la vostra imaginació i el vostre cos. Heu de tenir valor i confiar en el vostre cos. Quan no confieu en ell us perjudicareu. Analitzeu la totalitat del moviment sense concentrar-vos només en la caiguda, en el risc que suposa. Heu d'oblidar-vos del perill i concentrar-vos sobretot en la totalitat del moviment.

La dansa és alguna cosa més que ballar.

Dic als ballarins: «Si feu dansa clàssica no penseu en la dansa clàssica. Penseu en la geometria». Jo penso sempre segons línies i cercles. El meu consell és que no s'ha de tancar la porta a allò que no és dansa. Cal ser al més oberts possible, receptius, cal interessar-se per les coses, llegir, fins i tot filosofia. La dansa no és tan sols un exercici físic. Les meves coreografies canvien contínuament, i això em passa pràcticament amb cada peça al llarg dels anys; perquè gairebé totes les coreografies contenen estructures en el seu interior que les capaciten per variar. Hi ha un nombre tremendament elevat d'estructures inestables en els meus treballs.

Quant als coreògrafs Rudolf von Laban, Georges Balanchine, Merce Cunningham, Trisha Brown...

Trisha Brown és una bona amiga i quan ens veiem parlem del treball o anem a sopar junts. Vaig estudiar Laban fa anys. Balanchine va formar part de la meua preparació. Però quan treballo no penso en ells. Me n'oblido, com del passat. I per cert, a vostè li passarà el mateix, perquè quan transcrivui aquesta entrevista, vol dir que estarà pensant en Cervantes?

Forsythe trenca amb les imatges preconcebudes, no tan sols per despistar els ballarins, sinó per nodrir-se d'una veritable reflexió sobre el ballet clàssic dels orígens del qual no deixa de prendre constants referències.

El meu treball tracta sobretot de la tècnica i no d'un estil per aprendre-se'l de memòria. Aquí rau tota la diferència.

Les seves obres sorgeixen a més d'un treball previ d'improvisació que parteix d'una racionalització de la dansa, com si es pretengués explicar a un altre el que un està fent en aquell moment, adaptant el moviment al seu propi físic, com reafirmant-se davant d'imprevisibles esdeveniments, generats


per ells mateixos. Així mateix, el moviment es porta al seu extrem. El ballarí se serveix de l'energia generada mesurant les conseqüències d'aquesta sobre el seu propi cos.

«Benvinguts al que imaginem veure», així vaig subtítular una de les meves obres, per cert, a *In the middle somewhat elevated* (segon acte d'*Impressing the Csar*), per desconcertar, perquè les coses són tal com les veiem, perquè de veritats n'hi ha moltes segons com vostè vulgui veure les coses, de tal manera que hem convertit el fals en l'única veritat.

Llavors tornem al principi: la dansa esdevé paradoxal. Els moviments sorgeixen de l'ona energètica del moviment inicial partint de la base clàssica, per després fer una cosa diferent, inesperada; o dit d'una altra manera, la dansa és l'ona expansiva generada per l'energia d'un moviment inicial. D'aquesta manera la dansa va a la recerca de nous llocs, noves formes, mai no serà la mateixa.

El que m'interessa és el que queda del moviment... no el moviment per si mateix, no el moviment pel moviment, sinó el que significa, la qual cosa provoca amb la seva col·lateralitat, els seus resquills, els seus residus, les diferents capes, la seva desaparició i seu ressorgir. No hi ha producte acabat, fixat, el ballet clàssic és una experiència creativa del fracàs. No existeix cap *arabesque* que sigui absolut. No existeix cap realització perfectament aconseguida d'una coreografia. Ens hauríem d'esforçar, per tant, a fracassar millor, segons la fórmula de Samuel Beckett i tractar d'empènyer els límits del cos, com buscant noves formes.





Temporada

El teatre a Barcelona. Primer semestre del 2007

Francesc Massip

Punxades i encerts del teatre públic

L'any 2007 es va encetar amb una punxada històrica per al Teatre Lliure i més en un espai tan emblemàtic com la Sala Fabià Puigserver (si aquest aixequés el cap!). Ens referim a *Mòbil*, espectacle irrisori que desdèia de la categoria del tàndem autor-director (Sergi Belbel i Lluís Pasqual) que es van confabular per posar el pilot automàtic i confegir un producte digestiu i curt de mires, sense altra ambició que distreure la franja més mandrosa i teleadicta del públic. Tot era d'una obvietat paralitzant: els diàlegs de Belbel, trivials i sense grapa, l'estructura de l'obra, previsible i plana, els personatges mancats de coherència dramàtica i amb elevats graus d'inversemblança, les interpretacions deixatades i sovint irritants, amb una caracterització histèrica i estereotipada de la feminitat que ratllava la denigració. I mentre alguns que exerceixen els papers de jutge i part defensaven l'autor assegurant que l'havien «mal interpretat» i encolomaven totes les responsabilitats del desfici al director, altres —sempre vestits amb l'abric gris del ressentiment— aprofitaven per manipular la crítica independent i projectar els seus desencants i mancances personals sobre la professió teatral del país. Això és fer-li a un suquet d'espardenya!

Menys sorprenents, per habituals, van ser els experiments de Roger Bernat a l'Espai Lliure (*Das Paradies Experiment*), a qui el teatre públic segueix subvencionant perquè ens ensenyi el cul en un mirall i se li vegi l'os de la punta del dit gros. En canvi el molt més estimulants experiment de Rodrigo García (*Accidens. Matar para comer*) va haver de ser retirat de la programació per por a rebre una multa o la prohibició a causa del sacrifici en escena d'un llamàntol. Màxima expressió de la paranoia governamental amb les seves obtuses lleis de protecció dels animals... I qui protegeix l'art de l'estultícia de polítics i legisladors? Han amputat el circ més autèntic i estan fent estralls amb la creació contemporània més arriscada prohibint espectacles com *El cel massa baix* d'Ahmed Ghazali, dirigit pel dramaturg mallorquí Josep Pere Peyró, que mostrava un xai escorxat a l'escenari per tal d'explicar aspectes dramàtics importants a través del seu especejament.

Sense pena ni glòria va passar 3 *versions de la vida* de Yasmina Reza

d'una feblesa dramàtica decebedora, mentre els intèrprets salvaven com podien la situació.

Més interès, malgrat totes les pegues, va tenir la versió d'Oriol Broggi de la *Primera Història d'Esther*, que almenys suposava la incorporació de Salvador Espriu al TNC, per primer cop en deu anys d'història. Les limitacions i entrebancs de la direcció escènica no van entelar, però, la lluminosa poètica del teatre espriuà, que va il·luminar fins i tot els més durs d'orella, que finalment van entendre que el poeta de Sinera és el nostre Valle-Inclán. Ara bé, si els clàssics espanyols sempre han tingut la Sala Gran, als nostres clàssics els programen a la Sala (i amb la boca) Petita, cosa que ve a desvetllar l'escassa confiança dels responsables del TNC en la potència dramàtica del gran poeta.

Ara bé, l'any 2007 va encetar-lo el TNC amb una proposta singular, *Tranvies Circus*, a mig camí entre el circ, el concert i la dansa, que comptava amb un trio d'upa: Marta Carrasco, Lluís Llach i Lluís Danés. Un espectacle original i divers, de generós pressupost, plàstica impactant, números d'acrobàcia, equilibriste i contorsionisme ben engalzats amb el cant i la música del mateix Llach teclejant un piano sobre rodes, i un esclat de situacions dramàtiques plenes de màgia visual i prestidigitació conceptual. Ara bé, sembla que l'espectacle musical de la temporada va ser *El duo de l'africana* (Lliure) del tàndem Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé que va obtenir el premi de la crítica barcelonina. Me'l vaig perdre i no en puc dir res.

Més endavant la Sala Petita va acollir *Arcàdia*, la millor i més ambiciosa comèdia de Tom Stoppard, que construeix un artefacte d'elevada eficàcia dramàtica, aixaropat d'ironia, amb rèpliques que contrasten reflexions de volada amb humorades espaterrants, sense oblidar algunes esgarrapades de sarcasme. Tot plegat amb una molt pertinent direcció escènica de Ramon Simó que deixa respirar la densa intriga, que té en Mar Ulldemolins el millor trumfo, una actriu fresca, desimbolta i àgil i que va demostrar que omplir un teatre no vol dir tractar el públic com si fos idiota.

La Sala Tallers va tancar temporada amb el cicle *Sis veus de dona* dedicat a cantants, bé que la sisena, Lúdia Pujol, va confeir un veritable espectacle escènic a l'entorn del romancer català amb una expressiva tria que va resultar ser un itinerari per l'amor tràgic, l'incest i la necrofília, culminant amb el romanç *La mort i la donzella*, on la Parca visita la noia despreocupada i es disposa a endur-se-la. Lúdia Pujol convertia la cançó en una autèntica dansa macabra pronunciada al ritme d'uns ganivets que s'esmolien, mentre sonava un esgarrifós instrument de riures que evocava la rialleta de la mort. Una mort omnipresent en aquest repertori que puja a l'escenari en forma de taüt

envoltat per un cor de ploraneres. Accions i veu per fer reviure els morts que caldria rescatar per a l'escena.

D'altra banda, constatàvem que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha après finalment a muntar els seus clàssics, com va demostrar Eduardo Vasco amb una esplèndida versió de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso, escandida per una molt pertinent música d'Alicia Lázaro.

El Centre d'Arts Escèniques de Reus va oferir una vetllada àcida i meta-teatral amb la càustica partitura escènica de Bernhardt *Tres dramolette* que duen a l'escenari en clau de farsa una tríade d'actrius estupendes, enjogassades i transvestides de personatges masculins: Rosa M. Sardà, Mercè Pons i Pepa López. Bernhardt, com sempre, se'n fot del sant i del qui el vetlla aquí però concentrant els dards en la diana del món teatral i autoreferencial. Sardà, alhora directora de l'espectacle, conscient de l'excés de referents metaescènics, va esponjar la dramaturgia amb una interpretació decididament comunicativa i esquitxada de picades d'ullet al públic genèric.

La nova dramaturgia catalana

Aquesta temporada, el Projecte T6 de suport a l'escriptura teatral contemporània encetava una nova etapa on conflüen les iniciatives del TNC, la Coordinadora de Sales Alternatives (COSACA) i la SGAE. A partir d'ara els sis autors residents tindran tres anys de *beca* i escriuran/muntaran dues peces, l'una als Tallers del Nacional i l'altra en una sala alternativa. La reorientació del projecte ha tingut bons resultats i un nivell òptim, malgrat el greu desequilibri de recursos entre les produccions d'uns i altres. Va obrir el foc Àngels Aymar al Nou Tantarantana, on va presentar *La indiana*, un text madur, complex, elaborat i original, que incorpora a escena el tema de l'aventura catalana a les Amèriques. L'autora parteix d'unes cartes reals escrites pels seus avantpassats *indianos*, i el muntatge destaca per la interpretació de Txu Morillas que incorpora el personatge protagonista d'una lluminosa intensitat que l'actriu construeix amb exquisidesa, potència i impactant resolució. Va seguir, a la Sala Tallers, un colpidor *Temps real* d'Albert Mestres dirigit per Magda Puyo, un experiment de captivadora intensitat, cru i torbador, amb interpretacions d'una energia torrencial i un estrany magnetisme que galvanitzava alhora actors i públic i que va merèixer el Premi Especial de la Crítica, mentre que l'actriu Meritxell Santamaria rebia la Menció Especial dels Premis Ciutat de Barcelona. En canvi *En defensa dels mosquits albins* de Mercè Sarrias va deixar molt a desitjar, particularment per la inconcreció del

text dramàtic, malgrat una dinàmica direcció escènica de Carol López que evocava el cine teatral de Lars von Trier. Al Versus Jordi Silva va presentar *La millor nit de la teva vida*, una àgil comèdia que té la virtut de la senzillesa, el sentit de la intriga i un viu pols dramàtic, amb uns diàlegs que destil·len humor intel·ligent i una certa llet agra, mentre la direcció potenciava la frescor dels intèrprets.

Paral·lelament, la Sala Beckett programava el Cicle *2007 tot un any de teatre català contemporani: 10 obres / 10 autors*. Inaugurava Jordi Casanovas amb *City/SimCity* tercera part de la *Trilogia dels Videojocs* que, juntament amb *Wolfenstein* i *Tetris*, estrenades a Areatangent i que es van reposar al Versus Teatre, s'enduria el Premi Serra d'Or de l'any i el Premi Revelació de la Crítica de Barcelona. Tres peces temàticament independents que comparteixen, però, la qualitat escènica d'uns àgils i esmolats diàlegs que fan lliscar l'acció de forma trepidant. Sorpren la interpretació natural i directa, un treball fet d'illusionada complicitat, potent i veraç, i en destaca la vívida i camaleònica Roser Blanch d'una fulgència singular. Casanovas ha aconseguit definir un estil propi, inconfusible, un registre personal i una manera de fer sense concessions a la galeria, sense riures fàcils ni jocs de paraules de lluïment. La poètica forta de Casanovas juga a favor del públic sense plegar-se al païdor. Es dirigeix a la intel·ligència i incita la complicitat d'un espectador actiu. Els seus textos, que ell mateix dirigeix amb un grup d'actors còmplices, constitueixen ja una respectable fita d'aquesta dramaturgia emergent que s'està fent un lloc, sense complexos, en l'enxubat panorama català, com destacàvem en el primer estudi sobre l'obra de Casanovas que s'ha fet, que vam exposar a Budapest (Hongria) en el marc del XIVè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.

Entre d'altres autors, es va presentar l'últim text de Gemma Rodríguez, *L'ham* (Premi Crítica Serra d'Or d'enguany), que va sorprendre per la seva originalitat dramàtica i per l'ambició i qualitat de la seva escriptura, un esponjós exercici de «*narratúrgia*» on gairebé no hi ha diàleg, un text agredolç, espurnejant d'humorisme i ratllat d'una profunda alenada poètica que frega la irrealitat o la fantasia.

El Teatre Borràs va acollir la proposta de l'espectacle *Èric i l'exèrcit del Fènix* de Víctor Alexandre que posava en escena, en un registre saludablement còmic, els disbarats de l'espanyolisme més ranci encara còmodament instal·lat en les màximes institucions policials i judicials. L'adolescent català Èric Bertran, per reclamar l'acompliment de la llei de política lingüística, va ser objecte d'una inaudita violència d'Estat en mans d'uns funcionaris ensinistrats en les fanàtiques madrasses del franquisme. Els interrogatoris a què

va ser sotmès el nen, acusat de terrorisme, reproduïen les lliçons més fervoroses d'aquella infàmia d'assignatura anomenada «Formación del Espíritu Nacional» amb què el feixisme espanyol va matxucar els escolars durant quaranta anys! El muntatge dirigit per Pere Planella fou un document escènic esfereïdor, de visió obligatòria per prendre consciència de l'arbitrària injustícia i l'absurda discriminació a què se'ns sotmet pel fet de ser catalans.

Vitalitat a les alternatives

A la Sala Muntaner es va veure una estimulante *Nora* d'Ibsen sota la direcció de Jordi Pons Ribot del Teatre Principal d'Arenys. La potència dramàtica de la peça i la saviesa escènica són a la base de la seva vigència, per no parlar de la persistència de situacions de dominació paternalista i humiliant en el món d'avui de tantes persones (dones i homes) i de tants col·lectius sotmesos. Gemma Sangerman s'hi revelava com una actriu esponjosa i dúctil, que va fer créixer *Nora* de l'entusiasme ingenu i bondadós a la resoluta presa de consciència i la necessitat de forjar el seu destí de cap i de nou. Perquè ja se sap que la llibertat no es demana: es pren. Sempre ha estat així. La mateixa Sala va programar un acusat *Interior anglès* de Jordi Coca on es posava en evidència la pèrdua de credibilitat de la classe política; i un poètic recital d'Antonio Tabucchi, dirigit per Pep Tosar, *Somnis de somni*, festa verbal on la fantasia del fingidor condueix el públic fins al cor del somni.

El Nou Tantarantana va endegar el cicle *De portes endins* que volia oferir un espai d'investigació on brollessin complicitats entre creadors teatrals. L'experiència va començar el maig de 2007 amb dues obres de l'actriu i ballarina Ada Vilaró, l'una coreogràfica, *Florentina*, l'altra textual, *Efectes secundaris*, on Fina Rius acompanyava Vilaró en una valenta exploració de la folia, amb expressius elements plàstics i auditius i un espai sonor de Laura Teruel.

A banda del monogràfic sobre la dramaturgia autòctona, la sala Beckett va tenir temps de mostrar una singularíssima obra produïda per la sala Planeta de Girona, assajada a Argentina, estrenada en català al Casal de Catalunya de Buenos Aires i que desembarcava a Barcelona tot just encetat l'any. Ens referim a *Lúcid* escrita i dirigida per Rafael Spregelburd, que es va endur dos Premis de la Crítica de Barcelona: al millor text teatral de 2007 i a la millor actriu protagonista, la irresistible Cristina Cervià. Un text inquietant, amb temporalitats creuades i realitats simultànies, que acara una família a un estrany procés de repensar el passat i qüestionar el present. Tot plegat, amb uns diàlegs imparables, trufats d'humor i de càustica acidesa. Una obra

plena d'hipnotisme, d'incerteses i giragonses que estimulen l'imaginari de l'audiència i l'acaren a un constant qüestionament de la realitat, sobretot quan aquesta és assetada per un somni lúcid.

De la novel·la a l'escenari

Les ganes de trobar nous materials per a l'escena va impellir la productora Focus a buscar en la novel·la allò que sembla que no trobava en la dramaturgia, endegant una política d'adaptació d'obres narratives per al teatre.

La novel·la *Plataforma* de Michel Houellebecq va ser posada en escena per Calixto Bieito. *Plataforma* pren el pols a la depredadora civilització europea i posa en evidència el càncer occidental que suposa el turisme sexual i l'explotació de menors. Però per denunciar-ho, l'autor i el director han aplicat una mirada similar a la que circula per aquestes clavegueres: pensament masclista, obsessió pel sexe i apoteosi de la vexació femenina. L'estil de Bieito s'expressa pel broc gros, sense matisos ni subtileses. Així, en resulta un producte poc acurat que impedeix el gaudi a tots els que no compartim les seves obsessives dèries. I és que Bieito clava cop de puny a la melsa del públic, no tant per produir una reacció que l'arrenqui de la passivitat de la butaca, sinó perquè li agrada la boxa. Només l'actriu Marta Domingo s'elevava com un esclat d'humanitat en la foscor del desguàs i en una illa d'exquisidesa interpretativa enmig del traç gruixut de l'espectacle que, tanmateix, va imposar-se com a Premi de la Crítica barcelonina a la direcció escènica.

D'altra banda, l'adaptació teatral de la novel·la *Soldados de Salamina* de Javier Cercas posava en evidència l'escàs vigor narratiu i la poca entitat dramàtica de l'anècdota que s'hi conta, d'un gruix tan prim com indulgent.

A la Sala Villarroel, Ramon Simó va adaptar el relat *L'altra guerra* d'Elsa Solal en un monòleg dramàtic esfereïdor, un esgarriós testimoni de violència domèstica interpretat amb una gran contenció i veritat per Cristina Plazas. Al mateix espai es va veure *Unes veus*, esplèndid text de Joe Penhall, ben construït, d'habilíssima progressió dramàtica i caracterització dels personatges en una bona història, crua, emotiva i singular i amb uns actors que mantenen la tensió, el pols i la intensitat de la paraula.

Aires forans

Entre els visitants de fora, va arribar un singular joc de ferrocarrils en miniatura que evocava la idíl·lica Suïssa d'ordre i netedat amb paisatges de postal, activat per una colla de jubilats de Basilea col·leccionistes de trenets de juguina, imaginatius constructors de maquetes i experts manipuladors dels seus joguets. *Mnemopark*, dirigit per Stefan Kaegi, era un espectacle artesanal que fregava la mera tecnologia d'entreteniment, però que se salpebrava amb ironies envers l'economia europea i la globalització, autoparòdies pàtries i estimulants agudeses humorístiques. Tampoc no va deixar indiferent l'enèsima incursió a l'experimentalisme més aspre de Romeo Castellucci i la seva Societas Raffaello Sanzio que aveïna elements de gran bellesa plàstica i d'impecable factura, vora veritables estomacades visuals i sonores que només produeixen cefalàlgies, enmig de cabalisms hebraics i citacions a les accions de Klein o als mànagers de Picasso (*Parade*).

El tricentenari del naixement de Goldoni va permetre acollir una arriscada i freda proposta de Luca Ronconi, *Il ventaglio*. El reconegut director volia evitar els recursos propis de la comèdia i va realitzar una impecable desconnexió amb l'objectiu de conduir l'espectador a les portes de la hilaritat per camins no fressats. Val a dir que de sobte ho aconseguia, i era una meravella. Però sovint els mecanismes de distanciació encarcaraven l'escenari i menyscabaven l'empatia amb el públic. Òbviament tot era intencional: hi havia una volguda recerca d'una comicitat *altra*, empeltada del llenguatge de còmic i trufada d'elements de farsa que, al cap i a la fi, acabaven refredant el pols de la comèdia.

En fi, que la voracitat mercantilista que pren per bandera la trivialitat més esgarrifosa ha provat d'envair-ho tot, i potser ha aconseguit plens històrics, però també sovint ha fet invisibles propostes i pulsions de major calatge. Tanmateix, tot i que allò que més ha ressonat no hagi estat ni de lluny el que més ens ha interessat, per fortuna el talent ha trobat el seu espai, ni que fos petit i sense altaveus, i el seu esclat ha acabat imposant-se per damunt de la mandra i el conformisme artístic.



Quan l'existir és el passar

Juan Carlos Olivares

Les xifres —diuen— no tenen ànima. Segons les darreres dades publicades per Adetca, la temporada 2007-08 es resumeix amb més espais de representació, més funcions, més espectadors, una mitjana d'ocupació més alta i més recaptació. Un deversall de bons registres per arribar a la conclusió lògica que la temporada clausurada del proppassat Festival Grec ha estat una de les millors dels darrers anys. Tanmateix, el paràmetre de la quantitat gairebé mai s'adiu amb el de la qualitat. La temporada 2007-08 no s'ha caracteritzat per un renaixement de l'escena catalana. La riulla de satisfacció de l'empresari no sempre equival a la felicitat de l'espectador que busca l'experiència extraordinària.

L'èxit inesperat del desembarcament de la franquícia musical, la fidelitat del públic amb abonament al Teatre Nacional de Catalunya i el matalàs confortable dels espectadors que aporta el Gran Teatre del Liceu, esmorteixen la sensació de desencant, la sospita insatisfactòria que falten projectes que capitalitzin el relançament de l'escena barcelonina. La creació hi està estancada, adaptada al repartiment de la taquilla. Fins i tot les sales que es consideren «alternatives», l'imaginari de l'espectador ja no les percep com a espais que es caracteritzen per oferir cap producte diferenciat de la cartellera més comercial. El seu índex de decepció és equivalent a qualsevol altra sala del circuit privat o institucional. No cal plantejar-se el peregrinatge conscienciat per descobrir —com exploradors de potencials futuribles— el talent a punt de revolucionar l'*status quo* del teatre català. La vocació de *cool-hunter* dins l'escena catalana ara per ara no té gaire sortida.

La general correcció de la cartellera —exemple clar, d'altra banda, de l'alta professionalització del sector— és insuficient per elaborar una llista ressenyable de moments memorables. Si n'hi ha hagut, ha estat sobretot gràcies a les visites de muntatges internacionals apadrinats per Temporada Alta (amb tot el dret, el gran festival de tardor de Catalunya), el Teatre Lliure, el Grec i, en menys proporció, el Teatre Nacional. Per a l'espectador, una gran sort, encara que per als creadors locals suposi un motiu de preocupació si hi estableix comparacions. Arriben, triomfen i se'n van i deixen enrere moltes preguntes sobre la suma de motius que impedeixen que aquesta riquesa artística també prosperi a casa nostra.

Acomodats a l'*status quo*

El Teatre Nacional de Catalunya, i en certa mesura tampoc el Lliure, no ha trobat el muntatge adequat que pogués revolucionar una situació d'acomodament gris. Una absorció creativa que s'observa especialment en les dues grans propostes que el Nacional va endegar per reivindicar amb tota la seva potència pressupostària Joan Brossa i Mercè Rodoreda. Tant *El dia del profeta* com *La plaça del diamant* són exemples de muntatges de factura escènica rodona. Amb Rodoreda es va arribar fins i tot a un exhibicionisme contraproduent. Són posades en escena que pretenen dignificar amb tots els mitjans possibles la memòria dels seus autors, però que no aconsegueixen la mateixa excel·lència en els resultats artístics. Una presumpció que només parla de la potència de la màquina.

Que el Nacional sigui un sinònim de correcció no és el millor diagnòstic per al teatre català. La reiteració de la pulcra mitjanja condueix a una imatge acomodaticia que impedeix que aquest escenari esdevingui la locomotora teatral de Catalunya, una potent fàbrica de muntatges de projecció estatal o internacional. Quina altra sensació pot sorgir de la incapacitat tossuda d'aquesta institució de generar un esclat de qualitat i singularitat capaç de tancar la boca a tots els seus crítics? Hi passen espectacles i noms de provada solvència (La Fura dels Baus/*Boris Godunov*, Sergi Belbel/*A la Toscana*, Gerardo Vera/*Rey Lear*) i res hi deixa gaire empremta. La memòria només s'atura per recordar l'entrega de Lluïsa Castell a *Què va passar quan Nora va deixar el seu home* o *Els pilars de les societats*, text de la premi Nobel Elfriede Jelinek dirigit per Carme Portaceli amb tocs de farsa germànica; la sintonia actoral a *L'home, la bèstia i la virtut*, una sàtira costumista de Pirandello que Pep Pla va regalar als seus intèrprets sense obrir-li les costures a l'autor; i la fascinació per la maquinària escènica de Javier Daulte a *Com pot ser que t'estimi tant*.

Amb l'aportació mestra de l'escenògraf Jon Berrondo, Daulte converteix un text d'encàrrec per a les actrius de T de Teatre en un *thriller* còmic que reconstrueix a l'escenari els diferents plans espaciotemporals que l'espectador només creu possibles en el cinema. Un exercici d'estil que el públic sap recompensar com també la posterior explotació que se'n va fer en el circuit comercial com ja va passar amb *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran. Però el moment que cal recordar de la temporada del Nacional és la màgia visual evocada per James Thiérree a *La veillée des abysses*. Un muntatge oníric que transcendeix el llenguatge tradicional del circ i el mim per abduir i hipnotitzar l'espectador.

Una versió polifònica de *La nit just abans dels boscos* inaugurava la temporada del Lliure. Un joc de veus orquestrat per Rigola que no aportava res nou al complex univers de Koltès. Però el seu brillant 2666 (el gran espectacle, amb diferència, del Grec del 2007) compensava alguns dels intents (no reeixits) de mantenir en alt l'ambició creativa en el teatre que dirigeix. La innecessària dosi de decepció aportada per *Blanco* de Frederic Amat; *Yvonne, princesa de Borgonya* de Joan Ollé; o per David Plana, autor de *Dia de partit*, un títol que suposa una excepció negativa dins d'una bona collita de nous textos autòctons. Per equilibrar-ho, el mateix Lliure va estrenar potser el millor text de la temporada: *Après moi, le déluge*, un altre ple de la inesgotable Lluïsa Cunillé, sola o amb la fèrtil complicitat de Xavier Albertí. Un gran muntatge dirigit per Carlota Subirós, amb Andreu Benito i Vicky Peña entregats a uns personatges que s'endinsen a *El corazón de las tinieblas*.

El fi olfacte de Rigola —Cunillé és dramaturga resident del Lliure— també va mostrar la seva efectivitat a l'hora de coproduir *La forma de les coses*. Aquesta comèdia de Neil Labute, amb direcció de Julio Manrique, reproduïa inesperadament el fenomen popular que també va provocar al Lliure V.O.S., de Carol López. Però l'olfacte de Rigola va mostrar-se especialment efectiu en la seva tria internacional. Com a padrí d'un interessant festival oficiós, va regalar al públic un exquisit quartet de creadors: Daniel Veronese, Stefan Kaegi, Frank Castorf i Robert Lepage.

Amb Veronese hi va haver un retrobament amb el despullament radical que aplica a la seva concepció del teatre. Una dramaturgia que orbita en essència al voltant de l'interpret, que n'ha esdevingut el centre absolut de l'univers escènic. Després de l'impacte d'*Espía a una mujer que se mata* (Oncle Vània) —programat a Temporada Alta— va arribar al Lliure una altra revisió profunda de Txèkhov: *Un hombre que se ahoga*, conegut anteriorment com a *Les tres germanes*. Als dos muntatges Veronese conjura sobre actrius i actors —a partir d'un intens treball col·lectiu que evoluciona al llarg de mesos— tempestes emocionals que trenquen els esquemes del teatre de Txèkhov sense esborrar-ne l'essència.

Stefan Kaegi —convidat estrella del cicle Radicals Lliures— va pujar el públic barceloní a una camió per conduir-lo, com si fos privilegiat bestiar cultural, per una ruta imaginària entre Barcelona i Sofia. Un discurs al llinard del documental i el poètic en què es barrejaven d'una manera inusualment harmònica imatges reals amb d'altres de metafòriques enmig d'estrany paisatges urbans, no-llocs perfectes per explicar el desarrelament d'uns nòmades motoritzats en una Europa esquarterada per fronteres físiques i mentals.

També va deixar empremta en la memòria de l'espectador l'energia desplegada pels intèrprets de la desconcertant versió que Frank Castorf va presentar d'*Un tramvia anomenat desig* de Tennessee Williams. *Endstation Amerika*, un muntatge ambigu entre la comèdia proletària i el melodrama excessiu de Fassbinder. Robert Lepage es va sumar a aquest quartet per demostrar com calia inserir la tecnologia al discurs teatral per aconseguir d'aquesta manera una sorprenent simbiosi que eradica la idea d'instrument al servei d'un discurs dramàtic superior, un repte que s'aconseguiria de nou a *The Andersen Project*. Un muntatge minimalista (un actor, una pantalla, múltiples històries creuades) sobre el complex món interior de Hans Christian Andersen.

Vides privades, vides creuades

Mentre que el Poliorama s'ha especialitzat en *long-runners* —primer *El mètode Grönholm* de Galceran, després *El llibertí* d'Eric-Emmanuel Schmitt i ara potser també *Com pot ser que t'estimi tant* —, entre el Versus Teatre, la Sala Muntaner, la Villarroel i la Sala Beckett, a més del projecte T6 del Nacional, s'ha creat a la ciutat una sòlida plataforma per a la nova dramaturgia catalana. L'esclat d'un nombrós grup d'autors (Pau Miró, Josep Julien, Marc Rosich, Gerard Vázquez, entre d'altres) ja no es pot titllar de fenomen passatger, d'emmirationament per camuflar d'altres davallades. Les darreres tres temporades han comptat sempre amb una agradable sorpresa d'autor i obra. Una bonança creativa on la temporada passada va afegir-se Josep Maria Benet i Jornet amb *Soterrani*, un *thriller* psicològic inquietant dirigit amb seca contundència per Xavier Albertí a la Beckett. També va ser la temporada de Carles Batlle (*Trànsits*) però sobretot, i amb permís de Cunillé, de Carol López i *Germanes*, una comèdia amarga que arriba a qualsevol públic sense renunciar a la llum de la intel·ligència. López és també, al mateix temps, un bon exemple d'un altre fenomen particular dels darrers anys: el de l'autor i director alhora. D'aquesta pluriocupació també participa amb resultats excel·lents Jordi Casanovas que, en certa manera, reinventa —amb una altra mena de complicitat— la tradició de les companyies amb segell del teatre català, autèntiques impulsores de l'escena autòctona entre finals dels seixanta i finals dels noranta.

Mentre que la Villarroel s'esforça —amb resultats encara desiguals— a reconduir i fixar el rumb de la sala per mitjà de Javier Daulte, el Teatre Romea va entrar la temporada passada dins una certa letargia, dins una indefi-

nició del projecte artístic de Calixto Bieito que, ni amb l'espectacular desembarcament del seu *Tirant lo Blanc* al carrer de l'Hospital, no es va aclarir. Es tractava d'un encàrrec ambiciós per a l'ambaixada cultural de Frankfurt, un gran retaule barroc contemporani que comptava amb la ben visible intervenció de Carles Santos. Un escènic impossible que Bieito va dur al sofisticat terreny de la intimitat dels gineceus de palau. Un muntatge brillant —gratament ensordidor per la seva invasiva i monumental factura escènica— que no va poder allargar l'ombra protectora sobre la resta de programació del Romea.

També va significar la temporada del retorn de Josep Maria Flotats —amb totes les seves virtuts i els seus defectes— que aquest cop es va posar en la pell d'Stalin. Una caracterització notable, una interpretació que sonava ja a coneguda i habitual i una adaptació discutible de la novel·la de Marc Dugain. El millor de la funció va ser la fermesa interpretativa de Carme Conesa amb el seu submís silenci. Dagoll Dagom va presentar el seu darrer intent per recuperar la seva glòria pretèrita: *Boscós endins*, l'adaptació catalana del clàssic d'Stephen Sondheim (*Into the woods*), que semblava un projecte solvent i que, a Catalunya, altres directors i companyies cobejaven feia temps. El muntatge no va complir amb les expectatives que s'hi havien dipositat. Novament la incontestable dignitat de la producció sobrepassava el rigor necessari de la intenció artística. L'error de Joan Lluís Bozzo —freqüent en les darreres apostes de musicals a la catalana— va ser concebre *Boscós endins* com un espectacle per a tots els públics, esborrant-ne així la pregona càrrega de desencant i amargor del llibret cruel i obscur. D'aquesta tendència temible se n'han lliurat Xavier Albertí (*Crònica sentimental de Espanya*) i la seva particular i quixotesca croada encaminada a reivindicar el music-hall literari, i Joan Maria Segura (*Ruddigore o la nissaga maleïda*), que va sorprendre amb la seva companyia Egos Teatre al Versus amb una visió molt personal de l'opereta gòtica de Gilbert & Sullivan. El triomf de la particularitat que els va dur a competir amb els grans muntatges-clons als Premios Gran Vía de Teatro Musical que s'atorguen a Madrid: quatre nominacions i un premi al millor maquillatge i perruqueria. Amb més o menys èxit, el teatre musical català continua buscant la connexió amb un públic que darrerament s'ha sentit més atret —si oblidem velles i espectaculars complicitats— pels potents cants de sirena de les franquícies internacionals. La ciutat semblava haver estat immune a aquest fenomen fins que es va rendir finalment davant productes tan ben fets com ara *Cabaret* o tan efectius i efectistes com *Mamma Mia!* Un cop encetada l'esquerda, aquesta invasió sembla imparable i amb intencions serioses de quedar-s'hi, tot i que de vegades es camuflin sota la vestimenta d'híbrids digníssims com per exemple *Grease*.

Competència festivalera

Fa pocs anys, si es parlava de festivals de teatre a Catalunya, era com parlar del finat Sitges —vist per la majoria com un espai privat només per a entesos i còmplices—, es podia dir que hi havia el Grec i la seva recerca eterna per trobar identitat, i recordar també que a Girona s’havien inventat el Temporada Alta. La temporada passada, però, Sitges era només un record acabat, el Grec continuava sense resoldre el seu dilema existencial, mentre que Temporada Alta s’erigia amb claredat i amb arguments com el principal festival de teatre dins el territori català. El projecte, que lidera Salvador Sunyer, entre l’octubre i el desembre de 2007 va aconseguir la majoria d’edat amb un catàleg en cartera de setanta obres. És així com a mínim que es considera en la seva encarnació actual. Un festival que és concebut com un selecte aparador internacional, atent als corrents escènics més vius —com ara, per exemple, Buenos Aires, Berlín—, i com a generador de propostes noves i interessants que més tard alimentaran les sales de la capital catalana. Sigui com sigui, el Temporada Alta del 2007 va palesar la diferència de compromís artístic entre les produccions locals i les convidades. No té comparació el *Tío Vania* d’Oriol Broggi amb el de Daniel Veronese. Novament la correcció topa amb el risc. Tampoc *Coral romput* d’Ollé, ni el sentit *Pensaments escrits al caure de les fulles*, emotiu muntatge de Jordi Prat a partir d’un text autobiogràfic d’Ayub Khan-Din sobre la terrible ferida emocional que deixa l’Alzheimer, poden comparar-se amb el lluïment de l’oferta internacional reclutada per Sunyer. Són muntatges, aquests darrers, que gairebé sempre han traspassat l’excel·lència artística per tocar directament la fibra sensible de l’espectador i fer que l’entreteniment cultural esdevingui una experiència. Amb aquest benefici inesperat va sortir el públic que a Girona va assistir a *Erste Liebe*, amb Martin Wuttke, a qui li sobraven facultats, que va assumir les paraules de Samuel Beckett sense perdre gens de vista la presència essencial del públic; o amb la magistral lliçó de compromís i vocació de l’elenc d’*Espía a una mujer que se mata*, l’epidèrmica versió de *Tío Vania* de Veronese, qui fa l’ullet a Genet i Stanislavski. Un impacte emocional al qual s’apunta també *Nunca estuviste tan adorable*, un biodrama atípic i un experiment dramàtic brillant, fet per encàrrec, transformat després per Javier Daulte en una deliciosa comèdia trista de mitologies familiars. Amb repartiment espanyol, aquesta obra es va representar posteriorment a la Villarroel. La nostàlgia, ben entesa, s’hi va mantenir ara intacta, però no la versatilitat natural que distingia el repartiment argentí. També va ser esplèndid, tot i que les emocions passaven pel filtre estètic i intel·lectual, el tribut personal de Christoph Marthaler a l’es-

criptor belga Maeterlink. Un espectacle d'inconfusible segell escènic, ajudat sempre dels inquietants no-espais de l'escenògrafa Anna Viebrock; trama de música i paraules per explicar sense cap pedagogia prepotent la mirada i els símbols d'un home il·lustrat del segle XIX. Una mica més avall, al podi que és ple a vessar dels triomfadors de Temporada Alta, hi ha també la proposta de Ricardo Bartís *De mal en peor*. Un altre vehicle per exhibir la qualitat enveuable dels intèrprets argentins, malgrat que la grotesca tragicomèdia del declivi d'Argentina, aquest pobre país ric, de vegades es perdia en la tortuositat de l'excés. Conseqüent i atent a totes les conseqüències de la seva desmesura aparent és el teatre de Krystian Lupa, que ha tornat a Girona amb *Kalkwerk*, un dels seus espectacles-riu habituals. N'hi ha pocs com el director de l'Stary Teatr de Cracòvia que coneguin la mesura exacta del temps que cal per desenvolupar del tot una idea o un sentiment damunt l'escenari, aquest cop al servei de la misantropia de Thomas Bernhard.

I va arribar l'estiu i es va tancar la tradicional temporada del Festival Grec amb el seu insoluble conflicte freudià. Fa uns anys això no era cap problema. No hi havia competència interna. L'externa —el sempre promès salt internacional—, era una utopia de la qual s'havia parlat ja massa vegades però que mai no es complia. Ara, l'empenta imparable de Temporada Alta —que actualment no sembla que doni cap mostra de defallir— sí que omple d'interrogants la definició necessària de la personalitat artística del festival de la capital catalana. Potser el fet de fer-se preguntes afavoreixi finalment la fixació d'un concepte capaç de desenvolupar-se a mig i llarg termini que aconseguixi situar el Grec dins el tan desitjat mapa cultural internacional.

El Grec de l'any 2008 va començar amb una inauguració convulsa —per no dir orquestrada— que pretenia posar sonorament de manifest l'existència d'una facció crítica amb la decisió de Ricardo Szwarczer, que volia sotmetre la presència d'autories locals als criteris de selecció generals. Els seus adversaris van creure veure en la poc reeixida aposta inaugural —una visió decebedora d'*Història del soldat* encarregada expressament per al festival— la confirmació d'un discurs ple de contradiccions i prejudicis.

Però van passar els dies i els muntatges que s'hi havia programat, i l'únic que s'hi va demostrar, malgrat la polseguera que s'havia aixecat a l'antesala del festival, és que la decisió d'Szwarczer estava més que justificada. Per golejada guanyava altre cop l'equip invitat. El dia 31 de juliol, la protesta sonora que semblava que hauria de marcar el to del Grec, havia emmudit o almenys s'expressava amb sordina per no destapar fora de to i de temps interessos i pactes no escrits. Malgrat que el risc personal assumit per Ricardo Szwarczer en algunes produccions no va trobar el ressò esperat entre la crítica i el públic

—com ara *Història del soldat* i *Andròmaca* —, tampoc es mereix ser a la llista dels millors la representació de creadors locals. Hi ha hagut espectacles aconseguits, d'altres de no reeixits, però no n'hi hagut cap que entri dins la categoria de memorable. Queden, en canvi, per a la memòria del festival, un grup de muntatges que no comptaven amb la coproducció del festival: *The Brothers Size*, *Troilus and Cressida*, *A Dissapearing Number* i *Dido and Aeneas* —els autèntics quatre magnífics del Grec'08, proposades que han arribat a Barcelona gràcies a experts cercapromeses. Els títols, més que qualsevol altra cosa, van suposar la confirmació de la vitalitat creativa de l'escena britànica i alemanya. Nova dramaturgia anglosaxona, la tradició renovada de companyies com ara Cheek by Jowl i Théâtre de la Complicité, i la genialitat d'una creadora polièdrica com Sasha Waltz i el seu concepte nou d'art total capaç de fondre en un tot impressionant el teatre, l'òpera i la dansa.





Brossa i els altres

Jordi Coca

Joan Brossa (Barcelona 1918-1998) és un dels poetes, dramaturgs i artistes visuals més sorprenents de la seva generació. Relacionat amb els circuits d'avantguarda que veien en Joan Miró un referent, Brossa va ser peça clau del moviment Dau al Set, on van coincidir durant un temps Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart o el filòsof Arnau Puig.¹ D'obra molt abundant, Brossa va començar a ser reconegut tant per la poesia literària com per la visual o per les seves instal·lacions i performances a partir del 1970.² Ell sempre es va definir com a poeta, fos quin fos el suport que usés per expressar-se. Tanmateix, la seva producció per a l'escena, titulada precisament *Poesia escènica*,³ encara no ha aconseguit el suport dels grans teatres oficials que han crescut o s'han fundat a Catalunya durant els anys de la democràcia.

Vagi per davant que si parlo aquí de Joan Brossa no és per referir-me a la seva extensa obra com a poeta, dramaturg o artista plàstic ni al món fascinant que s'expressa en ella, sinó per utilitzar-lo com a exemple d'un dels majors despropòsits que s'han produït en la vida teatral de Catalunya en els últims anys. Brossa, els inicis artístics del qual van ser molt difícils, ha aconseguit finalment ser reconegut a Catalunya com un dels grans poetes de la postguerra, al mateix temps que s'admira de forma unànime la seva esplèndida obra visual i els seus objectes poètics. Actualment té la seva Fundació i fins i tot hi ha un petit teatre a Barcelona que porta el seu nom, l'Espai Escènic Joan Brossa,⁴ liderat pel director Hermann Bonnín i per Je-

1. Per accedir a una informació general sobre la revista *Dau al Set* i el seu significat es pot consultar <http://www.uoc.edu/lletra/revistes/dauaset/> on, a més, hi ha enllaços que porten a una bibliografia especialitzada.

2. El primer volum de la poesia completa de Brossa es va editar el 1970. Es tracta de *Poesia rasa* (1943-1959) amb una introducció de Manuel Sacristán. Barcelona. Edicions Ariel. Per a la bibliografia completa de Brossa, <http://www.escriptors.cat/autors/brossaj/index.html>

3. Joan BROSSA: *Teatre complet. Poesia Escènica*. Pròleg de Xavier Fàbregas. Sis volums escrits entre 1945 i 1978, que van iniciar la seva publicació el 1973 i van acabar de publicar-se l'any 1983. Barcelona, Edicions 62.

4. L'Espai Escènic Joan Brossa, situat a Barcelona, va ser fundat l'any 1997. Es

sús Julve (professionalment dedicat a la màgia amb el nom de Hausson), que van ser amics seus i admiradors agraïts. Tanmateix, malgrat tenir una enorme obra completa publicada en diversos volums de poesia i teatre, i de ser durant l'última dècada de la seva vida un personatge imprescindible en la societat cultural catalana, es dona la paradoxa que el teatre de Brossa no existeix des del punt de vista del major teatre públic de Catalunya: efectivament, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) s'ha negat sistemàticament a representar un text de Brossa i, només en última instància, sota pressió, es va estrenar un simulacre frustrat, una espècie de collage boig elaborat amb fragments procedents de diverses obres de l'autor que converteixen la poètica de Brossa en una simple ximpleria.⁵ A què es deu aquest i altres fets curiosos que s'estan produint a Catalunya? A què es deu que mentre el teatre català està vivint una franca expansió, als teatres oficials es doni l'esquena a alguns creadors imprescindibles i el conjunt de la seva activitat s'installi, com a mínim fins a finalitzar la temporada 2005-2006, en una mediocritat molt propera a la idea burgesa i tranquil·litzadora de l'art com a lleure?

El cas Brossa

Podria dir-se que Brossa és, efectivament, un autor minoritari, un home vinculat als moviments d'avantguarda que a Catalunya relacionen Joan Miró i Antoni Tàpies amb poetes com J. V. Foix, el neodadaisme i el surrealisme, molt importants en l'etapa anterior a la Guerra Civil (1936-1939), i, posteriorment, a les tendències, tant matèriques i informals com de performances, happenings, etc, que tenen els seus orígens també en els anys trenta i quaranta, però que es consoliden als seixanta. La seva obra, efectivament, beu de totes aquestes fonts, però aconsegueix articular un món personal, profundament poètic, que en teatre seria al centre d'un triangle els vèrtexs del qual serien els aires absurdistes —tanmateix, caldria recordar que les primeres obres teatrals de Brossa daten de principi dels anys quaranta—, el món del

tracta d'una sala de les anomenades alternatives i té una capacitat de no més de seixanta localitats. La programació al marge d'estrenar obres de l'autor, pretén seguir el seu esperit amb muntatges relacionats amb els moviments d'avantguarda i amb gèneres parateatrals.

5. *Món Brossa*. Creació i direcció: Franco di Francescantonio. TC. 20.9.2001 al 14.10.2001. Sala Petita.

grotesc defensat per Meyerhold,⁶ i les instal·lacions properes al món de les arts plàstiques, les performances i els happenings que Brossa va conrear especialment a l'inici i al final de la seva extensa obra teatral, com si volgués tancar un enorme cercle. Però que no se m'entengui malament: al marge d'aquests extrems, la *Poesia escènica* de Brossa té un important nucli central de literatura dramàtica de base textual que, en conjunt, és clarament majoritària i indaga en les estructures profundes dels gèneres més diversos, de la tragèdia al sànet popular, passant lògicament pel drama. En tot cas, Brossa sempre citava Meyerhold quan es parlava del seu teatre literari i, certament, està més a prop d'aquest que de la transcendència existencial i simbòlica de Beckett, i per descomptat no té res a veure amb Brecht, de qui l'autor català deia que era una gran muntanya davant la qual calia fer una profunda reverència per prosseguir després el teu propi camí.

En realitat, dels anys quaranta als vuitanta la seva obra escènica, recollida en els sis volums d'obra completa per al teatre titulats *Poesia escènica*, és gairebé completament invisible, no existeix, només la coneixem uns quants que ens vàrem apropar a ell en diferents moments. En el meu cas el vaig conèixer personalment el 1967, el 1971 vaig editar el primer llibre dedicat a l'estudi i a la difusió del conjunt de la seva obra, llavors pràcticament inèdita,⁷ ja que, per exemple, de les seves gairebé noranta obres teatrals només se n'havien editat cinc en un volum titulat *Teatre de Joan Brossa*.⁸ En aquell moment les estrenes eren gairebé nul·les, o es realitzaven en cenacles molt íntims d'amics fidels en què destacaven Antoni Tàpies, el psiquiatre Joan Obiols, el cineasta Pere Portabella, el compositor i director d'escena Carles Santos, la cantant Anna Ricci, el galerista Lluís Riera, el també compositor Mestres Quadreny, que va treballar en moltes ocasions amb Brossa, etc. En un altre ordre de coses també havien estrenat algunes obres de Brossa l'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), una institució no professional en el sentit crematístic, però de gran nivell, dirigida per Frederic Roda, que del 1955 al

6. A Brossa li interessava tota l'obra teòrica de V. E. Meyerhold. Tanmateix citava sovint l'article de 1913 «El grotesc com a forma escènica», així com el text del 1930 «Discurs durant la discussió sobre la metodologia creadora del teatre de Meyerhold». Aquests textos estan disponibles a qualsevol volum que recopili els treballs de Meyerhold.

7. Jordi COCA: *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.

8. Joan BROSSA: *Teatre de Joan Brossa*. Conté *Gran guinyol, Aquí al bosc, El bell lloc, La jugada, La xarxa*. Barcelona: Editorial RM, 1964.

1963 va posar els fonaments del que més tard seria el moviment de teatre independent de Catalunya,⁹ i l'EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), fundada i dirigida des del 1960 per Ricard Salvat, i que en els seus inicis comptava entre els seus col·laboradors de primera fila amb l'escriptora i també dramaturga Maria Aurèlia Capmany i, entre els «alumnes», gent com Josep Anton Codina, Josep Montanyès, Francesc Nello i molts d'altres. Aquestes dues institucions dels anys de la resistència cultural al franquisme van ser exemplars en molts sentits i cadascuna d'elles va aportar sempre criteris de modernitat, d'actualitat i de qualitat inqüestionables. Per resumir la seva importància, potser n'hi hagi prou dir, com sostinc en el meu llibre sobre l'ADB, que aquesta va tenir una clara voluntat de ser alguna cosa així com el primer intent d'un teatre nacional català, una espècie d'Abbey Theatre de Dublín que no va poder consolidar-se a causa de la prohibició que va patir per part de la dictadura franquista, i que l'EADAG va ser alhora la primera escola de teatre amb criteris moderns del nostre país i la primera companyia completament professional que només treballava amb idees de renovació, sense prescindir, en cap dels dos casos, de la necessitat de connectar amb el públic real, però sense denigrar-lo. Bé, doncs, tant l'ADB com l'EADAG sempre van valorar Brossa i dins les seves possibilitats van estrenar el seu teatre.¹⁰ És veritat que, en conjunt, tot això era poc comparat amb els pressupostos i les infraestructures actuals, i també és veritat que s'arribava a un públic molt reduït, potser a no més d'uns centenars de persones, però amb els anys aquests noms, Brossa inclòs, s'han convertit en imprescindibles per entendre l'evolució de les arts escèniques a Catalunya.

Ateses les característiques formals del teatre brossià, que en ocasions ha estat definit com un teatre *irregular*, i atès també el context de repressió franquista en el qual es produeix, fins a cert punt es pot entendre que el dramaturg hagi estat poc representat. El teatre català d'aquells anys es desenvolupava certament sense infraestructures, sota una dictadura ferotge que va durar quatre dècades, en una llengua que estava prohibida, allunyada de l'escola, reprimida i minimitzada, patint una considerable diglòssia, sense públic, amb una tradició fora dels circuits acadèmics i oblidada per força, sense

9. Jordi COCA: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Un intent de Teatre Nacional Català. 1955-1963*. Barcelona: Institut del Teatre, *Monografies de Teatre*, núm. 9, 1978.

10. Per a una valoració completa de la recepció del teatre de Brossa, vegeu la tesi d'Eduard Planas, *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET, Col·lecció «El pla de les comèdies» núm. 1, 2002.

projecció internacional, i amb moltes més penúries que derivaven del desenllaç de la Guerra Civil i de la persistència a Espanya d'una espècie de feixisme que a la resta d'Europa va desaparèixer amb el desenllaç de la Segona Guerra Mundial. Sens dubte, en els circuits comercials de llavors, miserables des de qualsevol punt de vista, Brossa no podia trobar en cap cas el seu lloc, com en circumstàncies semblants tampoc no l'haurien trobat Beckett o Pinter, per posar només l'exemple de dos noms clau per entendre el teatre modern. Però, sorprenentment, a partir dels anys setanta i vuitanta, Brossa assoleix un gran relleu, especialment gràcies a la seva incisiva obra visual i plàstica i a una gradual ampliació del cercle de persones que admiraven la coherència de la seva proposta. Tanmateix, això no suposa que la seva obra sigui tan llegida com sembla i en realitat el seu teatre continua en gran manera ocult.

Potser el canvi més important que es produeix a la recepció de la *Poesia escènica* de l'autor al llarg d'aquests anys és l'exagerada focalització sobre els aspectes que Brossa relaciona amb la màgia i el món del music-hall, i que ni quantitativament ni des del punt de vista poètic no són els més importants. Van tenir un èxit especial els seus *striptease* poètics protagonitzats per diverses actrius i vedettes, entre les quals va destacar Christa Leem (1953-2004) i alguns espectacles de màgia amb Hausson que es van convertir en un referent obligat. Aquesta afició pels gèneres tradicionalment considerats menors és comuna des de final del segle XIX en els creadors propers als moviments d'avantguarda i, en el cas de Brossa, també està relacionat amb la profunda admiració que sentia pel transformista italià Fregoli (1867-1936), els vertiginosos canvis d'indumentària del qual eren considerats per Brossa paradigma de la modernitat. Tanmateix, aquesta focalització a què em refereixo sempre ha estat excessiva ja que el conjunt de l'obra de Brossa conté molts altres registres al marge de la màgia i el music-hall. No obstant això, en els últims anys de la seva vida, el poeta va fer constants referències a aquests temes als mitjans de comunicació. A més, les seves relacions d'amistat amb diversos artistes procedents d'aquestes arts escèniques (el circ, el music-hall, els títelles, el teatre d'ombres, el transvestisme, etc.) i els seus atacs sistemàtics i contundents al teatre de formats convencionals, que considerava burgesos, van portar a crear una imatge del poeta que el feia popular a base de convertir en secundària la part més important de la seva obra, és a dir, l'obra textual, estrictament literària. Afortunadament, la fundació del teatre Espai Escènic Joan Brossa ha permès apropar-se al nucli central del teatre brossià, al seu teatre literari, i a fer l'esforç de llegir-lo des de perspectives diferents, més completes i complexes.

Malgrat tot, quan a meitat dels anys noranta una nova generació de dra-

maturgs, directors i gestors culturals es fa càrrec dels teatres públics catalans, en un context polític, social i cultural completament diferent (en democràcia, amb noves infraestructures teatrals, amb pressupostos que tendeixen a la normalitat dins del context europeu, amb una relativa normalització oficial de la llengua), curiosament Brossa també quedà relegat als circuits secundaris i, de fet, sense l'existència de l'Espai Escènic Joan Brossa, que cada any estrena almenys un text seu, Brossa gairebé no existiria com a dramaturg sotmès a l'experiència real de l'escena, o existiria en aquesta estreta franja del music-hall intel·lectual i poètic. Per les raons que sigui es rebutja l'estètica del dramaturg Brossa, i la seva aposta per un teatre equiparable a la millor tradició europea de la segona meitat del segle xx queda tancada en els volums de l'obra completa, entre les parets del petit Espai Escènic Joan Brossa i poc més. Això, que a nivell personal és acceptable i comprensible des del punt de vista comercial, resulta greu quan són els teatres públics els que adopten l'esmentada actitud, i és encara molt més greu quan resulta que Brossa és només la punta d'un enorme iceberg, un exemple al qual caldria afegir molts altres noms i que, en conjunt, acaba dibuixant una de les característiques centrals del moment actual: l'oblit conscient del passat, la reescriptura de la història, l'error de creure que el món comença avui mateix i amb nosaltres, la bogeria d'acceptar regles de joc polítiques. És veritat que els relleus generacionals solen comportar reubicacions i relectures, moltes d'elles saludables encara que puguin resultar doloroses, però quan aquestes noves perspectives que s'imposen ara afecten, com a mínim, gairebé tota la tradició, i a dues generacions completes de dramaturgs catalans contemporanis —curiosament són els més renovadors i els que més han incidit en la dramaturgia catalana contemporània—, i suposen la seva marginació absoluta, i quan aquests fets succeeixen en un país on tots els altres camps de la vida social i cultural estan vivint una profunda reconstrucció nacional, com a mínim podem dir que el fenomen és curiós i que sota cap concepte no ha d'ocultar-se.

Sense passat

Efectivament, a meitat dels anys noranta a Catalunya una nova generació d'homes i de dones de teatre, tots molt joves, es fan càrrec de gairebé tots els ressorts del poder teatral del nostre país: accedeixen a dirigir els teatres oficials, formen part dels comitès de programació, controlen una part de les sales alternatives, estableixen diverses connexions amb el món de l'escena comercial i fins i tot alguns d'ells arriben a tenir una important projecció in-

ternacional i considerables èxits de públic. Aquests fets, que en si mateixos són molt positius i que revelen una evolució real de la societat catalana, són alhora el resultat de tot l'esforç anterior, dels enormes sacrificis que la nostra cultura va haver de fer des del 1939 fins ara mateix per poder sobreviure. S'ha d'entendre que des de la derrota davant dels exèrcits de Franco el 1939, fins a la incomprensió referent a la presència oficial de la nostra llengua en les institucions europees, passant per les reserves que ha suscitat l'anunci de la invitació de la nostra literatura a la Fira del Llibre de Frankfurt 2007, i la lluita contínua i dura, i en aquest sentit gens reeixida, per reconstruir i coordinar la gran comunitat catalana que engloba Catalunya, València, Balears, la Catalunya Nord, l'Alguer i la Franja d'Aragó (en total uns dotze milions de persones), s'ha d'entendre que aquest no ha estat ni és un camí fàcil per a la recuperació de dos aspectes essencials: la identitat i la normalitat. Catalunya —no oblidem que és un petit racó d'Europa— lluita democràticament i sense violència en tots els fronts per aconseguir l'esmentada identitat i normalitat, i ho fa, a més, amb una gran cohesió social i amb uns processos més que acceptables d'integració de la gran onada d'immigrants que arriba.

Aquest esdevenir té en termes teatrals un tram molt significatiu: el 1976, pocs mesos després de la mort del dictador, es va atorgar a Catalunya la primera subvenció pública per al teatre. Es tracta de l'anomenat Grec 76, una experiència autogestionada per programar un festival d'estiu que, teatralment parlant, ha carregat amb tota la simbologia del canvi i de l'entrada en una societat més democràtica i més justa. Des de llavors fins ara la situació ha evolucionat fins a portar-nos a una realitat que des del punt de vista extern (infraestructures, pressupostos, mitjans tècnics, informació, etc.) i ateses les nostres característiques demogràfiques, en molts aspectes és gairebé normal en el context europeu. En canvi, teatralment parlant, no s'ha normalitzat la relació amb el nostre passat, amb la tradició que la dictadura havia arraconat i minimitzat, i tampoc no s'han normalitzat els criteris bàsics que en qualsevol cultura europea viva es consideren essencials: relació directa amb la tradició grecolatina, ampliació de repertoris, relectura de les fonts pròpies, importància de la llengua parlada al teatre, establiment de jerarquies que estan al marge de les imposicions o avatars comercials, nous instruments teòrics per llegir la realitat escènica i la tradició, etc. És a dir, encara no funcionem normalment des de la perspectiva que a mi m'agrada anomenar interna: continguts culturals, valors, implicacions profundes de les institucions en l'esdevenir de la societat. Hem construït la casa però no sabem com manejar-la.

Aquesta realitat és en molt bona mesura conseqüència de determinades actuacions polítiques que per la seva prolixitat és impossible detallar aquí.

Diguem només que es refereixen, sens dubte, al model de teatre públic aplicat (centralista i gens territorial, més francès que alemany), i a la política de cedir un ampli marge al teatre comercial que, en molts casos amb ajuts oficials, crea una aparent sensació de normalitat que, tanmateix, és sempre superficial. I es refereixen també al fet que, en molts casos, molt sovint fora de Barcelona, s'han construït infraestructures teatrals que després no han tingut la suficient dotació econòmica i humana per funcionar amb normalitat. O a la desconfiança política en els creadors quant a exhibir responsabilitats últimes en un procés on els diners públics són essencials. Però aquesta desconfiança no es concreta amb uns ferris i lògics controls d'intervenció administrativa, sinó amb una ingerència política que, per exemple, ha imposat que els teatres oficials no tinguin companyia pròpia i, per tant, que no puguin programar un repertori ni consolidar equips artístics estables propiciant, en molts casos, una relativa estabilitat a través de la pràctica d'un amiguisme gens saludable i en absolut transparent. A més, en el cas del TNC s'ha supeditat la direcció artística a altres criteris, convertint així el director de la institució teatral més important del nostre país en una espècie de programador tutelat. Els altres dos teatres públics de Barcelona viuen també experiències rares. El Mercat de les Flors ha anat a la deriva durant els últims anys per falta de model (depèn completament del municipi, però no és un teatre municipal en el sentit d'oferir a la ciutat una programació que respongui a criteris culturals clars)¹¹ i el Lliure viu des de la mort de Fabià Puigserver i especialment des del seu trasllat a la nova seu de Montjuïc i la mort de qui va ser-ne director, Josep Montanyès, una peripècia contínua que el seu actual i jove director, Àlex Rigola, suporta com pot.

No és fàcil entendre des de fora com s'interrelacionen tots aquests factors aparentment dispars. Però si observem que des del 1976 fins ara mateix, a final d'agost del 2006, el teatre català ha viscut un procés accelerat de canvi, amb l'aparició dels diners públics, amb la creació d'infraestructures, moltes d'elles sota la influència exagerada dels polítics, i si acceptem que el model imposat respon a la voluntat de subvencionar una activitat cultural propera al lleure car, amb aspiracions de qualitat, veurem com a lògic que a la pràctica escènica pública gairebé no es tingui cap exigència cultural de fons, i que no s'apreciïn ambicions de profunditat, o que el propi passat es vegi més com un destorb que una necessitat, especialment la relectura d'aquell passat, que requereix instruments teòrics dels quals manquem, no per falta de mitjans,

11. A meitat de la temporada 2005-2006 aquest espai s'ha convertit en un centre dedicat íntegrament a la dansa.

sinó perquè s'hi han establert de manera errònia les jerarquies. Per il·lustrar aquestes afirmacions són imprescindibles alguns exemples d'autoritat, incontestables. Esmentem-ne només alguns i entenguem que jo mateix he denunciat amb reiteració a la premsa de Catalunya aquests i altres fets semblants, sense que fins ara, gairebé vuit anys després, se m'hagi desmentit en absolut.¹² També ho han fet Ricard Salvat, Jordi Mesalles, Pere Planella, Josep Palau i Fabre, Hermann Bonnín, Jaume Melendres i un llarg etcètera. La tònica general d'aquestes consideracions teòriques es refereix sempre a la desmemòria, a l'oblit sistemàtic, a la marginació conscient de determinats autors, a la reescriptura de la realitat escènica catalana, a l'empobriment cultural que suposa la situació actual de prolongar-se massa temps, a la falta de dramaturgia en les posades en escena (aquí entenem dramaturgia com a lectura contextualitzada i interpretativa del text), etc. És a dir: la dictadura ens va minimitzar, ens van minimitzar les dificultats de la resistència cultural i de l'autoexploració a la qual els creadors s'havien hagut de sotmetre durant anys, ens van minimitzar, i continua fent-ho, la impossibilitat gairebé legal de projectar-nos com a Països Catalans, com a unitat pancatalana, i ara ens minimitzen la gestió d'unes infraestructures i uns fons públics que es conceben a si mateixos més com a animadors culturals que com a veritables agents culturals de la societat que administren un bé comú, i també ens minimitzen uns responsables d'aquestes institucions que han acceptat unes regles de joc injustes que altres van rebutjar abans amb contundència.

12. Cito a continuació alguns dels articles que des del 1998 he dedicat a la qüestió del model del teatre públic a Catalunya i les seves derivacions, així com a l'absència de determinats autors de les diferents programacions. No és una bibliografia completa. *Serra d'Or*, 1998: gener, «Un moment històric»; març, «El Centre Dramàtic d'Osona»; abril-maig, «Programacions teatrals I i II»; novembre, «Brossa i el TNC»; desembre, «Brossa. El teatre grotesc i la il·lusió». *El Periòdic*: «El teatre dels polítics», 30.10.2000. *Avui*: «Brossa i el TNC», 30.7.1998; «El públic teatral», 27.3.2001. *Avui. Quadern de Teatre*: «Palau i Fabre – Bonnín», 4.12.2000; «Algunes esperances per al segle XXI», 2.1.2001; «Casa nova, casa vella», 29.1.2001; «De prínceps i bufons I i II», 28.5.2001 i 4.6.2001; «Quan estrenarà un Brossa el Nacional?», 1.10.2001; «Cuina de mercat», 23.10.2001; «La cartellera teatral», 1.4.2002; «La triple mort d'Espriu», 15.4.2002; «Jordi Mesalles», 20.5.2002; «TNC: una temporada paupèrrima», 16.9.2002; «El Mercat és perillós», 28.10.2002; «Dramaturg», 30.12.2002. *Revista Entreacte*: «Sales buides», març 2002.

Els oblidats

Vagi també per davant que tampoc es pretén aquí ser exhaustiu ni clamar per la justícia deguda a determinats noms. El que es digui, doncs, ha d'entendre's només a títol d'exemple i per a il·lustrar la tesi central d'aquestes pàgines. Només amb aquesta intenció dic que, fins al dia d'escriure aquest article, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) no ha estrenat o ha declinat clarament estrenar obres de Joan Maragall, Carles Soldevila, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Josep Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Manuel Molins, Jaume Melendres, i una llarga llista d'autors de generacions diverses, tots ells, llevat de Maragall, que va morir el 1911, molt significatiu en la vida cultural dels anys de la resistència i que en el seu conjunt responen a estètiques molt diferents entre si. S'ha deixat de mirar en les fonts de la nostra tradició, s'han deixat de costat autors que en el seu moment van ser determinants com Pitarra, o que hauríem de tornar a considerar, per tot el que suposen i per exemple, el teatre il·lustrat dels germans Ramis i Ramis, i una llarga llista de noms que no és possible tractar aquí.

Es dirà que tanmateix s'han fet altres coses, i precisament allà hi ha l'autoritat dels arguments que intento esgrimir. Mirem què s'ha programat al TNC durant la dècada d'existència, comparem aquells deu anys, i especialment els vuit últims, amb els també vuit que va durar l'ADB o amb la trajectòria molt més llarga de l'EADAG, i constatarem que el concepte actual de clàssic català és tòpic i massa prudent (Guimerà, Rusiñol, Puig i Ferrater, i marginalment Ignasi Iglesias), constatarem també que tot el teatre de la postguerra queda reduït a l'autor més comercial, Josep M. de Sagarra (1894-1961), i que les generacions posteriors han desaparegut per complet, llevat de l'excepció de Josep M. Benet i Jornet, nascut el 1940, que s'erigeix com el pont entre Sagarra, un autor al cap i a la fi comercial, i les noves generacions capitanejades per Sergi Belbel. La resta ha desaparegut per complet i misteriosament.

Però els oblidats no són només uns determinats autors. També ho són directors, escenògrafs, actors... Com és possible que Hermann Bonnín, (que va ser director de l'Institut del Teatre de 1970 a 1980, precisament quan s'estableixen les bases de la professionalització del teatre català, i després director del Centre Dramàtic Nacional de 1980 a 1990, actualment en actiu com a director i impulsor del teatre Espai Escènic Joan Brossa), com és possible que aquest home no dirigeixi res als teatres públics? O que tampoc no pugui treballar als teatres oficials el gran director del vers i descobridor de Núria Es-

pert, Esteve Polls. I el mateix es podria dir de Ricard Salvat, fundador de l'EADAG, una de les figures més internacionals de la nostra escena, catedràtic de teatre, director, introductor de Brecht a Catalunya, i que tampoc no sembla tenir dret a dirigir. O del recentment desaparegut Jordi Mesalles (1953-2005),¹³ potser el millor director de la seva generació, mort d'amargor als 51 anys perquè se li negava el treball malgrat haver estat l'home que va introduir al nostre país l'obra de Thomas Bernhard o de David Mamet, per posar només dos exemples, i alguns muntatges del qual són pura antologia. I podríem afegir-hi Lluís Solà, el millor director d'actors que hem vist treballar; Pere Planella, un creador escènic dúctil i de gran precisió i sensibilitat que en el seu moment ens va apropar per primera vegada Grotowski i que posteriorment al Lliure de la primera etapa va dirigir magistralment, entre altres autors, Ibsen; Josep Costa, que sempre que pot planteja amb valentia noves relectures, i molts més directors, escenògrafs, actors i actrius que tenen vedat apropar-se si més no als feus oficials. La premsa catalana ha denunciat en diverses ocasions aquests fets increïbles, les associacions s'han queixat, i sens dubte la situació es viu amb temors molt comprensibles però que impedeixen la veritable visualització del problema.

Tot això enclou diverses explicacions i moltes d'elles tenen les seves arrels en qüestions polítiques. Quan se'm pregunta per la situació actual del teatre català sempre responc que mai no havia estat com ara, que mai a la nostra història no hem tingut tants espectadors, tants diners públics, tantes iniciatives privades, tantes sales obertes, tantes infraestructures de nou encuny i tantes tendències diferents convivint en un mateix territori. Però dir això, admetre-ho i celebrar-ho pel que té de victòria aconseguida després de dècades de lluita, no suposa de cap manera descriure la nostra situació actual com a una cosa paradisiàca: hi ha coses que no es fan bé des del punt de vista cultural, moltes coses (per exemple, en deu anys el TNC només ha presentat un autor de la tradició grecollatina en català, Eurípides, i ho va fer traduït del francès i a través de la versió interposada de Michel Vinaver). També per raons diverses s'ha minimitzat la nostra realitat patrimonial, que en una etapa de normalització nacional s'hauria de revisar, o la desaparició dels autors ja citats i directors vius o ja morts, que dels anys cinquanta als vuitanta van lluitar per fer possible el que avui tenim.

Naturalment no sóc ingenu i no estic clamant perquè unes determinades persones siguin més o menys agràides. Estic dient que el teatre en el seu con-

13. Ricard SALVAT: «Jordi Mesalles, el suïcidat de la nostra societat», *Serra d'Or*, maig 2006.

junt, el que aconsegueix diners públics, i les institucions que ho fan possible, no poden tenir una visió superficial del seu treball. Estic plantejant una qüestió de model sense prejudicar les bones intencions dels qui apliquen un model que jo considero erroni. Només dic que un teatre públic no és un local per programar festivals perpetus, com una Universitat tampoc no és un aulari, ni un museu és un magatzem de quadres. La cultura escènica, la cultura literària, la cultura humanística, la Cultura, la totalitat del que diem, allò que som en última instància, allò que sentim i pensem del nostre entorn, de nosaltres mateixos i del nostre passat, no pot ser confós amb una estadística ni pot ser programat per imposar una lectura light de les coses i amb lògiques internes que responen a criteris no necessàriament artístics. Dic que si els criteris que s'apliquen als teatres públics en relació amb el passat més o menys proper s'apliquessin als museus, caldria despenjar totes les obres de Tàpies, tots els Miró, tots els Picasso, i segurament també tot l'art romànic i el barroc. Aquest reduccionisme és el que s'aplica a Catalunya teatralment parlant i, a més, és el que es projecta cap a l'exterior.

Els cercles dels exclosos

Però hi ha encara alguns exemples molt clars amb relació a aquests temes. Un és que l'impulsor del Teatre Nacional de Catalunya, l'actor i director Josep Maria Flotats, va ser cessat per decisió política just en el mateix moment d'inaugurar la seu del TNC. Que no compartim el model francès i centralista que ell va impulsar, no suposa en cap cas la negació sistemàtica del treball que Flotats va fer durant alguns anys fins a culminar en la inauguració del gran teatre públic de Catalunya. En aquella ocasió Flotats va dimitir perquè el món de la política, i una part del sector privat, no va tenir suficient abast de visió i va entendre que un gran teatre públic al nostre país seria una competència deslleial. Va ser una tremenda ingenuïtat que es va concretar en la prohibició de formar una companyia pròpia i estable, i una imposició de criteris que, lògicament, Flotats no va acceptar. Va ser cessat i llavors l'actor, format a França, *sociétaire* de la Comédie, i ja director amb experiència, va augurar que amb la seva marxa s'entrava en l'època dels funcionaris. Bé, certa raó tenia en això, perquè és evident que les persones anomenades per substituir-lo sí van acceptar aquests criteris que es volien imposar a Flotats i que atemptaven contra la llibertat artística i el concepte bàsic d'autonomia de l'art.

A l'altre extrem de l'espectre, Lluís Pasqual (i sabent que aquests resums

mai no poden ser del tot fidels a la realitat), cofundador amb Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona, director del teatre Odéon de París durant anys, i que ho ha estat tot en el teatre europeu, tampoc no va aconseguir que quallés el seu projecte ni com a director del Lliure ni com a director de la Ciutat del Teatre (un conglomerat de dos teatres públics, el Lliure i el Mercat de les Flors, més l'Institut del Teatre, una institució gairebé centenària dedicada a la docència de les arts escèniques i que disposa d'una biblioteca d'aquesta especialitat amb més de tres-cents mil volums). En el fons ambdós són uns exclosos de la nostra vida escènica i al llarg d'aquests últims vuit anys artísticament només visiten Catalunya de tant en tant i amb obres en castellà. Potser també podríem afegir el nom de Núria Espert, actriu i directora d'una llarga i fecunda carrera internacional que, per raons diferents, tampoc no ha aconseguit ser recuperada pels teatres oficials del nostre país.

A què es deu tot això? No pot ser casual, no hauria d'entendre's que la seva recuperació és un impossible, i en tot cas no es pot llegir la realitat de la nostra vida teatral sense tenir en compte aquests factors. El treball d'aquestes persones pot agradar o no, però sembla que la seva tasca internacional els acredita prou. En tot cas ells han imposat criteris artístics que no han estat acceptats pels poders públics, el que ha suposat el seu, diguem, allunyament. D'alguna manera es podria dir que són els més internacionals, els més experimentats. Altres (els mateixos que rebutgen Brossa, Palau i Fabre, Maragall, Pedrolo, Espriu i com a mínim dues generacions de dramaturgs, els que reescriuen la història des d'una lectura superficial del nostre passat i els que re-dueixen el repertori internacional a una dotzena d'autors i imposen criteris gairebé còmics, com traduir Txèkhov del francès existint unes magnífiques traduccions directes del rus, de nou publicades i amb una qualitat indubtable),¹⁴ aquests altres sí han acceptat les imposicions polítiques, o les han compartit amb entusiasme, contribuint amb això a donar la raó a Flotats quan deia, potser exageradament, que amb el seu cessament s'entrava a l'època dels funcionaris o, el que és el mateix, a l'època de l'obediència, de la rutina, de les idees sense força i de les blanors.

Hi ha, doncs, un cercle de *grans* que ha estat exclòs i que es mou fora del nostre país. Però hi ha un altre cercle de *grans* que viu i intenta treballar a l'interior de Catalunya i que tampoc comparteix els criteris polítics ja esmenats. Són els noms que ja han anat sorgint en aquestes pàgines: Esteve Polls, Ricard Salvat, Hermann Bonnín, Pere Planella, Lluís Solà, Josep Costa, i els

14. Anton TXÈKHOV: *Teatre complet I i II*. Traducció de Nina Avrova i Joan Casas. Barcelona: Institut del Teatre, 1998-1999.

autors també reiteradament esmentats aquí. A l'espai interior d'aquesta realitat, dins d'aquests cercles d'exclusos, controlant gairebé tots els ressorts importants, estan els que han acceptat les condicions polítiques i que, per pura causalitat, han acabat creient que amb ells comença tot i que la resta del món s'equivoca, són els que prevalen l'ocupació de la sala a criteris culturals, els que, si atenem la seva pròpia pràctica, imposen traduccions de textos vitals amb llengües interposades, els que neguen autors però admeten succedanis tòpics sobre els mateixos, com va succeir al TNC amb Brossa, els que no tenen cap model de llengua des de l'escena (en un país com el nostre, amb la llengua prohibida i allunyada de l'escola durant quaranta anys!), els que manifestament prefereixen el que Aristòtil anomenava l'*opsis*, l'espectacle, a propostes basades en sòlides lectures dramaturgiques. Tot això ha estat denunciat moltes vegades i, fins ara, ningú ha pogut desmentir aquestes afirmacions o altres semblants. Però també és veritat que no se'ns fa cas i se'ns presenta com a conflictius i massa exigents.

No estrenen Brossa, ni cap dels autors citats, senzillament perquè no els agraden. Els veuen com d'un altre temps, antics, passats, però no s'adonen que aquests conceptes no són acceptables, que des de les institucions, des dels teatres públics, hi ha obligacions ineludibles i que, en última instància, la seva missió és la d'integrar, enriquir i aprofundir tant com es pugui. No ho han fet, no ho fan, i per això la història els demanarà comptes. Però mentre arriba aquell moment imposen el seu criteri, afavorits per un moment estellar de la nostra realitat teatral: més diners que mai, més infraestructures, més públic. Des d'un punt de vista extern la situació és la millor que hem tingut fins ara. Des del punt de vista intern, la realitat es gestiona des de criteris superficials, sense tenir en compte els deures de les institucions, deixant-se portar precisament per l'èxit que sol comportar no entrar a fons en res i vendre moda. Crec que era Coco Chanel qui ho deia: no és el mateix el que és bell que el que és bonic. Allò bonic passa, allò bell queda. Doncs el nostre teatre català d'ara mateix és bastant més bonic que bell. I és clar, no els agrada Brossa. Però Brossa és allà, sempre present, influent en els millors, com és el cas de Carles Santos.





Ressenyes

Revistes

(*Pausa.*) *Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27

Marilia Samper

En aquesta edició número 27, la revista (*Pausa.*) dedica les seves pàgines al teatre català d'ara. Amb un compendi del cicle de dramaturgs contemporanis que han dut a terme la Sala Beckett i l'Obrador i en el qual s'ha donat espai i veu a un bon nombre d'autors, alguns de nous i d'altres de més consolidats. Però el que pretén sobretot aquest número és obrir una sèrie d'interrogants al voltant d'aquesta dramaturgia emergent. La preocupació per si es viu un excés d'optimisme quant al vigor de les noves propostes textuais, que faci que finalment derivin només cap a una moda passatgera, o per si aquests textos revelen realment la realitat que vivim són algunes de les reflexions que van sorgir de la taula rodona sobre el teatre català del segle XXI que va es va celebrar ara fa un any a l'Obrador, una bona mostra de la inquietud existent perquè tots aquests autors donin bons fruits, abundants i sucosos, que puguin saciar la necessitat de productes propis i frescos per ara i de cara al futur. És molt enriquidora la sèrie d'entrevistes que es fan els autors els uns als altres, ja que no només en les respostes, sinó també en les preguntes ens podem endinsar en la seva manera de veure el món, el teatre i conèixer de retruc què els anima a escriure. Aquestes entrevistes destil·len tota l'energia amb què arriba la nova generació de dramaturgs. Tot i així, potser no n'hi haurà prou amb els pensament dels creadors mateixos ni dels erudits en la matèria per entendre tot el que passa al nostre teatre. El pas següent hauria de ser escoltar també, per què no, altres veus que conviuen dins l'escenari i a la platea, ja que tant el públic com els tècnics, els il·luminadors, els escenògrafs, els regidors, etc., poden oferir-nos una mirada més àmplia i aportar-hi coses interessants i sorprenents. L'edició es tanca amb les fitxes informatives d'alguns textos que acaben de sortir del forn, aquesta vegada de Guillem Clua, Jordi Faura, Mercè Sarrias, Gerard Vázquez i Manuel Veiga, que permeten observar la diversitat d'aquesta nova dramaturgia que durant aquest darrer any ha tingut l'oportunitat de donar-se a conèixer més que mai.

Assaig de Teatre, núm. 57

Marilia Samper

El I Simposi de Teatre no Aristotèlic continua ocupant les pàgines d'aquest número d'*Assaig de Teatre*, en aquesta ocasió amb un apropament interessant al teatre Kabuki que té l'origen en ritus i supersticions antigues que van donar lloc a accions escèniques marginals i prohibides. El seu ponent, Minoru Tanokura, pren com a exemple la dramaturgia de *Los Leales 47 Ronin* per anar esgranant-ne el significat de l'estructura. També dins d'aquest cicle, Levan Khetaguri presenta un recorregut pel pràcticament desconegut teatre georgià. Però qui ha rebut certament una atenció especial en aquesta revista ha estat la figura de Gloria Montero, una escriptora d'arrels asturianes i de passat errant —va passar la infantesa a Austràlia i després va viure al Canadà—, que ara viu a Barcelona i a qui ben pocs coneixen. La seva obra *Frida K.*, que ja s'ha representat a diversos països, ens endinsa en l'esperit de la genial artista mexicana i en el sofriment que va arrossegar amb força i dignitat tota la seva vida. Aquí tenim l'oportunitat de gaudir d'aquest monòleg excel·lent i de conèixer aquesta autora gràcies a una sèrie d'entrevistes dutes a terme per Francisco Nogara, Peter Hinton i Ricard Salvat en què es fa un bon repàs a la seva biografia fascinant i a la seva literatura. També hi trobem algunes notes i crítiques dels muntatges de *Frida K.* que es van representar a Nova York, Bilbao, Praga i al Canadà.

A l'espai dedicat a teoria i història, hi trobem la continuació dels documents relacionats amb el Dido Pequeño Teatro de Madrid, com ja s'havia fet a les edicions anteriors, i que en aquest número ens fa conèixer l'extensió barcelonina d'aquest projecte que es va anomenar Petit Teatre de Barcelona.

Amb l'afany que la crítica teatral recuperi el lloc que ha anat perdent als diaris, *Assaig de Teatre* ens obre la possibilitat de conèixer els que es fa als escenaris de Madrid —posant un esment especial a la Mostra de Teatre de les Autonomies, sobretot de Catalunya.

Alguns altres articles completen aquesta edició, de la qual, sens dubte, el més interessant és la presència de Gloria Montero i de la seva bellíssima *Frida K.*

Teatre BCN

Lluís Hansen

Ens fa una il·lusió especial incloure en aquesta secció de ressenyes sobre revistes de teatre la de *BCN Teatre* per un motiu ben especial: és una raresa dins del panorama barceloní veure com pot existir amb recursos propis una revista gratuïta dedicada únicament al teatre (o més ben dit, al conjunt dels espectacles escènics) des de fa més d'onze anys, amb una aparició mensual ininterrompuda. Així doncs, felicitats a tots els seus responsables que des d'una petita redacció ubicada dins de les Ediciones El Jueves ens informen puntualment dels principals fets teatrals més importants de cada mes i, encara més important, contribueixen a ampliar la família a base de complicitats i de mantenir la memòria. Per això, amb encert, inclouen a cada número diversos apartats que mostren allò que generalment no veu el públic, com ara el reportatge sobre un assaig, un altre sobre un actor o actriu que inclou fotografies des dels seus primers passos fins a l'actualitat, o un tercer tipus de reportatge sobre la memòria escènica del nostre país. Un recull històric prou important com perquè el seu responsable, Gonzalo Pérez de Olaguer, l'hagi derivat en un llibre tot just acabat de publicar i que ressenyarem puntualment en el pròxim número.

Per si no n'hi ha prou amb aquestes felicitacions, volem remarcar una pàgina web impressionant, que és una veritable base de dades de teatre que pot fer les delícies de més d'un aficionat: crítiques i cartellera al dia, una base de dades llarguíssima que recull petites fitxes d'espectacles estrenats a Catalunya, links a companyies i teatres d'arreu del món, etc. Per passar-s'hi hores i hores.

Però encara hi ha més: *BCN Teatre* organitza des de fa sis anys els Premis de Teatre Popular, uns premis en què el públic assistent vota sense cap selecció.

La revista tracta amb tota normalitat el que està normalitzat: el món de l'espectacle, que es manté plenament vigorós i que es veu corroborat per l'àmplia edició i distribució, així com per més d'onze mil subscriptors a les actualitats setmanals en format electrònic.

Un cop feta aquesta presentació, només ens queda fer esment dels articles més destacats del període que ressenyem i que correspon al primer semestre de 2007. Com que l'element principal és l'eclecticisme i la gran varietat de reportatges i notícies, pràcticament no es repeteix cap sala, format ni gènere en els reportatges dedicats a estrenes. I el mateix amb reportatges sobre assaigs: Les tres maletes d'Oscar, la dansa de Gelabert-Azzopardi, l'assaig

d'una òpera, Hausson o La Fura dels Baus. El capítol de reportatges paraescènics fan referència a les relacions amb l'escena que van tenir Picasso, Agatha Christie, Cocteau i Copi. Destaquem també un reportatge sobre els festivals escènics que es fan fora de Barcelona (Temporada Alta, festivals d'estiu, etc.) i l'apartat de memòria històrica ens parla, entre altres, del Talleret de Salt, del Teatro Fronterizo, del que va significar l'estrena del Marat-Sade dirigit per Marsillach, de la censura religiosa, o dels oblidats Esteve Polls i Joan Germán Schroeder. Finalment, els articles d'opinió vénen signats per Joan Font (Comediants), Ricard Salvat, Pep Tosar, José Sánchez Sinisterra o Ricardo Szwarcer, director del Grec.

Amb tot aquest contingut, per què no canvien el nom de la revista i en diuen «Catalunya Escena» en lloc de *BCN Teatre*?

Llibres

Una història rica i pròpia

Alba Florez

Francesc Massip: *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*. Arola, Tarragona

Tenim entre mans el primer volum d'una *Història del teatre català* que ofereix una visió panoràmica del conjunt de les representacions teatrals catalanes; una història centrada en els productes escènics, més enllà dels literaris, que va des dels orígens a 1800. Massip identifica i presenta la tradició teatral catalana que recull tota manifestació espectacular als Països Catalans des dels espectacles llatins. Pretén expellir el desdeny fruit de la desconexió pròpia i revisar la imatge distorsionada pels models excènrics a la cultura del país. És en aquest sentit que Massip, no només amb paraules sinó amb documents, contradiu Joan Oliver quan deia que «el pitjor no és no tenir tradició teatral, ans tenir-la dolenta». Tota l'obra desmenteix el prejudici del sabadellenc i revela una història teatral rica, però sobretot pròpia.

El llibre s'obre amb un marc teòric que introdueix una concepció interdisciplinària del teatre que marcarà la mateixa disposició del llibre. Francesc Massip, que és doctor en història de l'art i filologia catalana, no passa per alt la multiplicitat de llenguatges que conflueixen a l'escenari i forneix les explicacions històriques amb gran quantitat de material relacionat amb disciplines alienes a la literatura. Hi ha una molt bona documentació iconogràfica que permet visualitzar l'estructura formal de determinades pràctiques escèniques;

és, no ho oblidem, un material imprescindible, com tota la resta de documents aportats, per entendre i reconstruir una realitat efímera, de la qual només perduren el text i l'espai teatral. La comesa de Massip consisteix en presentar els indicis que permeten reconstruir una certa concepció del teatre de cada moment. Com afirma l'autor en la introducció, «la història del teatre es produeix sobre la mancança de l'objecte del seu estudi, l'espectacle».

El capítol introductorí dóna pas a una història que ressegueix cronològicament l'evolució teatral catalana i els determinants històrics de cada època. Situa els orígens del teatre català molt més enllà del naixement d'aquesta cultura: mitjançant la teoria del ritual, explica els antecedents precristians, base de la cultura occidental, que vincula amb les reminiscències populars d'arrel tradicional. Prossegueix amb el relat de la dependència i servilisme al poder eclesiàstic i reial, que defineix, sobretot, el teatre medieval. Els capítols dedicats al Renaixement, al Barroc i a la Il·lustració dibuixen els punts de trobada i les divergències amb la tradició europea, paral·lels, evidentment, a la història del país. No es tracta d'una descripció, sinó d'una presentació crítica de cada període que para atenció tant a casos emblemàtics a bastament estudiats, com a curiositats que ajuden a bastir hipòtesis sobre les característiques dels espectacles. No és només l'estructura diàfana i didàctica el que dota aquest volum de la utilitat d'un manual, sinó també el ritme i l'estil de l'exposició textual, rigorosa i personal. Una estructura i un estil, però, que no li lleven l'interès de ser llegit com a assaig d'història espectacular, digne del mestre Josep Romeu i Figueras, a qui va dedicat el volum.

Finalment, el llibre inclou un índex toponomàstic i analític a cura de Lenke Kovács que acaba d'arrodonir una obra de consulta i de lectura obligada. A l'espera del segon volum que completarà aquesta empresa, publicada per Arola Editors i marcada per la manca de suport institucional, és ja una aportació gratament productiva a la història del teatre i un pas decidit cap al reconeixement d'una tradició amb història i identitat pròpies.

La memòria de la complicitat

Joan Casas

Toni Rumbau: *Malic. L'aventura dels titelles*. Arola, Tarragona

Els dos termes que s'articulen en el títol d'aquesta ressenya contenen l'essència de les arts de l'espectacle. En primer lloc la memòria, contrafigura de la condició efímera de l'escena, frontissa del temps i de la història, espai on

la guspira del moment es completa i es transcendeix. I en segon lloc la complicitat, terra comuna de delinqüents i de saltimbanquis, teixit social al marge de la societat, energia que agermana duradorament els artistes i, de manera més breu, ells i els públics en un acte comú de presència.

Toni Rumbau encapçala la llista dels seus agraïments dient això:

En primer lloc, a l'«encarregador» del llibre, Alfonso Cipolla, crític, estudiós i professor teatral de Torí, per convidar-me a escriure un llibre sobre la meua experiència de titellaire. «Ni tècnic ni teòric. El que m'interessa és un llibre que expliqui el punt de vista personal que tens sobre els titelles i la teua carrera artística». Amb aquestes paraules m'ho va posar fàcil i difícil, en ser tan poques les possibilitats de dir que no.

Val a dir que el llibre serveix amb molta exactitud l'encàrrec rebut, i que Rumbau escriu un llibre de memòries, discretament apassionat i lluny de cap pretensió d'imparcialitat científica. Una memòria que comença l'any 1973, amb l'exili de Mariona Masgrau a Dinamarca, que segueix els peregrinatges europeus d'ella i en Toni, el descobriment dels titelles amb la revolució dels clavells a Portugal i la coneixença d'Eugeni Navarro, que acaba de completar els tres mosqueters titellaires de La Fanfarra. Una memòria que torna a Barcelona amb els titellaires i segueix les seves peripècies fins a la creació del Teatre Malic, en una antiga fleca de davant del Born, el soterrani de la qual, minúscul i acollidor, es convertirà durant gairebé divuit anys en un dels locals d'espectacle amb més capacitat de contaminació de Barcelona. Una experiència que va demostrar que la capacitat de presència i d'influència té ben poc a veure amb la retòrica pomposa dels grans espais i els grans recursos.

Quan el llibre va ser presentat a Barcelona, a la Sala Beckett, Mariona Masgrau ja no hi va poder ser present, retinguda pels lligams d'una malaltia que se l'havia d'endur en molt poc temps. La seva desaparició tenyeix ara aquest llibre d'una condició definitiva, testamentària, que no entrava en les seves pretensions i que el converteix, a desgrat de la lleugeresa del seu llençatge, en un document històric imprescindible.

El ressenyador ha de confessar, abans del punt final, que ell tampoc no és neutral ni distant, ja que el lector prou fi el descobrirà com a còmplice d'alguna de les aventures dels titellaires. Aquesta confessió em deu permetre acabar dient que la gent de La Fanfarra i el Teatre Malic han estat per a mi una de les referències ètiques i estètiques que m'han mantingut viu durant aquests anys. L'última paraula haurà de ser, doncs, gràcies.

Quan la teoria resulta amena

Marilia Samper

Saumell, Mercè: *El teatre contemporani*. Universitat Oberta de Catalunya (UOC), Col·lecció Vull Saber, núm. 21

És un veritable plaer trobar-se amb un llibre que aporta informació teòrica de manera tan directa, senzilla i intel·ligible com aquest *El teatre contemporani* de Mercè Saumell que publica la UOC. Segons el meu parer, i no només el meu, la majoria de llibres teòrics fan més la funció de somnífer que la de transmetre coneixements ja que empen un llenguatge complex i una redacció avorrida que esgoten la paciència i l'ànim de qualsevol. Però en aquest cas, Saumell dóna una lliçó sobre la història del teatre del segle xx fins als nostres dies de manera clara, agradable i molt didàctica, en poques pàgines, sense que per això el contingut sigui insuficient, sinó tot al contrari. La finestra al teatre contemporani s'obre amb l'explicació de què és i com sorgeix el *happening* a la dècada dels setanta del segle passat i de la seva vinculació amb altres arts plàstiques ja que en aquell moment es començava a entendre el teatre en comunió amb altres manifestacions artístiques que no depenien només de l'actor i del text. Les noves concepcions de l'espai, el protagonisme de la gestualitat, la influència de les disciplines orientals, la recuperació del sentit ritual, de les formes populars d'espectacle, l'ús del teatre com a arma de mobilització i la renovació de l'aspecte textual són algunes de les característiques que conformen aquesta nova manera d'entendre la dimensió del fet escènic, al capdavant del qual figuren grans noms com ara Grotowski, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Bob Wilson, Martha Graham, Pinter i Peter Brook, per citar-ne només alguns. I tot i que, com sempre, les renovacions artístiques germinen a Nova York, Anglaterra, França o Alemanya, Saumell no oblida el ressò que tenen en altres territoris i que dóna lloc a altres companyies com Els Comediants, La Fura dels Baus, La Cuadra de Sevilla, El Teatro Experimental de Cali, etc. Tant el lector especialitzat com el que no ho és en podrà treure molt de suc i entendre el sentit i l'origen del teatre més radical que s'ha fet i es fa encara ara als nostres escenaris.

Algunes rialles recuperades

Joan Casas

Josep Maria Sala Valldaura (edició i estudi introductor): *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Editorial Barcino, Barcelona

El llibre que comentem és el darrer volum que s'ha incorporat fins ara a la Biblioteca Baró de Maldà, d'Editorial Barcino, que acull edicions crítiques de textos escrits durant l'Edat Moderna; unes edicions que a la llarga segurament han d'anar canviant les idees que tenim sobre la Decadència de la literatura catalana. Josep Sala-Valldaura, que ha tingut cura de l'edició, diu que aquesta, en certa mesura, és l'acompliment de la promesa que ell mateix havia fet a Xavier Fàbregas trenta-cinc anys enrere d'estudiar les formes de teatre català breu del segle XVIII. Des de les pàgines d'aquesta revista, que Xavier Fàbregas va convertir en una publicació catalana i moderna, volem deixar dit que el primer pagament del deute és molt substanciós i interessant.

Només la Casa de les Comèdies de Barcelona tenia, al segle XVIII, el privilegi de l'explotació pública del teatre, i això feia que al costat d'aquest únic coliseu només poguessin existir espais privats o societaris on es fessin representacions. Tal com ho resumia Francesc Curet:

Els menestrals, per la seva banda, s'agrupaven en societats de companys i sempre que podien feien comèdia en magatzems, en les quadres dels prats d'indianes, una sala de ball, el pati d'un cafè o les golfes d'un casalot adient.¹

Aquests espais eren els propis d'un teatre popular la riquesa del qual només coneixíem fins ara per via de comentaris indirectes. Gràcies a Antoni Serrà Campins havíem pogut accedir a un tast de la riquesa dels entremesos divuitescos mallorquins,² i Joaquim Martí Mestre ens va donar una mostra dels col·loquis valencians,³ però ens faltaven edicions solvents d'algun dels materials supervivents a l'àmbit del Principat. Aquest és el buit que comença a omplir aquesta edició.

1. Francesc CURET: *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.

2. Antoni SERRÀ CAMPINS: *Entremesos mallorquins*. Barcelona: Barcino, 1995.

3. Joaquim MARTÍ MESTRE: *Col·loquis eròtico-burlescos del segle XVIII*. València: Eds. Alfons el Magnànim, 1996.

Sala Valldaura és un gran coneixedor del teatre popular espanyol del XVIII, i de la vida teatral de l'època a Barcelona. Ja havia dedicat un parell de llibres a aquesta última,⁴ però amb l'obra present eixampla la perspectiva cap a un terreny encara poc fressat.

Precedits d'un extens estudi preliminar, Sala Valldaura publica sis peces d'autor desconegut (*Entremès burlesc de dos estudiants; Lloa a l'entremès del batlle i la cort dels borbolls; Entremès del batlle i la cort dels borbolls; Entremès de l'ermità de la Guia; Amor Menestral i Vida dels capitulars del Born i canonges de la Pescateria de Barcelona*) i una d'Ignasi Sobravia (*Comèdia del famós i divertit Carnestoltes*), que recorren una gamma prou variada de registres que van de la paròdia a la caricatura de la vida de la delinqüència, passant per la sàtira política, l'entremès acabat a garrotades o l'humor carregat d'erotisme. Com diu el mateix editor dels textos, per arrodonir les conclusions del seu estudi introductori:

Gràcies a les obres que suara editem, el capítol del teatre català popular del segle XVIII se'ns presenta més ric i interessant del que un lector o un estudiós de la literatura catalana mai no hauria pogut pensar. Sens dubte, riure's del mort i de qui el vetlla formava part del calendari, del programa vital dels nostres avantpassats.

Només ens queda esperar que continuï sent així.

Intrusisme polític

Sílvia Ferrando

Lourdes Orozco: *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)*.⁵ Asociación de Directores de Escena de España, col. Debate, núm. 12, Madrid

Lourdes Orozco, doctora en Estudis Hispànics per la University of Durham (Regne Unit) és l'autora de *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)*, un

4. Josep M. SALA VALLDAURA : *Cartellera del teatre de Barcelona (1790-1799)*. Barcelona: Curial/Abadia de Montserrat, 1999.

Jospe M. SALA VALLDAURA: *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida: Milenio, 2000.

5. Encara que la política general de la revista és la de ressenyar els assaigs publicats en català, hem cregut oportú incloure aquest llibre per la seva evident implicació amb les nostres arts escèniques (NR).

estudi que analitza i avalua l'impacte de la política teatral de les institucions públiques en el teatre de la ciutat de Barcelona, des de 1980 fins l'any 2000, i en quina mesura aquest impacte reflecteix un propòsit intervencionista per sobre dels ideals de la llibertat creativa.

L'autora inicia l'estudi definint els conceptes de cultura i política cultural, i exposa els principals debats generats al voltant de la incursió de l'estat en la cultura i en particular en el teatre. Analitza el teatre i les institucions de la ciutat de Barcelona però també considera un context més ampli, ja que té en compte les polítiques culturals dutes a terme pel govern central, tant a l'etapa socialista com a la del president Aznar. Tot i l'autonomia que es creu que té Catalunya, considera que aquestes polítiques culturals també han tingut un impacte en el teatre barceloní.

Un altre dels punts de l'anàlisi és el catalanisme, al qual dedica un capítol sencer: ideologia, orígens, formes d'actuació, i com aquest ha influït en el teatre de la ciutat i les decisions de les institucions.

Segueixen tres capítols dedicats a examinar concretament les polítiques teatrals de la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona. Continua exposant-hi la metodologia que l'administració utilitza per influenciar en el sistema teatral barceloní, analitzant: els programes d'ajut a la captació de públic, les subvencions, els pressupostos dedicats al teatre i els centres de producció i d'exhibició. L'autora exposa com es van crear els primers teatres públics (Romea, Mercat de les Flors, el Teatre Nacional al Poliorama) i més tard: el TNC, el SAT, la Ciutat del Teatre i l'Institut del Teatre. Per poder examinar el paper dels teatres públics durant els anys vuitanta i noranta, pren com a punt de partida: programacions, pressupostos i funcionament general. Totes aquestes dades li permeten arribar a conclusions sobre les intencions de les institucions públiques en matèria teatral, les quals difereixen en ocasions dels objectius teòrics plantejats en els documents oficials.

El llibre té una segona part dedicada als possibles resultats que les polítiques teatrals han tingut, amb l'objectiu de demostrar que el teatre està directament relacionat amb les decisions polítiques de les institucions públiques. L'autora fa seva l'afirmació d'Adolfo Marsillach: «no hi ha en aquests moments a Barcelona un teatre totalment lliure d'intervenció».

També analitza el públic barceloní i el compara amb el de la resta de l'estat espanyol, i intenta relacionar els seus moviments amb les propostes de les institucions.

Més tard s'endinsarà en el cas dels autors teatrals, i observa com han estat tractats per teatres i institucions. Se centra en el cas de dos dels autors amb més èxit pel que fa a quantitat de públic i repercussió mediàtica: Josep Maria

Benet i Jornet i Sergi Belbel, i intenta aclarir si la seva popularitat té alguna relació amb la política de les institucions, en detriment d'altres dramaturgs, sense entrar mai en l'anàlisi de l'estil de les obres teatrals.

Lourdes Orozco troba les raons de la progressiva disminució del naixements de noves companyies independents, durant els anys noranta, en la normativa imposada des de les polítiques culturals. Hi ressalta la importància que aquestes companyies independents han tingut, que defineix com un dels aspectes més característics i valorats internacionalment del teatre català. I considera les companyies independents existents excessivament dependents de les institucions.

El següent objecte d'estudi són dues companyies: Els Joglars i la Companyia Teatre Lliure. D'una banda per les difícils relacions que Els Joglars han tingut amb les institucions durant els quaranta anys d'existència; i de l'altra, la Companyia Teatre Lliure, per totes les modificacions que ha viscut: des del seu naixement com a companyia independent que funcionava com a cooperativa, les crítiques a alguns dels seus components per treballar al TNC, la mort de Fabià Puigserver el 1991, quan la Companyia Teatre Lliure s'apropa més al concepte de teatre públic defensat per les institucions públiques.

L'últim capítol estudia les sales alternatives i empreses privades sota el paraigua del sector privat. Hi presenta l'evolució del sector, i s'hi constata el poc interès de les institucions per promoure projectes en els que no ha estat vinculada des del seu naixement.

L'estudi conclou amb vuit entrevistes a diverses personalitats del panorama teatral.

La tesi manifesta l'alt grau d'intrusió política que experimenta el camp de la cultura a Catalunya. La conclusió és que les institucions públiques han impulsat el teatre de Barcelona, la majoria de vegades, ignorant els recursos teatrals ja existents i donant prioritat a projectes teatrals propis. Hi ressalta la manca d'iniciativa per treure el màxim partit a infraestructures extremament costoses, fora de l'abast de molts professionals i finalment considera que les institucions no responen adequadament a la realitat teatral de Barcelona.

Resulta interessant observar des d'ara (l'estudi és fins al 2000), uns quants anys més tard, com ha evolucionat el teatre a Barcelona, com s'hi han modificat algunes posicions amb noms i cognoms i com alguns pronòstics i intencions s'han complert i d'altres no.

Dos arts que s'alimenten mútuament

Mercè Saumell

AAVV: *Cinema i teatre. Influències i contagis*. Fundació Museu del Cinema / Ajuntament de Girona, Girona

Aquest llibre col·lectiu recull les sis ponències i les setze comunicacions presentades en el V seminari sobre els antecedents i orígens del cinema, amb el títol *Cinema i teatre. Influències i contagis*, organitzat pel Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol i pel Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Girona, i amb la coordinació del seu professor d'història del cinema Àngel Quintana.

Gràcies a les interessantíssimes aportacions recollides al llibre, descobrim com, a començament del segle xx, el teatre va viure una ruptura definitiva de la mà de les innovacions tècniques aportades pel cinematògraf, nou mitjà que solucionava la captació i reproducció del moviment *real*, objectiu igualment desitjat per creadors escènics propers al Realisme com ara Antoine o Stanislavski. La lectura d'aquest volum ens ajuda a entendre el cinema com a síntesi de dos segles d'invencions tecnològiques al servei de la representació d'imatges en moviment: circ, vodevil, danses serpentines, llanternes màgiques, il·lusionisme, pantomimes, *grand-guinyol*, melodrames, etc., gèneres escènics populars en què les accions eren concebudes per provocar un plaer intens i meravellar-se, gèneres populars de narrativa visual precedents del nou mitjà inventat de manera gairebé simultània pels germans Lumière, Edison, Méliès o Fructuós Gelabert, entre d'altres. El cinema era, amb els seus trucs òptics i mecànics, l'espectacle del nou segle.

Hi destaca l'esplèndida ponència que inicia el llibre, que tracta l'època al voltant de l'any 1900 i les exposicions universals a Europa i Amèrica, moments de fascinació per la velocitat i el maquinisme, que preludeaven l'arribada del cinema, un article signat pel professor nord-americà Tom Gunning, una autèntica autoritat acadèmica quant al tema. També n'assenyalarem el de Juan Carlos de la Madrid, molt ben documentat, sobre el cinema de complement (i els espectacles de varietés a Espanya fins al 1914) quan conviuen en una mateixa sessió pantalla i actors en viu en un *continuum* espectacular. Cal remarcar igualment l'interès de l'article de Francesc Massip i Alejandro Montiel sobre les primeres filmacions de les Passions, espectacles religiosos populars a tot Europa, especialment les produccions franceses Pathé dels anys 1903 i 1907.

És de justícia insistir que la lectura de tot el llibre resulta summament in-

teressant, ja que tots els textos són d'una gran qualitat documental i ens descobreixen una etapa fascinant del cinema: la dels seus inicis com a gènere espectacular i popular, de fra, abans de ser considerat el setè art.

L'abundant material gràfic (fotografies, dibuixos...) així com una bibliografia actualitzada a cada article i els resums en castellà, català, anglès i francès arrodoneixen una edició acurada, d'alt nivell acadèmic i de lectura amena. El Museu de Cinema de Girona, a més de l'exhibició permanent del seu fons, d'exposicions temporals i d'activitats pedagògiques, també ens proporciona aquestes publicacions especialitzades en els precedents i inicis del cinematògraf. No en va la col·lecció de Tomàs Mallol, fotògraf, cineasta i estudiós d'aquest període, és considerada una de les millors de tot Europa.

Més difícil encara

Sílvia Ferrando

Tortell Poltrona i Senyoreta Titat: *El món fascinant del Circ Cric*. Ed. Viena

Copsar l'essència d'un mitjà, d'un art escènic, en la seva materialització en llibre és una tasca complicada. Tasca que la gent del Circ Cric ha decidit enfocar a partir de paraules viscudes i de la tria de persones molt vinculades al circ, que el duen a la pell, als ossos, per fer somiar al lector a estones i per poder explicar de primera mà i molt pràcticament als altres com es produeix la creació en el circ i les tasques del dia a dia.

Entre moltes fotografies, dates, plànols, programes de mà i fitxes artístiques servides en una atractiva i colorista presentació, el lector troba pàgines carregades d'ideologia, i d'una particular forma de viure i veure el món.

En una tasca gairebé impossible, en un triple mortal, el Circ Cric decideix transformar-se en llibre. Un llibre que repassa els més de 25 anys d'existència del Cric i ens el presenta en un mitjà que no li és propi: la lletra impresa, la imatge fixa. Un meravellós acte d'acrobàcia i màgia on es transforma l'efímer en perdurable. Com Fellini, converteix els carros de circ en una carpa, el Cric es fa llibre.

Alhora que es recorren tots aquests anys d'història amb una gran quantitat de material tècnic i artístic, i un munt de gent que ha format part del Circ Cric, s'introdueix el lector a l'experiència i la vivència de les diverses facetes que són necessàries en un circ.

Si aquest llibre té res de particular és que ha estat escrit i realitzat per gent que ha viscut allò del que parla. No és un llibre, en la seva majoria, realitzat

per teòrics (tot i que aquests hi participen amb alguns textos), sinó per gent de la pràctica, del dia a dia del circ. Aquest és probablement el seu gran valor, aconseguir que un munt de gent per a qui la lletra impresa no és el seu mitjà d'expressió habitual, posi per escrit part dels seus coneixements i vivències, idees i creences, i és d'aquesta manera que l'efímer esdevé perdurable i se'n possibilita la transmissió.

Sota el lema: «El circ és cultura» i amb el sentit comú com a aliat, el lector va recorrent els secrets del circ i del Cric. El recorregut l'inicia Tortell Poltrona, fundador del Cric, que en repassa la història i la del món que li ha tocat viure. Després Leo Bassil ens fa nòmades durant els minuts en què llegim tres pàgines dedicades a tota una vida i una nissaga. I continuen pàgines on s'explica la simbologia de la carpa del circ com a imatge de llibertat i d'aventura, tot al contrari del sedentarisme, l'oposició a allò establert, però també la burocràcia que comporta aixecar la carpa cada vegada, i la manca de costum que existeix que els circs entrin per la porta del davant (en comptes de per la del darrere) i el desconcert que comporta a nivell administratiu i institucional, quan les coses es fan com s'han de fer. Hi trobem també una defensa de la música en directe, i una exposició clara i directa sobre com compondre la música d'un número de circ. Textos sobre el seu vincle amb Pallassos sense Fronteres, les seves experiències i el que aquestes signifiquen.

Montserrat Trias hi parla del Crac, l'altra eina com ella l'anomena, el Centre de Recerca de les Arts del Circ. I també dóna encertades propostes sobre reformes en els programes educatius... I progressivament el llibre presenta tot un seguit de testimonis que expliquen les seves experiències a l'entorn del Circ Cric: enginyers industrials, tècnics, artistes, acròbates, historiadors, etc., i és clar, també el públic, els espectadors, que necessàriament hi participen. En aquest cas parlar de circ és sinònim de parlar d'una forma d'entendre i de viure el món. I el que encara és més important: és una reflexió de com es podria arribar a viure.

El torn dels actors

Helena Tornero

Elisa Crehuet, Ferran Rañé, Gabi Renom, Andre Solsona i Arnau Vilardebò: *El torn de la torna*. Edicions 62, Barcelona

Primer va ser un judici sense sentit on uns militars van condemnar a mort dos homes. Després va ser una farsa dalt de l'escenari on uns actors vestits de militars fingien condemnar a mort un home sense judici. Després va ser un judici real on uns militars reals condemnaven uns actors-ciudadans reals en una mena de farsa real com la vida mateixa. Després van ser uns actors que portaven a judici el seu director perquè aquest s'havia apropiat de l'autoria d'un espectacle, on curiosament uns actors vestits de militars havien fingit condemnar a mort un home sense judici i havien pagat la broma amb una presó real. Elisa Crehuet, Ferran Rañé, Gabi Renom, Andreu Solsona i Arnau Vilardebò són cinc dels set membres de la companyia Els Joglars que van crear i portar a l'escenari *La Torna*, un espectacle que els va acabar portant a alguns d'ells a un Consell de Guerra i la posterior presó, i a d'altres cap a la fugida i l'exili. En aquest llibre es reuneixen amb uns quants companys més per tal de reconstruir els fets d'aquell moment greu i històric, des d'una perspectiva ben oposada a la presentada per Albert Boadella. Tot i no oferir testimonis contrastats que li donarien una dimensió més interessant, el llibre té l'encert d'anar més enllà de la simple polèmica sobre les llums i les ombres que omplen el complex tema de la creació col·lectiva. *El torn de la torna* no és només un testimoni viu i directe de la fragilitat d'aquella època fràgil i històrica de la realitat del nostre país, sinó que es converteix en una crua reflexió no solament sobre la por de les institucions al poder del teatre, sinó sobre les diverses maneres d'entendre el compromís artístic i les seves conseqüències. L'any 1977, quatre membres d'Els Joglars van ser detinguts i condemnats a presó per haver posat en escena una obra que qüestionava la justícia al nostre país. No deixa de ser paradoxal com una obra com aquesta, nascuda arran d'un judici, hagi generat posteriorment tants de plets al seu voltant. Segons la definició que apareixia al programa de mà de la polèmica obra, el 1977, el mot torna es defineix com la «Quantitat que hom ha de donar al qui, en adquirir d'ell una cosa, en dóna una quantitat major que el seu preu. // Quan una mercaderia que es ven no arriba exactament al pes demanat, allò que s'hi afegeix perquè acabi de fer el pes». Amb aquest llibre-document que ressegueix la trajectòria de la companyia des de la seva fundació fins als tràgics esdeveniments, els cinc antics components d'Els Joglars han aportat com a

tornes els seus testimonis perquè la complexa història d'aquest polèmic muntatge acabi de fer el seu pes.

Camí de nit, continuen les minúscules

Lluís Hansen

AAVV: *Teatre Lliure 1976-2006*, a cura de Guillem-Jordi Graells. Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona, Barcelona

ens trobem davant de la publicació d'un llibre que recull els trenta anys del teatre lliure, des de la seva fundació mesos després de la mort del dictador en aquell petit local del barri de gràcia i amb l'espectacle *camí de nit*, fins al 2006 ja a la muntanya de montjuïc i amb la sala fabià puigserver i un espai lliure en ple funcionament. un recull en forma de fitxa i amb fotografies de tots els espectacles que han passat pels diversos espais de la fundació teatre lliure-teatre públic de barcelona, amb un ordre estrictament cronològic que permet a l'aficionat anar recordant tots els espectacles que ha vist. tanmateix, el llibre no és un mer catàleg il·lustrat, sinó que està estructurat en una mena de capítols que agrupen diverses temporades i que coincideixen amb les diverses etapes del teatre lliure. persones rellevants de la història del nostre teatre i els principals directors de la fundació presenten els diferents capítols: emili teixidor, joan-anton benach i jordi maluquer situen el lector als anys d'inici; a continuació guillem-jordi graells se centra en els primers anys vuitanta, coincidint amb la creació —i posterior desaparició— de l'orquestra de cambra teatre lliure; gonzalo pérez de olaguer, marcos ordóñez i santiago fontdevila afronten el pas cap al dos mil, i per acabar francesc massip i juan carlos olivares hi comenten el canvi de seu i les últimes temporades. és tot un repàs que ara ja es pot fer amb una perspectiva històrica suficient, i que es veu acompanyada pel que considero el més important d'aquest llibre-memòria: els textos que han configurat les diverses etapes del lliure: el document fundacional —tota una declaració de principis—, el document de futur de 1986 de fabià puigserver que apuntava ja la necessitat d'un creixement, el projecte fallit de la ciutat del teatre que va idear lluís pasqual i el projecte artístic per al nou mil·lenni, de josep montanyès. és la lectura atenta d'aquests documents la que ens permet copsar com, a partir d'aquells inicis, n'ha estat l'evolució, el trencament o la dinàmica, fins als últims anys en què es fa l'obertura cap a referents del nord enllà —ja no francesos ni anglesos sinó clarament alemanys—, en el que pot ser una voluntat d'internacionalització,

però que permet veure com el fenomen de la mundialització també afecta les arts i homogeneïtza valors i estètiques. un llibre, en definitiva, per al record i per a l'anàlisi, en un pràctic format en din A-4 que es manté fidel a un dels elements fundacionals que es reconeixen plenament vigents: la tipografia en minúscules, sense excepció per als noms propis, i que respecta escrupulosament l'ordre alfabètic, per allò d'igualar-nos tots tant com sigui possible, una tipografia de la qual aquesta modesta ressenya vol fer partícip.

Deu anys de memòria

Sílvia Ferrando

1996 / 2006. *Teatre Nacional de Catalunya*. Ed. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona

En un volum de gran format el Teatre Nacional de Catalunya recopila en forma de catàleg els seus primers deu anys d'existència. Gairebé cada pàgina s'inaugura amb imatges teatrals, fotografies d'espectacles acompanyades de les fitxes artístiques i fragments dels programes de mà de tots els muntatges que el TNC ha tingut sobre cadascun dels escenaris de les seves tres sales. Des de la seva primera temporada sota la direcció artística de Josep Maria Flotats fins al dia d'avui, s'hi repassa temporada a temporada aquests deu anys de vida. A l'inici de cada capítol hi trobem un petit resum de la temporada teatral, una anàlisi del que van representar els muntatges en aquell moment, i una valoració sobre la importància i el valor literari i històric dels autors teatrals que van ser programats aquell any, a més a més s'hi afegeixen alguns comentaris sobre la repercussió que van obtenir determinades peces.

La gran història en minúscules

Lluís Hansen

Miquel Badenas i Rico: *Fets i gent del Poble-Sec i el Paral·lel d'abans. Records i enyorances d'un xicot del barri*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona

Aquest és un llibre institucional, iniciativa dels regidors de districte de Sants-Montjuïc de l'Ajuntament de Barcelona, que han tingut l'encert de demanar a Miquel Bardenas que escrigui fets concrets de la història del barri del Poble Sec, per tal que, tal com diu al pròleg el seu autor, «la nostra histò-

ria no caigui en l'oblit perquè qui perd les arrels per la identitat». El llibre està format per retalls de fets històrics sense hac majúscula, de la història que no surt als llibres d'història, dels fets viscuts i protagonitzats per persones comunes, poc conegudes, que fan de protagonistes puntuals. A vegades aquests protagonistes no són individuals sinó personatges col·lectius. Els retalls no tenen un fil argumental, però sí que respecten la unitat de lloc (el Poble-Sec (*sic*)) i de temps (des de la creació del barri i fins a l'actualitat pràcticament), i quasi podríem dir d'acció —per seguir al peu de la lletra les mal interpretades regles aristotèliques—, perquè l'acció general que s'hi descriu amb detall és la que van protagonitzar tots els personatges d'aquell lloc i d'aquell temps: la de maldar per sobreviure i ser feliç en un ambient difícil, molt difícil. El llibre recull episodis que van des de la creació del barri i la urbanització dels primers carrers, passant per la guerra civil, la piscina municipal del 1929, *merenderos* i fonts de Montjuïc, balls i festes populars, i sobretot l'apartat de teatre i revista. Aquest és el que més ens interessa i que relacionem tot d'una amb el nom del Paral·lel, i que de seguida evoquem amb un cert regust de nostàlgia. No mencionarem aquí el reguitzell de teatres i sales que hi han desaparegut, sinó que volem fer esment d'una frase que ens ha cridat l'atenció. Diu així: «anar al teatre era fàcil i barat». I explica amb detall el fenomen de la claca —amb noms, cognoms i sobrenoms, i amb data oficial d'inauguració de la claca a Barcelona: el 1862, al Liceu—, persones que anaven a veure les obres amb l'encàrrec d'aplaudir quan el «cabo de la claca» els ho indicava. Així, teatre de text, revista, sessions de cinc hores de sarsuela (com si fos Wagner, vaja!), i altres espectacles escènics podien sortir gratis per a qui no tenia diners. Si no s'hi podia ser puntual, sempre quedava la segona solució: els vals de sortida que es demanaven als espectadors que ja no volien tornar després de la pausa. Era un tipus de revenda teòricament prohibida, però tolerada per empresaris i agents de l'ordre per plaer de saber que un altre ciutadà gaudiria d'aquell espectacle a canvi d'un «gràcies!» i d'un somriure sincer. Per continuar amb el símil teatral, si haguéssim de definir en termes de gènere el conjunt del llibre, podríem dir que es tracta d'un drama d'estacions, amb notes d'humor, que destil·la nostàlgia i resignació, però que no arriba mai al melodrama lacrimogen. Més aviat es tractaria d'un material que Brecht hauria pogut recollir per mostrar-nos la lluita contínua per sobreviure amb un mínim de dignitat i denunciar les desigualtats de la nostra societat.

Pioneres i innovadores

Alba Florez

Francesca Bartrina i Eva Espasa: *Dones de teatre*. Universitat de Vic, Vic

Dones de teatre és el catàleg d'una exposició comissariada per Francesca Bartrina i Eva Espasa que, amb el mateix títol, es va presentar a l'Espai Francesca Bonnemaison el març del 2007. Bartrina i Espasa han fressat camins de recerca en els estudis de gènere i s'han aproximat al món teatral principalment des de l'estudi de la traducció de literatura dramàtica.

El catàleg és un tast de les aportacions que han fet reconegudes dones catalanes al món teatral al llarg del segle xx. Hi reivindiquen tant dramaturgues com a actrius per haver contribuït al progrés de l'escena: es tracta d'una selecció de dotze figures considerades per les comissàries de l'exposició com a dones «pioneres i innovadores» que «van tenir el mèrit d'escoltar només la seva passió».

El repàs, que segueix un ordre cronològic, comença amb Palmira Ventós i acaba amb Anna Lizaran. Entre una i altra trobem noms amb un compromís amb el teatre ben divers: l'actriu Margarida Xirgu, que hi va dedicar la vida; Mercè Rodoreda, que va prendre el teatre com a referència i banc de proves de la creació literària; la singular Mary Santpere, que va trobar el seu espai en un àmbit, el de l'humor, reservat als homes; o Maria Aurèlia Capmany, que va escriure, ensenyar i interpretar sempre des del compromís ideològic.

L'essència del catàleg és la combinació acurada de text i d'imatge. Les protagonistes del volum són presentades amb un retrat i una breu biografia teatral que subratlla la seva vinculació amb l'escena. Acompanyen aquesta presentació fragments d'obres seves, d'entrevistes o citacions de la crítica, i algunes fotografies representatives de la vàlua del seu llegat.

L'exposició, com el teatre, és efímera. El llibre pretén combatre aquesta doble fugacitat: com a testimoni perdurable de l'exposició i com a homenatge a unes dones de teatre que, com se'ns diu a la presentació, «han assumit riscos escènics, sacrificis personals, que s'han professionalitzat malgrat totes les dificultats».

Somriures d'Àfrica

Helena Tornero

Pepe Rubianes: *Me'n vaig*. Ara Llibres, Badalona

Sempre he pensat que m'agradaria poder seure un dia en un bar amb Pepe Rubianes al davant i que, tot prenent una cerveseta, m'anés explicant la seva vida. I encara que no tots els desitjos es poden complir, de vegades et pots trobar amb substituïts més que acceptables, com ara és el cas d'aquest llibre que l'editorial Ara Llibres m'ha posat a les mans. *Me'n vaig* és un llibre que et permet passar una bona estona amb Rubianes a la butaca de casa, amb cerveseta o sense. De la mateixa manera que Rubianes es deixa escoltar, el seu llibre es deixa llegir d'una revolada i et quedes amb l'agradable sensació d'haver estat realment fent una cervesa amb el Pepe al bar de la cantonada. Més que una reflexió sobre el teatre, és una reflexió sobre la vida i les seves lluites (i el teatre no és això, de fet?). A la primera part del llibre, titulada «D'on vinc», l'actor ens parla dels seus orígens i la seva trajectòria personal i professional fins avui. Però així, natural, com si t'ho digués entre glop i glop. A «Àfrica», la segona part, ens descriu la màgia d'aquest continent que «et dona l'oportunitat de tornar a ser nen i sorprendre't», i que tan fortament ha captivat a l'artista, esdevenint el seu refugi i pàtria espiritual. Un refugi on encara conserven els somriures que a occident ja hem perdut. I finalment, a «La polèmica», com ja s'intueix, Rubianes ens fa el seguiment, titulars inclosos, de l'absurda persecució patida arran de les ja famoses declaracions que van fer aixecar tants crits al cel a un sector sospitosament concret d'Espanya. El mateix sector que va veure en l'homenatge teatral que va fer a Federico García Lorca un delicte, potser per curioses reminiscències d'una època —que molts creïem afortunadament passada— quan es prohibia expressar la pròpia opinió. Reivindicació de la soledat escollida, de la lluita per ser un mateix al marge del que els altres puguin pensar, de la llibertat d'expressió assumint les seves conseqüències, *Me'n vaig* és també una advertència a la societat d'aquesta «maleïda era tecnològica» que fa de les persones éssers isolats i controlats per la por, la malaltia del segle XXI. «Cal sortir de casa per combatre la por, que és el que ens porta a la mort de l'ànima». Rubianes no té pèls a la llengua a l'hora d'analitzar la situació del nostre país: la infravaloració de la cultura, la sobrevaloració dels diners, la falsedat de l'economia per afavorir el consum... Tot i que, efectivament, l'Edat Mitjana ja ens queda molt lluny, segueix essent necessari que vinguin els bufons per dir-nos a la cara les coses que no ens agraden. És un exercici de dignitat i llibertat d'ex-

pressió, el llibre de Rubianes. Acabes entenent per què de tant en tant Rubianes agafa la maleta i diu amb un somriure: *Me'n vaig*. I no només això: te n'hi aniries també tu de bona gana.

Altres articles rebuts

Gabriel Garcia Frasquet i Josep Enric Gongga: *El Teatre Serrano de Gandia*. Ajuntament de Gandia, Col·lecció Patrimoni i Ciutat núm.1, Gandia

Tenim a les mans un llibre que repassa la història d'un dels edificis teatrals més rellevants d'aquesta ciutat del País Valencià, des dels seus inicis, començament del segle xx, amb noms tan curiosos com Variedades i el posterior Teatre Circo, que es van reconvertir aviat, el 1912, amb el nom de Serrano, i fins a la seva remodelació total l'any 2006. Un segle llarg, s'hi repassa amb molta precisió i ordre cronològic tota la seva vida, i s'hi dóna un ampli i acurat anecdotari, que no oblidia fer una anàlisi de l'evolució social vista a través d'aquelles quatre parets privilegiades. Un llibre que compta amb molt més text i reflexions que no fotografies a pàgina sencera, i que respon a una voluntat de documentar i de comentar la història.

Maite Clavo i Xavier Riu (eds.): *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Pagès Editors, Lleida, 2007

Els materials que aplega aquest llibre provenen d'un curs impartit al departament de grec de la Universitat de Barcelona l'any 2001. L'antic teatre grec és observat des de la perspectiva de la filologia clàssica, però també des de l'antropologia, la filosofia, la teoria i la pràctica espectacular, des de la crítica, la psicoanàlisi i la història. El volum aplega treballs signats per Carles Miralles, Lluís Masgrau, Manuel Delgado, Jaume Pòrtulas, Montserrat Reig, Diego Lanza, Felipe Martínez Marzoa, Jordi Coca, Jorge L. Tizón, Montserrat Nogueras, Natàlia Palomar, Eulàlia Vintró, Joan Abellán, Ernest Marcos, Pau Gilabert, Josep Maria Lloró, Josep Palau i Fabre i els responsables de l'edició.

Francesc Foguet i Isabel Graña: *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Museu de Badalona, Badalona, 2007

Es tracta d'un volum imprès en paper de gran qualitat i ricament il·lustrat, on es presenta una biografia de l'actor Enric Borràs (1863-1957), fill de la ciutat de Badalona, molt ben situada en el seu context històric. Una detallada cronologia, una bibliografia ben seleccionada i uns índexs analítics minuciosos, acaben per convertir-lo en una eina de consulta imprescindible.

Rosa Peralta Gilabert: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Editorial Fundamentos/RESAD, Colección Arte, núm. 161, Madrid, 2007⁶

El llibre ha estat escrit per Rosa Peralta (Arboleas, 1962), doctora en Belles Arts per la Universitat de València i membre del Grup d'Estudis de l'Exili Literari (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona. S'hi repassa la vida artística de l'escenògraf Manuel Fontanals, nascut a Mataró el 1893, i descriu la història del teatre espanyol del primer terç del segle xx, on el nom de Fontanals s'associa als de Margarita Xirgu, Federico García Lorca, La Argentinita, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra o Lola Membrives. El llibre ressegueix després els anys de l'exili i la incorporació de Fontanals a la indústria mexicana del cinema, on coincidirà amb altres exiliats catalans com ara Avel·lí Artís Gener, Tísner.

AADD: *El circ i la poètica del risc*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Barcelona, 2007

Els dies 14, 15 i 16 de febrer de l'any 2006 va tenir lloc als locals del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, organitzat pel KRTU, un seminari internacional sobre les arts de la pista amb el mateix títol genèric d'aquest llibre. El van dirigir Jordi Jané i Joan Maria Minguet, i Lúcia Gilabert en va coordinar les sessions. El volum recull els textos de les intervencions i reflexions que es van articular al llarg dels tres dies de treballs, que es publiquen ara en català i en l'idioma en què van ser pronunciats. La nòmina de participants inclou, a més dels directors del seminari, els noms d'Alessandro Serena, Raffaele de Ritis, Gilles-Henri Polge, Bienve Moya, Marc Lalonde,

6. Encara que la política general de la revista és la de ressenyar els assaigs publicats en català, hem cregut oportú incloure aquest llibre per la seva evident implicació amb les nostres arts escèniques (NR).

Àngel Quintana i Joan Maria Gual, així com els artistes David Larible, Tortell Poltrona, Marceline Kahn, Jean Daniel Fricker i Fura, que van participar a les dues taules rodones.

Josep M. Vallès i Martí: *De l'idealisme a l'oblit: poesia i teatre de Pere Antoni Torres*
Jordi. Cossetània edicions, Valls, 2007

De les gairebé tres-centes pàgines d'aquest llibre, la primera meitat està dedicada a un estudi minuciós del personatge mentre que la segona conté una antologia de la seva escriptura poètica, i una sèrie de resums i fragments de les seves obres dramàtiques. Tot plegat ens fa descobrir la faceta literària i teatral d'un dels polítics tarragonins més importants del segle XIX, Pere Antoni Torres Jordi (Tarragona, 1843 - L'Espluga de Francolí, 1901), que va iniciar la carrera política de la mà del general Prim, va participar activament a la Revolució de Setembre de 1868 i va ocupar càrrecs importants en els períodes de governs liberals de la Restauració. Va ser el fundador del diari tarragoní *La Opinión* (1875), i després va ser el primer director del barceloní *La Vanguardia* (1881). Com a autor teatral va escriure més d'una quinzena d'obres que van ser estrenades, i algunes d'elles molt ben acollides pel públic de l'època. Tot i l'escàs interès durador de l'obra d'aquest dramaturg menor, el lector n'obtindrà un perfil interessant de la seva època, també des de la perspectiva de les sales de teatre.

AADD: *Aula: vint-i-cinc anys*. Aula de Teatre de Lleida, Lleida, 2007

Volumet de records personals i material fotogràfic que vol servir per commemorar el quart de segle d'activitat de l'entitat que es va engegar el 1981 amb l'entusiasme de persones com Marcel·lí Borell, Esteve Cuito, Margarida Troguet o Monserrat Rull. L'actual directora, Mercè Ballespí, obre unes pàgines que acullen textos de persones que van començar la formació artística a Aula, així com de creadors i professors que hi han col·laborat en algun moment de la seva història. El resultat no va més enllà de l'àlbum sentimental. La història d'Aula, i la seva vinculació amb les diferents trames artístiques de les terres de Ponent, queda per fer.

J. M. García Ferrer i Martí Rom: *Julieta Serrano*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 2007

Una curiosa editorial —i no és el primer cop— que presenta un recull força complet de la figura de l'actriu Julieta Serrano, amb una llarga entrevista en què es repassa tota la seva vida personal i professional. Més que una entrevista de preguntes i respostes, es tracta d'unes memòries en primera persona amb la inserció de comentaris per part dels autors. A l'última part de l'entrevista hi ha uns comentaris puntuals de Joan Brossa, Fernando Fernán-Gómez i Ricard Salvat i d'altres aspectes de la seva vida potser no prou explícits. A la segona part, el llibre recull la col·laboració de diversos artistes que opinen sobre Julieta Serrano. Es tracta de Calixto Bieito, Alicia Hermida, Ivan Tubau i Gerardo Vera, a més dels poemes que Joan Brossa i José Corredor Matheos li van dedicar. Finalment, el llibre acaba amb una selecció d'articles de premsa que han parlat en un moment o altre de la figura de l'actriu i amb un minuciós currículum de les obres de teatre, del cinema i de la televisió que ha interpretat. Com a corol·lari, algunes fotos de la Julieta en els papers més rellevants de la seva carrera.

Jaume Mateu, Joan Baixas i Jesús Mestre: *Tortell Poltrona amb Pallassos Sense Fronteres*. *Diaris de viatge*. Icaria Editorial, Barcelona, 2007

Si un artista és aquell que, amb la seva feina, adquireix un compromís amb la societat, *Tortell Poltrona* ho demostra abastament amb aquest llibre que recull els diversos viatges que el pallasso ha fet del 1993 al 2006 a diverses zones en guerra de tot el planeta amb Pallassos Sense Fronteres. Els països visitats són prou eloqüents: Croàcia i Bòsnia, Guatemala, Colòmbia, Kosovo, Chiapas, Sri Lanka i Sierra Leone. En tots ells, s'hi pot trobar l'espurna que fa esclatar el riure, tant pel que hi va fer com per la manera anecdòtica i planera en què s'expliquen aquests viatges en forma de diari. La seva implicació i funció social són més que evidents, tal com ell ho resumeix: «els nens que no tenien res i que ho havien perdut tot es refeien a partir d'una rialla». I és que, com també diu ell, «el pallasso obre l'ànima i dóna consol».

AADD: *Història del Teatre Principal. Cultura, esplai i societat*. Consell de Mallorca, Mallorca, 2007

Un llibre amb edició de luxe i ple de fotografies —moltes d'elles a pàgina sencera— que repassen amb tot detall la història del Teatre Principal de Mallorca, des de la primera Casa de les Comèdies del segle XVII fins a l'actual rehabilitació de principi d'aquest segle XXI. El text és minuciós en el record i en la bibliografia, i mostra el zel amb què els diversos autors repassen les principals etapes d'aquesta institució històrica de Mallorca. És curiós com en un mateix volum s'apleguen els records més casposos de la rànica aristocràcia i burgesia de segles passats al costat de les avantguardes trencadores del l'últim terç del segle XX, amb un especial record a l'espectacle *Mori el Merma*, que comptava amb la creació plàstica de Joan Miró. I és que, al llarg d'aquests segles, el Teatre Principal no només ho ha acollit tot, sinó que també ha estat un dinamitzador de la cultura mallorquina que ha assumit alhora el paper d'amfitrió internacional i el de productor arriscat.

Antoni Nadal: *El teatre mallorquí del segle XIX*. Edicions Documenta Balear. Col. Quaderns d'Història Contemporània de les Balears, 2007

Aquest nou volum —que complementa el del mateix autor titulat *El teatre mallorquí del segle XX*— ofereix un panorama de la història del teatre mallorquí del segle XIX en el qual es presta atenció als espais teatrals, als actors, als espectadors i als dramaturgs a fi de reconstruir la història del teatre com a espectacle, sense oblidar l'entorn social o polític que el va fer possible.

AADD: PESAEM - *Pla Estratègic del Sector de les Arts Escèniques de Mallorca*. Consell de Mallorca, Mallorca, 2007

Aquest estudi és el segon que realitza Gesènic (Gestió Escènica SL), una associació de quatre empreses dels països catalans i de Madrid per promoure la cultura de gestió en arts escèniques. En aquest cas, amb el suport del Departament del Cultura del Consell de Mallorca, analitza el sector de les arts escèniques mallorquines amb un primer diagnòstic que permet definir objectius estratègics i proposa les mesures que cal impulsar per aconseguir-los. L'opuscle inclou també dues ponències que tracten de la relació entre teatre i societat i de la cooperació entre el sector públic i el sector privat, que es van presentar a la cloenda d'unes jornades en què es va debatre tant el diagnòstic com les propostes d'aquest estudi.

Textos teatrals

Relació de textos teatrals en català editats al 2007

AGUILÀ, Aleix. *Ira*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 42) Premi de Teatre: 50è Aniversari Crèdit Andorrà 2006

ALBEROLA, Carles. *Per la Mar!*

Dins: 25. València: Universitat de València (Teatro siglo XXI. Textos; 7)

ALBERTÍ, Xavier; CUNILLÉ, Lluïsa. *El Dúo de la africana*

A partir de la sarsuela de Manuel Fernández Caballero i Miguel Echegaray. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

ALEXANDRE, Víctor. *Èric i l'Exèrcit del Fénix*

Barcelona: Proa (Óssa major. Teatre; 21)

[ANÒNIM] *Amor Menestral*

Dins: *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Ed. crítica de Josep Maria Sala Vallaura. Barcelona: Barcino (Biblioteca Baró de Maldà; 4)

— *Entramés Burlesch de dos estudiants que-s veu sun modo de puseir y sun ingeni*

Dins: *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Ed. crítica de Josep Maria Sala Vallaura. Barcelona: Barcino (Biblioteca Baró de Maldà; 4)

— *Entremès del batlle y cort dels Borbolls*

Dins: *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Ed. crítica de Josep Maria Sala Vallaura. Barcelona: Barcino (Biblioteca Baró de Maldà; 4)

— *Entremès de l'hermità de la guia, que succehí en Manresa a l'octubre de 1759*

Dins: *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Ed. crítica de Josep Maria Sala Vallaura. Barcelona: Barcino (Biblioteca Baró de Maldà; 4)

— *Vida dels capitulars del Born y canonges de la Pescateria de Barcelona, composta per un individu dit capítol*

Dins: *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Ed. crítica de Josep Maria Sala Vallaura. Barcelona: Barcino (Biblioteca Baró de Maldà; 4)

ARRON NADAL, Joan; FULLANA MAS, Pere. *La mort de Vassili Karkov*

Palma de Mallorca: Fundació Teatre del Mar

AYMAR RAGOLTA, Àngels. *La indiana*

Juntament amb *Temps Real* d'Albert Mestres. Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 59. T6; vol. 8)

BATLLE I JORDÀ, Carles. *Trànsits*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 43)

BE, Carlos. *Origami*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 37). Premi Born de Teatre 2006

BELBEL, Sergi. *Mòbil*

Barcelona: Fundació Teatre Lliure

— *A la Toscana*

Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 65)

BENET I JORNET, Josep M. *Fugaç*

Alzira: Bromera (Bromera. Teatre; 39)

— *La Plaça del diamant*

Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 64)

BERNHARD, Thomas. *Tres dramolette*

(Títol original en alemany: *Drei Dramolette*). Traducció d'Anna Soler Horta.

Tarragona: Arola (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 8)

BERTOMEU Mercè, Josep. *L'oncle Maso*

Deltebre: Ajuntament (Textos teatrals d'autors locals; 1)

BLESA MONTOLIU, Jordi. *Comiat*

Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 68)

BOADELLA, Albert. *Daaalí*

Dins: *Albert Boadella*. Barcelona: Institut del Teatre. Vol. 2

— *Gabinete Libermann*

Dins: *Albert Boadella*. Barcelona: Institut del Teatre. Vol. 2

— *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*

Dins: *Albert Boadella*. Barcelona: Institut del Teatre. Vol. 2

— *Ubú president o els últims dies de Pompeia*

Dins: *Albert Boadella*. Barcelona: Institut del Teatre. Vol. 2

— *Visanteta de Favara*

Dins: *Albert Boadella*. Barcelona: Institut del Teatre. Vol. 2

BUCHACA, Marta. *Prémer el botó*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

CARMONA, Isabel. *Un diumenge tranquil*

Dins: 25. València: Universitat de València (Teatro siglo XXI. Textos; 7)

CASANOVAS GÜELL, Jordi. *Estralls*

Introducció d'en Francesc Foguet i Boreu. Alzira: Bromera. Premi de Teatre Ciutat de València.

— *City /Simcity*

Dins: *En cartell*, núm. 18. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional. Barcelona: Re & Ma 12

— *Tetris*

Dins: *En cartell*, núm. 18. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional. Barcelona: Re & Ma 12

— *Wolfenstein*

Dins: *En cartell*, núm. 18. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional.
Barcelona: Re & Ma 12

CHURCHILL, Caryl. *Una còpia*

(Títol original en anglès: *A number*). Traducció de Jordi Prat i Coll. Tarragona:
Arola (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 6)

— *Lluny*

(Títol original en anglès: *Far away*). Traducció de Jordi Prat i Coll. Tarragona:
Arola (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 6)

CISTERÓ, Antoni. *Quan l'infern sigui atiat*

Valls: Cossetània (Talia. Cossetània; 12). Premi Literari de Teatre La Carrova,
2005

CLEMENTE, Cristina. *Trivial*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als
seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

COPI. *La Torre de la défense*

(Títol original en francès: *La Tour de la défense*). Traducció de Guillem-Jordi
Graells. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

CORNUDELLA I OLIVART, Joan. *Tocats pel teatre: adaptacions teatrals per
a joves*

Bellpuig: IES Lo Pla d'Urgel.

CUNILLÉ, Lluïsa; ALBERTÍ, Xavier. *Assajant Pitarra (gatada en quinze qua-
dres i amb ilustracions musicals en el català que ara es parla)*

Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

— *Après moi, le déluge = Després de mi, el diluvi*. Barcelona: Fundació Tea-
tre Lliure.

DAOUD, Jean G. *Entre jo i jo, ella*

Traducció de l'àrab de K M Alarabi. Dins: *Assaig de teatre*, núm. 57/58, p. 219-
252. Barcelona: AIET, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

EGEA, Octavi. *Lost persons area*

València: Tres i Quatre (Teatre Tres i Quatre; 59). Premi Octubre 3 i 4, 2007

ESCODÉ i Gallés, Beth. *Fadouma*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als
seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

ESPRIU, Salvador. *Primera història d'Esther*

Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 60)

FARRÉ, Ferran. *Clandestins*

Lleida: Pagès (Teatre de butxaca; 32) Premi Les Talúries, 2007

FAURA, Jordi. 2114

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als
seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

- FUSTER, Jaume. *Les Cartes d'Hèrcules Poirot*
 Barcelona: Edicions 62 (Educació 62; 13)
- GARCÍA PRIETO, Roberto. *Combustió*
 Alzira: Edicions Bromera (Bromera teatre; 40). Premi de Teatre Palanca i Roca
 2006
- *Pica, ratlla, tritura*
 València: Generalitat (Max Aub de Premis de Teatre; 10)
- GÁZQUEZ, Ricard. *Folie en Famille*
 Dins: *En cartell*, núm. 19. Sala Beckett. Obrador Internacional de Dramatúrgia.
 Barcelona: Re & Ma 12
- GOMILA I GAIÀ, Joan. *El millor de nosaltres*
 Palma de Mallorca: Edicions Can Sifre (L'Argentera. Teatre)
- GRAS, Rosa-Victòria. *Atracciones Gasparino*
 Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 70)
- GUASP I VIDAL, Joan. *Calabruix*
 Pollença: El Gall Editor (La Pinyeta; 4)
- *El creuer dels etcèteres*
 València: Brosquil Ediciones
- *Irène Némirovsky*
 Barcelona: Edicions Proa (Óssa Major; 20). Premi Recull de Teatre “Josep Amet-
 ller” 2006
- GUIMERA, Àngel. *Terra baixa*
 Barcelona: Edicions 62 (Educació 62; 12)
- GUIX, Gerard. *Gènesi 3.0*
 Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 41). Premi Fundació Ro-
 mea de Textos Teatral 2006
- HORVÁTH, Ödön von. *Amor fe esperança: una petita dansa de mort en cinc
 quadres*
 (Títol original en alemany: *Glaube, Liebe, Hoffnung*). Traducció de Feliu For-
 mosa. Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 38)
- JOAN I MARÍ, Bernat. *El drac vermell hi diu la seua*
 Dins: *Teatre*. Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa (Ses matances; 1)
- *L'inspector a Banana Republic*
 Dins: *Teatre*. Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa (Ses matances; 1)
- *Les termosfòries*
 Dins: *Teatre*. Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa (Ses matances; 1)
- *Lisístrata*
 Dins: *Teatre*. Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa (Ses matances; 1)
- JULIEN, Josep. *Sex n'drugs n'Johan Cruyff*
 València: Tres i Quatre (Teatre Tres i Quatre; 58). Premi Octubre 3 i 4, 2006

KUSHNER, Tony. *Només nosaltres, els guardians del misteri, serem infel·liços*

Dins: *Pausa*, núm. 28, p.219-252. Barcelona: Obrador de la Sala Beckett.

LUCAS ALEMANY, Irene. *Pedres*

Juntament amb *Salento* d'Albert Tola i *L'Higròmetre del monjo* d'Anna Torres Muertes. Barcelona: Institut del Teatre (Nous dramaturgs; 2)

MALLOL QUINTANA, Carles. *Molta aigua*

Dins: *En cartell*, núm. 20. Sala Beckett. Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Re & Ma 12

MAÑAS, Àlex. *Buscant herois*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

MENA, Juanvi. *Ka i les mercenàries*

València: Denes (Teatre Denes; 9)

MESTRES I EMILIÓ, Albert. *Temps real*

Juntament amb *La indiana* d'Àngels Aymar. Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 59. T6; vol. 9)

— *Odola*

Dins: *En cartell*, núm. 21. Sala Beckett. Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Re & Ma 12

MILLÁS MASCARÓS, Ana Amparo. *Terrae vitis*

València: Taula Valenciana d'Autors Teatral

MOLINS, Manuel. *L'amant del paradís*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 72)

— *Tànger*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 72)

— *Diàleg de l'amor de Déu*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 72)

— *Mefistòfil Mercat*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 72)

— *Bullia el mar (cant d'Illir Kosoré)*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 72)

— *Happy Birthday to you*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 72)

— *Declassified*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entre-acte; 72)

— *Presos Secrets (un ballet sobre la matèria dels somnis)*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entre-acte; 72)

— *Perfums*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entre-acte; 72)

— *El darrer cigarret*

Dins: *Bullirà el Món (recull de peces curtes)*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entre-acte; 72)

MOLNÁR, Ferenc. *Un idilli exemplar*

Adaptació de l'original hongarès: Feliu Formosa. Dins: *Pausa*, núm. 26, p.120-135. Barcelona: Obrador de la Sala Beckett

MORENO, Ignasi. *70 grams*

València: Denes (Teatre Denes; 10) Premi Micalet 2006

MULET I GRAU, Cinta. *Qui ha mort una poeta: poesia escènica*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 40)

MURILLO, Joan F. *El burro flautista i d'altres faules seguit de l'ocell de l'emperadriu*

Vic: Emboscall (Taller de teatre; 10)

NAJIB, Taher. *Rukab*

Traducció de l'àrab: Metasfrasi. Traducció i Comunicació. Dins: *Assaig de teatre*, núm. 57/58, p. 253-269. Barcelona: AIET, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

PERAFERRER I VAYREDA, Martí. *Sols al cel*

Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 67)

PIN I SOLER, Josep. *Alícia o bé Paràsits*

Dins: *Teatre*. Tarragona: Arola (Biblioteca catalana d'Arola editors; 27)

— *Enveja*

Dins: *Teatre*. Tarragona: Arola (Biblioteca catalana d'Arola editors; 27)

— *Poruga*

Dins: *Teatre*. Tarragona: Arola (Biblioteca catalana d'Arola editors; 27)

— *Afnitats*

Dins: *Teatre*. Tarragona: Arola (Biblioteca catalana d'Arola editors; 27)

PINTER, Harold. *Tornar a casa*

(Títol original en anglès: *Homecoming*). Traducció de Joaquim Mallfrè. Tarragona: Arola (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 7)

PLANA, David. *Últimes paraules*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

— *Mala sang*

Juntament amb *Petita mort*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida (Sèrie teatre; 8)

— *Petita mort*

Juntament amb *Mala sang*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida (Sèrie teatre; 8)

RODRÍGUEZ, Gemma. *L'ham*

Dins: *En cartell*, núm. 19. Sala Beckett. Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Re & Ma 12

ROIG, Josep Lluís. *Desàngel*

València: Brosquil Ediciones

ROIG I CIVERA, Antonio. *Romeu !: drama històric del segle XIX*

Rafelbunyol: Agrupació Cultural Vianants de Rafelbunyol (Llibres de l'Aljamaia; 14)

ROMERA ROCA, Sílvia. *Helicòpter*

Cornellà de Llobregat: Industries Gràfiques Andorrà

ROSICH, Marc. *La Cuzzoni esperpent d'una veu*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 44)

— *Negre i gris*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

— *Party line*

Dins: *En cartell*, núm. 20. Sala Beckett. Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Re & Ma 12

— *Surabaya*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 36)

RUIZ NEGRE, Antoni. *Divorciades*

Dins: *Tres comèdies curtes (III)*. València: Taula Valenciana d'Autors Teatral (Biblioteca Teatral; 39)

— *Fondos reservats*

Dins: *Tres comèdies curtes (III)*. València: Taula Valenciana d'Autors Teatral (Biblioteca Teatral; 39)

— *L'Infern*

Dins: *Tres comèdies curtes (III)*. València: Taula Valenciana d'Autors Teatral (Biblioteca Teatral; 39)

SALA I LLEAL, Jordi. *Despulla't germana*

Tarragona: Arola (Textos a part. Teatre contemporani; 39)

SARRIAS, Mercè. *En defensa dels mosquits albins*

Juntament amb *La millor nit de la teva vida* de Jordi Silva. Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 61. T6; vol. 9)

— *A les set em llevo*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

SASTRE, Gavina. *Aigua*

Dins: *Pausa*, núm. 26, p.135-148. Barcelona: Obrador de la Sala Beckett

SCHMITT, Eric-Emmanuel. *El Llibertí*

(Títol original en francès: *Libertin*). Traducció de Traducció de Esteve Miralles. Barcelona: Llibres de L'Índex.

SHAKESPEARE, William. *Somni d'una nit d'estiu*

Adaptació d'Eduardo Zamanillo. Alzira: Bromera. (Micalet teatre; 29)

— *El mercader de Venècia*

Barcelona: Editorial Vicens-Vives.

SILVA, Jordi. *La millor nit de la teva vida*

Juntament amb *En defensa dels mosquits albins* de Mercè Sarrias. Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 61. T6; vol. 9)

SIRERA Josep Lluís; SIRERA, Rodolf. *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*.

València: Universitat de València (Teatro siglo XXI. Textos; 6)

SOBRAVIA, Ignasi. *Comèdia del famós y divertit Carnestoltas*

Dins: *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Ed. crítica de Josep Maria Sala Valladaura. Barcelona: Barcino (Biblioteca Baró de Maldà; 4)

STOPPARD, Tom. *Arcàdia*

(Títol original en anglès: *Arcadia*). Traducció de Màrius Serra. Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 63)

SZPUNBERG, Victoria. *Banyera*

Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)

— *La màquina de parlar*

Dins: *En cartell*, núm. 21. Sala Beckett. Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Re & Ma 12

Teatre de sempre

Coordinació de Pepita Escandell Bonet. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura.

TOLA, Albert. *Salento*

Juntament amb *Pedres* d'Irene Lucas Alemany i *L'Higròmetre del monjo* d'Anna Torres Muertes. Barcelona: Institut del Teatre (Nous dramaturgs; 2)

- TORRES, Màrius. *Una Fantasma com n'hi ha poques (farsa en tres actes)*
 A cura de Miquel M. Gibert. Lleida: Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida.
- TORRES MUERTES, Anna. *L'Higròmetre del monjo*
 Juntament amb *Pedres* d' Irene Lucas Alemany i *Salento* d'Albert Tola. Barcelona: Institut del Teatre (Nous dramaturgs; 2)
- VALLVÉ, Joan-Andreu. *La Jana i els 3 óssos*
 Lleida: Pagès (Teatre de titelles; 3)
- *Vola, Peter Pan*
 Lleida: Pagès (Teatre de titelles; 4)
- VEIGA, Manuel. *Turisme*
 Dins: *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 71)
- VILAR JARABO, Ruth. *10m² Pedra, paper i tisoires*
 Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 69)
- VILLATORO, Vicenç. *L'engany*
 Badalona: Ara Llibres
- WILDE, Oscar. *El ventall de Lady Windermere*
 (Títol original en anglès: *Lady Windermere's fan*). Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Edicions Proa (Teatre Nacional de Catalunya; 62)

Textos teatrals publicats en el segon semestre de 2006

- CUNILLÉ, Lluïsa. *La cantant calba al mc donald's*
 Juntament amb *La Cantant calba* d' Eugène Ionesco. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2006
- IONESCO, Eugène. *La cantant calba*
 Juntament amb *La cantant calba al mc donald's* de Lluïsa Cunillé. (Títol original en francès: *La cantatrice chauve*). Traducció de Ferran Toutain. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2006
- RIGOLA, Àlex. *European house (pròleg d'un hamlet sense paraules)*
 Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2006
- SHAKESPEARE, William. *Otello*
 (Títol original en anglès: *Othello*) Traducció de Miquel Desclot. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2006



Col·laboradors d'aquest número

Jordi Arús Gorina

Sabadell, 1960. Actor i formador d'actors. Membre de La Fura dels Baus de 1980 a 1996 (actor, creador, constructor, director tècnic, preparador d'actors). Professor de cos al Col·legi de Teatre de Barcelona des de 1996. Professor d'Aikido 4t Dan i d'Aikí Taisó (gimnàstica energètica de l'Aikido) nivell 3 de 5. Professor de teatre a l'Académie d'Arts Martiaux et Arts Contemporains (2AMAC) a França i Itàlia des de 1994. Preparador d'escenes d'acció i amb armes per a teatre i cinema. Titellaire en teatres i a la televisió. Assistències artístiques i tècniques per a espectacles de gran format.

Jordi Basora

Autor i director; professor de tècniques de moviment i interpretació a l'Institut del Teatre de Barcelona. Estudia Mim i Pantomima amb Pawel Rouba i Angy Leparski i Mim Corporal amb Maximilien Decroux i Théâtre de l'Ange Fou. Forma part del Teatre mim de la Brume amb Ricard Sierra i Christian Schuler. Autor de mimos-drames com *Interluni* i pantomimes com *La nit transfigurada* i *El somni d'un curiós* (Premi revelació de la crítica de Barcelona). Dirigeix obres de text com *Woyzeck* i *La Strada* (versió teatral de la pel·lícula de Fellini). Guionista i director de *Ventd'avall* (Premi del públic a la Mostra de teatre de Barcelona 2007). El 2000 funda amb altres creadors com Víctor Alvaro i Pau Miró l'Acadèmia de Patafísica. El 2002 inicia un treball de recerca amb Pere Sais sobre el drama ritual.

Carles Batlle

Autor teatral. Entre les seves obres, destaquen *Temporació*, estrenada l'any 2004 al

Teatre Nacional de Catalunya i al Burgtheater de Viena (també amb muntatges a França i Alemanya; l'obra ha estat traduïda i publicada en castellà, francès, alemany, italià, portuguès i txec); *Combat* (1995-1998), estrenada a diversos països d'Europa i Amèrica (publicada també en castellà, alemany, anglès i francès); *Suite* (1999, premi SGAE 1999), o *Oasi* (2001, premi Josep Amatller (Recull) 2002, que va obtenir el premi a la millor traducció a l'alemany al Festival del Stadt Theater de Bremen el 2004). La seva darrera obra *Trànsits* s'ha estrenat a la Sala Beckett de Barcelona i al Festival Temporada Alta de Girona l'octubre de 2007. Ja ha estat traduïda i publicada en alemany, francès i italià. És director de l'«Obrador», espai d'experimentació i creació dramaturgiques, de la Sala Beckett i director de la revista teatral *Pausa*. Els anys 2003 i 2004 va ser dramaturg resident al TNC. L'any 2004 va ser seleccionat a l'Stückenmarkt de Berlín. També és un dels patrons internacionals del festival New Plays From Europe (Wiesbaden). És professor de dramaturgia i literatura dramàtica a l'Institut del Teatre de Barcelona i a la UAB. Co-coordina el Programa de Màster en Estudis Teatral d'aquestes dues institucions. La seva tesi doctoral sobre el teatre simbolista d'Adrià Gual va obtenir el Premi de la Crítica Serra d'Or 2002.

Joan Casas

Va néixer el 1950 a l'Hospitalet del Llobregat. Format en el Teatre Independent, va acabar llicenciant-se en Arts Escèniques a l'Institut del Teatre de Barcelona, on fa anys que és professor de Teoria i Història del Teatre. Paral·lelament ha desenvolupat una densa carrera com a crític, traductor, dramaturg i escriptor.

Jordi Coca

Titulat en art dramàtic, actualment escriu la tesi de doctorat en arts escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona. Autor de narrativa —guanyador de nombrosos premis literaris—, també conrea la poesia, els estudis literaris i el teatre. És professor de literatura i de teoria dramàtica a l'Institut del Teatre, del qual fou director del 1988 al 1992.

Jordi Fàbrega i Górriz

Titulat en Mim i Pantomima i Llicenciat en Art Dramàtic en l'especialitat d'Interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona, Diploma d'Estudis Avançats —suficiència investigadora— i Màster en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona, Fundador de Mim-Gest, la Cuina de les Arts i el Teatre de la Bohèmia. Ha treballat com a mim, actor, director i autor. Des del 1997 és professor de l'Institut del Teatre de Barcelona. Darrerament ha prologat la traducció en català de *Paroles sur le Mime*, d'Étienne Decroux que publica l'Institut del Teatre dins la col·lecció d'Escrits Teòrics. Actualment treballa en la seva tesi de doctorat sobre la interpretació en la dansa.

Sílvia Ferrando

Llicenciada en Direcció Escènica i Dramatúrgia per l'Institut del Teatre i en Matemàtiques per la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualment cursa el doctorat en arts escèniques. Directora, actriu i professora. Ha treballat i completat els seus estudis a Argentina, Brasil i Madrid. Com a directora, ha estrenat obres d'autor i dramatúrgies pròpies, entre altres, al Teatre Lliure, Festival Temporada Alta de Girona, Festival Internacional de Sitges i Sala Munaner. Actualment és professora a l'Institut del Teatre de teoria i història del teatre.

Alba Florez i Canals

Martorell, 1982. Llicenciada en Filologia Catalana per la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha estudiat al departament de Critical Theory and Cultural Studies de la Universitat de Nottingham (Anglaterra). Ha col·laborat a Traces, base de dades de llengua i literatura catalanes, i al Diccionari de Literatura Catalana d'Enciclopèdia Catalana. Actualment cursa el doctorat en arts escèniques.

Lluís Hansen Fors

Llicenciat en Economia i política per la Universitat de Barcelona i en Direcció i Dramatúrgia per l'Institut del Teatre. Dramaturg, director, i traductor. Actualment és professor de dramatúrgia i escriptura dramàtica a l'Institut del Teatre. Completa la seva docència al Col·legi de Teatre de Barcelona i a l'Obrador de la Sala Bckett.

Jordi Jané

Publica crítica i assaig circense al diari *Avui* i en diverses revistes nacionals i internacionals. Ha impartit Teoria i Història del Circ i és membre del Tribunal de Periodisme Cultural a la Universitat Blanquerna-Ramon Llull. Comissari, amb Joan Minguet, de l'exposició *Circ contemporani català, l'art del risc* (CCCB, 2006). Entre d'altres llibres, ha publicat *Centenari Charlie Rivel* (1996 i 2000), *Sebastià Gasch, el gust pel circ* (amb Joan Minguet, 1997), *Les arts escèniques a Catalunya* (2001), *Les arts del circ* (Art, geografia i societat, 2002) i *Li-Chang, el xinès de Badalona* (2004).

Francesc Massip

Doctor en Història de l'Art i en Filologia Catalana, professor agregat de la Universitat Rovira i Virgili i de l'Institut del Teatre, crític de teatre al diari *Avui* i col·

laborador habitual de les revistes *Serra d'Or* (Barcelona) i *Drammaturgia* (Roma). Autor d'una vintena de llibres sobre les arts de l'espectacle, la darrera *Història del Teatre Català* il·lustrada (2007), i de nombrosos articles publicats en diversos llibres col·lectius i en revistes especialitzades, tant en català, com en alemany, anglès, francès, castellà, italià, portuguès o rus.

Lluís Masgrau

Teatròleg especialitzat en teoria de l'actor i en teatre del segle XX. És doctor en Història de l'Art (especialitat teatre) per la Universitat de Barcelona, on va presentar una tesi sobre els fonaments tècnics de l'Odin Teatret. Des de fa setze anys, col·labora amb l'Odin Teatret. Ha publicat nombrosos articles de teatre en revistes especialitzades d'Europa i Amèrica. També ha impartit diverses conferències, seminaris i cursos en nombroses universitats (Barcelona, Illes Balears, Granada, Alcalá de Henares, Federal de Bahia, Universidade de Bahia, Costa Rica) i centres docents especialitzats (RESAD, ESAD de Málaga, Escuela de Teatro de Navarra, Escuela Nacional de Arte Dramático Antonio Cunill Cabanellas de Buenos Aires i l'Instituto Superior de Arte de l'Havana). Actualment és professor titular de l'Institut del Teatre de Barcelona i membre de l'equip científic de la International School of Theatre Anthropology.

Carlos Murias

Comença els estudis de periodisme i ben aviat passa a col·laborar amb *El País*, *La Vanguardia*, *Ritmo*, *Danser*, *Pour la danse*, i revistes internacionals com a cronista de dansa. Col·labora com a guionista i coordinador amb TVE en reportatges, com ara *Châteauvallon més que dansa* i *Bagnolet - la dansa després del 68*, i també per a TV3. És autor del llibre *José de Udaeta 50 años en escena* i traductor d'*El lenguaje de la danza de Mary Wigman* i *La dan-*

za un camino educativo, de Jacqueline Robinson. El seu interès per la dansa i els seus múltiples articles es combinen amb la docència de l'assignatura d'Història de la dansa. Actualment és director de teatre i té la llicenciatura de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Alwin Nikolais (1910-1993)

Fou un dels màxims representants de l'abstracció en la dansa. Coreògraf, compositor i professor. Va estudiar amb Truda Kaschmann —deixeble de Mary Wigman—, Hanny Holm, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman i Louis Horst. El 1948 assumeix la direcció del Henry Street Settlement Playhouse de Nova York, on va organitzar una escola de dansa i teatre, i el 1953 crea l'Alwin Nikolais Dance Company. Estrena per primera vegada a París l'any 1968, i el 1978 és nomenat director del Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, la primera escola nacional de dansa contemporània. La seva companyia no visità l'Estat espanyol fins al 1984.

Joaquim Noguero

Dirigeix la publicació *Reflexions entorn de la dansa*, editada pel Mercat de les Flors de Barcelona, i el 2007 va crear per a l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya el suplement *El Dia D*, distribuït dins *El Periódico de Catalunya* en la celebració del Dia Internacional de la Dansa dels anys 2007 i 2008. És professor de periodisme cultural i de gèneres periodístics d'opinió a la facultat de Comunicació Blanquerna (Universitat Ramon Llull), des del 1999. Ha exercit de crític de dansa des del 1992, actualment a *La Vanguardia*, i abans a *l'Avui* i al suplement *Idees del Regió7*. També ha estat professor de crítica teatral i de comentari de textos literaris a la Universitat Autònoma de Barcelona i de crítica de dansa al Conservatori Superior de Dansa de Catalunya.

Juan Carlos Olivares

Nascut a Alemanya, és llicenciat en Ciències de la Informació (Periodisme) per la UAB. Del 1991 al 1999 formà part de la redacció de l'edició catalana de l'ABC. El seu interès per l'arquitectura li va servir de pont entre la informació municipal i la cultural. El 1992 comença a escriure crítica teatral a l'ABC. Entre 1996 i 1998 fou responsable de la secció d'espectacles i col·laborador de l'ABC Cultural. El 1998 s'incorpora a l'equip del Gran Teatre del Liceu com a responsable del departament de dramaturgia, on coordina l'edició dels programes de mà. Des del 1999 és crític de teatre i articulista de l'Avui.

Manel Ollé

Barcelona, 1962. Escriu crítica literària en diferents mitjans de comunicació (*El País*, *L'Avenç*), ha publicat poesia (*De bandera liberiana*, Columna; *Mirall negre*, Proa), ha traduït Balzac (*L'obra mestra desconeguda*, Quaderns Crema), Pu Songling (*Contes estranys del pavelló dels lleures*, Quaderns Crema) i Gao Xingjian (*El sentit de la literatura*, Empúries). Ha escrit els llibres *La Empresa de China: de la Armada Invencible al Galeón de Manila* (Acanalado) i *Made in China: el despertar social, político y cultural de China* (Destino). És professor d'Estudis d'Àsia Oriental a la Universitat Pompeu Fabra.

Patrice Pavis

Professor a la Universitat París VIII, és autor de diversos llibres sobre el teatre intercultural, la teoria dramàtica i l'escenificació contemporània. Autor del *Dictionnaire du Théâtre* (Diccionario del Teatro, Paidós, 1988), traduït a una desena d'idiomes.

Agustí Ros

Agustí Ros és titulat en Art Dramàtic i Dansa per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. També és diplomant en *Labanotation* pel Dance Notation Bureau (escriptura del moviment segons el sistema Laban, branca anglosaxona). En la seva experiència professional ha estat actor, ballari, coreògraf i assessor de moviment per a actors. Ha creat coreografies en els àmbits de la dansa, el teatre, el cinema, la televisió i l'òpera. També ha realitzat tasques en l'administració cultural i educativa i n'ha ocupat alguns càrrecs. Actualment és professor de kinetografia Laban al Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre i al Conservatorio Superior de Danza d'Alacant. També és professor del Màster en Teràpia mitjançant el Moviment i la Dansa de la Universitat de Barcelona.

Marilia Samper

São Paulo, Brasil, 1974. S'inicia en les arts escèniques com a actriu. Després de passar per l'Institut del Teatre de Sevilla, forma part de diverses companyies andaluses com ara *Viento Sur*, *La Matrona* i el Centro Andaluz de Teatro. A partir de l'any 2000, comença la seva tasca en dramaturgia per la qual ha estat guardonada amb diversos premis a nivell nacional i internacional. Actualment està acabant els estudis de Direcció Escènica i Dramaturgia a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Xavier Sanfulgencio Moreno

Barcelona, 1967. Fotògraf i crític de dansa. Va estudiar filosofia a la Universitat de Barcelona. Autor d'entrevistes i crítiques a revistes especialitzades com ara *Susq-q*, o *Por la Danza*. Coautor del llibre *Embolcats amb el periodisme*, editat per Argumenta i coordinat per Joaquim Noguero.

Mercè Saumell

Doctora en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, especialitzada en l'àmbit de les arts escèniques contemporànies. Ha estat professora de la Universitat de Salamanca i ha participat en diversos projectes europeus. Actualment, és professora titular de l'Institut del Teatre de Barcelona i docent col·laboradora de la Universitat de Girona (Màster d'Art i Comunicació, MACAP). Ha participat en nombroses publicacions nacionals i internacionals.

Helena Tornero

Figueres, 1973. Diplomada en Turisme per la Universitat de Girona. Des del 2003 estudia Direcció Escènica i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre. En teatre ha escrit *El Vals de la Garrafa* (Premi Joan Santamaria, 2002); *Les Madames* (Sala Ardenbrut, estiu 2003) i *Babybird* (Finalista Premis Romea, 2006), *Submergir-se en l'aigua* (Premi SGAE de Teatre Juvenil, 2007), *Nowhereville o la foscior al país dels cecs* (Teatre Estudi, IT, 2007) i *Sota el pont (Apatxes)* (Obrador Sala Beckett, gener 2008). Fora de l'àmbit teatral ha publicat la novel·la infantil *El lladre de llibres* (Ed. Planeta- Oxford, 2005). Actualment treballa com a ajudant de direcció d'Ines Boza a la companyia de Teatre-Dansa Senza Tempo i prepara el seu projecte de fi de carrera a l'Institut del Teatre.

Martina Tosticarelli

Rosario, Argentina, 1974. Màster en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona (2007) i Llicenciada en Arts Plàstiques orientació Escenografia per la Universidad Nacional de la Plata, Argentina (1998), especialitzada en Il·luminació d'espectacles a l'Institut Supérieur de Techniques du Spectacle d'Avignon, França, gràcies a una beca del Fondo Nacional de las Artes i del govern francès. Ha treballat com a ajudant docent de Llenguatge Visu-

al a la Facultat de Belles Arts de la Universidad Nacional de La Plata (1993-1997) i d'Escenografia a l'Institut Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires (1998-2000). Entre els seus dissenys d'escenografia i il·luminació destaquen *Romeo y Julieta* de Prokofiev – Cía. Per Poc (Grec Barcelona, 2007), *Proyecto Antonia* de M. Espinoza (Barcelona, 2006), *Leonce y Lena* de Büchner - D. Amitín (Madrid, 2005), *Souviens-toi d'où tu es tombé* de R. López Muñoz (Avignon, 2002) i *Gianni Schicchi* de Puccini (Teatro Avenida de Buenos Aires, 2001).

Valentina Valentini

Estudiosa dels problemes de l'espectacle al segle xx, ensenya Història del Teatre i de l'Espectacle a la Universitat de Calàbria (llicenciatura en DAMS, Disciplines de les Arts, de la Música i de l'Espectacle), i Teoria de la Imatge Electrònica per a l'Espectacle al departament d'Arts i Ciències de l'Espectacle de la Universitat «La Sapienza», de Roma.

Ha dedicat diversos estudis històrics i teòrics al teatre del segle xx: *Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR* (1974); *La teoria della performance* (1985), i una redefinició de les categories en dramatúrgia a *Després del teatre modern* (1987; i Barcelona, Institut del Teatre, 1991), així com un ampli estudi sobre la reconstrucció de les primeres escenificacions de Gabriele D'Annunzio —*Il poema visibile* (1993)— i l'estètica teatral del poeta: *La tragedia moderna e mediterranea* (1991).

Ha dedicat un estudi aprofundit en dos volums a la interferència entre teatre i noves tecnologies, amb el títol *Teatro in immagine* (1987): *Eventi performativi e nuovi media* i *Audiovisivi per il teatro*. Són de recent publicació les dues antologies *Le pratiche del video* i *Le storie del video* (Bulzoni, Roma, 2003). Ha tingut cura de la primera monografia sobre Bill Viola: *Vedere con la mente e con il cuore* (Gangemi, Milano, 1993), i és autora d'altres

volums que analitzen autors i obres d'art electròniques i multimèdia.

Dirigeix una col·lecció dedicada al teatre contemporani a l'editorial Rubbettino, on ha publicat fins ara: *Franco Scaldati* (1997), *Squat Theater* (1998), *Compagnia della Fortezza* (1998), *Peter Sellars* (1999), *Eimuntas Nekrosius* (1999), *Totò e Vic*,

(2003), i *S. M. Ejzenštejn, Quaderni e piani di regia* (2003).

Publica articles a diverses revistes, com ara *Biblioteca Teatrale*, *The Drama Review*, *Theaterschrift*, *Close-Up*, *Drammaturgia*, *Performance Research*, *Maska*, *Frackija*, o al suplement cultural de *La Vanguardia*.



EDITORIAL

373 *Joan Casas*

ESTUDIO

375 *Carles Batlle*

La segmentación del texto dramático contemporáneo
(un proceso para el análisis y la creación)

390 *Valentina Valentini*

La vocación teatral de Pier Paolo Pasolini

403 *Pier Paolo Pasolini*

Manifiesto para un nuevo teatro

413 *Martina Tosticarelli*

Sobre la participación audiovisual en la escena
contemporánea

DOSIER

421 *Jordi Arús*

Lo que vemos y lo que vivimos

431 *Lluís Masgrau*

La recepción del actor clásico oriental en la
antropología teatral de Eugenio Barba

448 *Xavier Sanfulgencio Moreno*

Oriente enseña a bailar a Occidente

451 *Jordi Jané*

Circo oriental y circo occidental: ¿multiculturalidad
o criollización?

457 *Patrice Pavis*

Corea 2003 - 2007. Recuerdos

458 *Patrice Pavis*

Entrevista a Patrice Pavis en la Korean National
University of Arts

CUADERNO DE DANZA

464 *Joaquim Noguero*

Danza catalana. Tradición en vanguardia: un mapa

477 *Agustí Ros*

Laban Movement Analysis. Una herramienta para
la teoría y la práctica del movimiento



**Versión en
castellano**

- 484 *Alwin Nikolais*
Moción | Stasis | Percepción sensorial
- 496 *Jordi Fàbrega*
Entrevista a La Chana, José de Udaeta, José Granero, Belén Cabanes y Juan Carlos Lériða
- 512 *Jordi Basora*
Pensar con los pies: La danza de los guardianes de la cabeza
- 520 *Carlos Murias Vila*
William Forsythe, el coreógrafo atípico

TEMPORADA

- 525 *Francesc Massip*
El teatro en Barcelona. Primer semestre de 2007
- 530 *Juan Carlos Olivares*
Cuando el existir es el pasar

OPINIÓN

- 536 *Jordi Coca*
Brossa y los otros

RESEÑAS

- 547 *Revistas*
- 549 *Libros*
- 561 *Otros títulos recibidos*
- 565 Colaboradores de este número

Editorial

Joan Casas

Se nos hace difícil perfilar la forma y la periodicidad de esta nueva etapa de «Estudis Escènics». Después de una interrupción tan larga, por ejemplo, resulta que los esquemas de distribución editorial han cambiado radicalmente, y que debemos adaptarnos a ellos. Eso explica en parte que hayamos aplazado la salida del número 33 y finalmente hayamos optado por dar a la luz este número doble. Los que hacemos la revista consideramos que no hemos llegado todavía a lo que podríamos llamar nuestra «velocidad de crucero». A partir de la próxima entrega, por ejemplo, querríamos incluir un sumario en inglés con una explicación sintética del contenido de todos los artículos, y resúmenes extensos, cuando menos, de aquellos que representen claramente una aportación propia. Asimismo iremos concretando nuestra presencia en la página web del Institut del Teatre. Lo iremos haciendo.

Si los antiguos ponían en la entrada de sus casas a las deidades familiares, nosotros nos sentiremos más protegidos si los imitamos. Así, en este párrafo erigimos un modesto altar en memoria de Josep Yxart y de Xavier Fàbregas, en cuyo ejemplo querríamos vernos reflejados. Desde la primera década del siglo XXI, causa cierta desazón pensar que nuestro pequeño país sólo ha sido capaz de producir un pensador teatral de envergadura a finales del siglo XIX, y otro en el siglo XX. Y que ambos murieron prematuramente, en plena madurez intelectual y cuando más necesarios eran. La continuidad de la presente publicación, y de otras, debería ser una garantía de mejorar de esta pobre estadística.

También debemos aprovechar estas líneas para corregir una inexactitud del número anterior que comportaba una severa injusticia. En la página de créditos no aparecía un nombre vital del equipo de personas que

trabajamos para que estas páginas sean posibles: el de Jordi Fàbrega, responsable y coordinador del *Quadern de dansa*. Ahora corregimos el error, que fue grave, porque si en todos los ámbitos de las artes escénicas la necesidad de un discurso reflexivo y crítico es imperiosa, en el de la danza era una exigencia urgente. Y aceptar el encargo de iniciar un espacio que pudiera potenciarlo no era en absoluto un riesgo menor.

Abrimos el bloque de estudios con un trabajo de ambiciosa pulcritud de uno de los profesores de dramaturgia más brillantes de la casa, Carles Batlle. Pero le acompañan cosas más antiguas y tal vez, ahora, igualmente actuales.

Se cumplen cuarenta años de aquel 1968, del que ahora sabemos que representó el gran punto de inflexión en la historia de la segunda mitad del siglo pasado. También fue ese año cuando Pier Paolo Pasolini escribió su *Manifiesto por un nuevo teatro*, que por primera vez publicamos en catalán, acompañado de un estudio inédito de la gran teórica italiana Valentina Valentini. Un interesante trabajo sobre la huella de la tecnología en la escena contemporánea completa el bloque de *Estudios*.

Mientras la llama olímpica va camino de Beijing, tropezando en todas partes con los manifestantes que reclaman libertad para el Tibet, nosotros presentamos, también por primera vez en catalán, un texto teatral de Gao Xingjian, el escritor chino exiliado en París que recibió el año 2000 el premio Nobel de Literatura. Es probable que en otoño de este año 2008, la presencia de Gao en Barcelona sea poliédrica, y que abarque su faceta de dramaturgo y también la de pintor. Su aparición en estas páginas sería, pues, un avance de su visita. Manel Ollé, excelente poeta y buen conocedor de la lengua y la cultura de China, ha tenido la gentileza de ocuparse de su presentación.

Aceptar los conceptos culturales de Oriente y Occidente ya significaba situarse en un territorio bastante discutible, sin embargo quisimos hacerlo para explorar lo que nos parecía una clara asimetría en las

formas del intercambio cultural que marcan este siglo de globalización. A grandes rasgos habríamos dicho que, en el campo de las artes escénicas, mientras Occidente exportaba formas y géneros, en el sentido contrario circulaban sobre todo técnicas y formas de entrenamiento. ¿Es así? Las piezas que componen el *Dossier* del presente número realizan una primera exploración de este juego de intercambios en distintos ámbitos de las artes del espectáculo.

La estructura flexible del sumario nos permite abrir un nuevo espacio, *Opini3n*, con una decidida vocaci3n de acoger el debate y la pol3mica. Rompe el fuego Jordi Coca, con un art3culo escrito ya hace un par de a3os y originariamente destinado a publicarse fuera de Catalu3a, pero que tiene la ventaja de presentar de forma fundamentada, extensa y articulada, todo el conjunto de ideas que ha ido exponiendo reiteradamente sobre las responsabilidades de los teatros p3blicos y las razones del olvido, por parte de estas instituciones, de una parte fundamental del repertorio catal3n contempor3neo.

En cuanto a la danza –terreno 3grafo, como es sabido–, siguiendo con la idea de

crear un espacio para generar discurso, Joaquim Noguero nos dibuja un mapa de la danza en Catalu3a; Jordi Basora nos explica su proyecto de investigaci3n sobre las danzas y los cantos afroamericanos del Candombl3 en Brasil; Agust3 Ros, en un momento de replanteamiento de los Estudios Superiores de Danza de Espa3a, plantea la importancia del Laban Movement Analysis como herramienta te3rica y pr3ctica, y Carlos Murias, con motivo de la presentaci3n en Barcelona de la coreograf3a de William Forsythe *Impressing the Csar*, nos ofrece una entrevista con el core3grafo en la que expone su proceso de trabajo. A continuaci3n, Jordi F3brega presenta una entrevista sobre la Interpretaci3n a cinco representantes de la especialidad de espa3ol y flamenco. Finalmente, con la voluntad de colmar el inmenso vac3o de traducciones al catal3n de textos relacionados con la danza, presentamos un fragmento del texto in3dito hasta el a3o 2005 de Alwin Nikolais, *The Unique Gesture*.

Completan el presente n3mero las secciones habituales que hacen un balance de la vida de los escenarios y de los libros y revistas que de ellos se ocupan.



La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)

Carles Batlle



Más allá de teorías y tendencias hermenéuticas, la práctica de la segmentación goza de una larga tradición en el ámbito dramático. Solemos aplicar procedimientos de secuenciación similares en contextos diferentes. Por ejemplo: cuando *leemos* el texto dramático, o cuando, en calidad de actores, trabajamos nuestro *papel*, o cuando distribuimos, como directores de escena, un calendario de ensayos... La lectura del texto dramático *au ralenti* –réplica por réplica– que propone Vinaver (1993), por ejemplo, no se aleja demasiado del análisis de microacciones que propugna buena parte de la deriva contemporánea de las teorías interpretativas stanislavskianas. No es necesario decir que también ha habido importantes tradiciones críticas preocupadas por la necesidad de delimitar unidades de significación textual. En este sentido, la más destacada ha sido la tradición semiótico-estructuralista, que ha postulado una compleja articulación de unidades de contenido, para observar sintagmática y paradigmáticamente a fin de comprender la totalidad del artefacto textual. La insuficiencia de este modelo se plantea cuando se accede al nivel *superficial* del discurso, o cuando, más allá del texto, sumergidos en el estudio del espectáculo teatral, hallamos que la «polifonía informacional» de la representación problematiza tanto la segmentación sincrónica en distintos lenguajes como la delimitación de unidades de representación diacrónicas.

Actualmente, superada ya la vieja escisión entre texto teatral y escena, el *drama contemporáneo* ha recuperado y explotado una moderna –no tan nueva– percepción de la textualidad (de raíz vanguardista y artaudiana) según la cual el texto se integra

en el espectáculo teatral como un *material* más (el texto, organizado también como un *montaje* de *materiales* heterogéneos, interactúa con el resto de lenguajes escénicos sin prerrogativas jerárquicas). Hablamos de una textualidad *postdramática* (LEHMANN, 1999) que se distingue por cierta tendencia a eludir la idea de *representación* (se integra en un espectáculo que a menudo es pura *presentación escénica*), por su discontinuidad (*fragmentación*), su pluralidad (heterogeneidad) o su tendencia hacia la *narratividad*.

Esta definición provisional –y que iremos matizando– del texto dramático contemporáneo, ¿cómo afecta a los procesos de segmentación de la obra en el momento del análisis? ¿Son necesarios procedimientos diversificados ante textos clásicos o contemporáneos?

Pero empecemos por el principio: ¿cómo generar una propuesta de análisis textual a

partir de un proceso inicial de secuenciación?

1. Secuenciación y drama

1.1. Criterios básicos

Utilizamos el término *secuencia*, como es habitual en la teoría del relato, en «el sentido de una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético» (ROSSELLÓ, 1999 : 129). Este bloque conforma una unidad sintagmática que facilita tanto la aproximación a las *grandes estructuras* como a las *microestructuras* de la obra.

De entrada, resultará útil resumir la clasificación establecida por Anne Ubersfeld en su conocido tratado de *Semiótica teatral* (1989):

Grandes secuencias	<p>El texto dramático suele proponer una división <i>visible</i> en «grandes secuencias». Esta segmentación comporta una interrupción evidente de «<i>todas las redes del texto y de la representación</i>» (162). La separación entre dos «grandes secuencias», en el texto, viene dada por un blanco textual (o por la inscripción de un nuevo acto o cuadro). En la representación, el corte se produce mediante la oscuridad, el telón, la cortina, la inmovilización de los actores, etc.</p> <p>Las «grandes secuencias» pueden ser, fundamentalmente, <i>actos</i> o <i>cuadros</i>.</p>
Secuencias medianas	<p>En el teatro <i>clásico</i>, la «secuencia mediana» viene también textualmente determinada. Es una unidad jerárquica inferior al <i>acto</i> y se inscribe en él con el nombre de <i>escena</i> (entradas y salidas de los personajes). En una dramaturgia en <i>cuadros</i> la definición de las «secuencias medianas» es menos precisa. En lugar de entradas y salidas, la segmentación suele responder a la evolución de los <i>intercambios</i> entre personajes. En una dramaturgia en <i>cuadros</i>, la distinción entre «grandes secuencias» y «secuencias medianas», y entre «secuencias medianas» y «microsecuencias» no siempre es diáfana.</p>
Microsecuencias	<p>Se «podría definir la microsecuencia de modo no muy preciso como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto» (167). Las «microsecuencias» son las que otorgan el verdadero ritmo y sentido al texto.</p>

1.2. Actos y cuadros

Los *actos* corresponden a las partes visibles de una escritura *estrictamente dramática*.¹ El *acto* dramático tiende hacia cierta unidad de tiempo y de espacio, y presupone también un encadenamiento lógico y causal de la acción. «Sea cual fuere el intervalo entre actos, no debe éste conllevar una ruptura con el encadenamiento lógico y, sobre todo, no será tenido en cuenta, contabilizado» (UBERSFELD, 1989: 163).

El *cuadro*, por el contrario, «indica, en relación con el que le precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue su marcha, que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja nueva, relativamente autónoma». O en otras palabras: que la sucesión de secuencias se produce sin la necesidad de un vínculo lógico causal; que estas secuencias, por su heterogeneidad y su relativa autonomía, ponen en evidencia la discontinuidad del relato. Oponiéndose a la *forma cerrada* del *drama absoluto*, la estructura en *cuadros* remite a un principio organizador externo, evidencia el carácter ficcional/representacional y provoca –siguiendo la terminología brechtiana– el «distanciamiento» del receptor. («Lo discontinuo que impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato».)² La discontinuidad que impone el cuadro hace que se detenga la acción y nos obliga a reflexionar, ya que no nos permite que nos arrastre el curso del relato.

Por todo ello, la dramaturgia en *cuadros* queda circunscrita a las excepciones históricas del *drama absoluto* (véanse los capítulos introductorios de Szondi, 1988) y, sobre todo, a buena parte de las distintas formulaciones del *drama moderno* y del *drama contemporáneo*.

1.3. Actos dramáticos y logísticos

Algunas teorías que se han aproximado al estudio de la dramaturgia desde cierta perspectiva transdisciplinar han confrontado principios y procedimientos dramáticos de la escritura teatral con la escritura cinematográfica³ o con la escritura de cómics, y viceversa. En este sentido, Yves Lavandier (1997: 128-167), partiendo –y a la vez cuestionando– la conocida teoría de los tres actos cinematográficos, propugna una división del drama en tres «actos dramáticos». Estos *actos* no necesariamente deben corresponder a los actos («grandes secuencias») visibles de la obra, lo que él denomina «actos logísticos». Si admitimos –dice que la obra dramática explica la tentativa de un sujeto por alcanzar un objetivo general, que este objetivo tiene que ser conocido por el espectador «y que difícilmente se puede conocer desde el primer segundo de la obra», entonces resulta lógico segmentar la obra en tres partes: antes de que el objetivo sea percibido por el espectador, durante el objetivo y después del objetivo. El clímax se produce al final de la segunda parte.

Estas tres partes o «actos dramáticos» corresponderían a la vieja división aristotélica entre *prótesis* (antecedentes, ambientación, introducción al conflicto), *epítasis* (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y *catástrofe* (solución, feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio) (GARCÍA BARRIENTOS, 2001 : 74). Lavandier tiene razón cuando dice que los *actos* visibles de la obra clásica sirven *logísticamente*, aparte de distribuir el interés y los acontecimientos de la acción, para producir cambios de decorado y dar saltos temporales. Asimismo, su extensión ha venido históricamente determinada por la duración de las bujías o por múltiples e insospechadas convenciones escénicas, como, por ejemplo, la extensión de los parlamentos de los primeros actores (o actrices) o la necesidad de garantizar un número óptimo de intermedios

destinados al intercambio social de las audiencias.

La teoría de Lavandier, en cambio, se muestra insuficiente a la hora de proyectarla en una textualidad moderna y contemporánea. Aplicada a una dramaturgia *cerrada* –que exige unidad, integridad y concentración en la acción dramática–, la propuesta tiene sentido: pide un único sujeto, claramente definido; un objetivo general unívoco, claramente reconocido, y una acción lineal y causal que encauza al protagonista en función de una determinada línea de deseo. Por el contrario, los *dramas moderno* y *contemporáneo* ponen en cuestión todos estos extremos (y nos acercan a la famosa tríada: *crisis de la historia, crisis del personaje, crisis del drama*). En gran parte de las obras modernas y contemporáneas nos cuesta decidir quién es el sujeto (si es que hay alguno, o si es que hay uno solo) y cuál es su objetivo (si tiene alguno, o si lo reconoce, o si el público lo reconoce). No entendemos quiénes son los personajes, qué relación los vincula entre sí, qué pretenden. Lo no-dicho, el misterio, la elisión inundan la escena; en ocasiones, la historia se refugia en el relato (y con ella el sujeto) y la situación de enunciación sólo acoge relatores difusos e inconcretos de una acción en la cual no participan... ¿Podemos aplicar la propuesta de Lavandier a la segmentación de la escritura dramática actual? Parece evidente que no.

1.4. *Drama contemporáneo, fragmentariedad y secuenciación*

El *drama contemporáneo* –de Beckett a la actualidad– problematiza de entrada la definición y el trato de las «grandes secuencias». Por ahora, lo más habitual es encontrar que las obras se estructuran en un número indeterminado de segmentos llamados coloquialmente –y, a veces, técnicamente– «escenas». Estas *escenas* –sobra decirlo– poco tienen que ver con las conocidas entradas y salidas de la convención

clásica. Y, de todos modos, hablamos todavía de los *segmentos visibles* de la escritura contemporánea.

La división en «escenas» del *drama contemporáneo* no responde a criterios uniformes ni diáfanos: ciertamente hay cambios de espacio y saltos temporales, como es habitual, pero también hallamos que el tiempo no siempre se ordena cronológicamente, ni hay un equilibrio demasiado evidente a la hora de considerar la extensión de cada una de las partes. Además, se añaden otros criterios de partición: efectos literarios o retóricos diversos (por ejemplo, repeticiones o repeticiones con variación), presentación de historias y personajes (aparentemente) independientes, alternancia difusa entre fragmentos de *realidad* y fragmentos de *ficción*, etc. En este sentido, estamos más cerca del *cuadro* que del *acto* o de la *escena* clásicos. El rasgo más relevante de este tipo de composición es su naturaleza *fragmentada*, lo que Ubersfeld definió en su momento como «dramaturgia de lo discontinuo». Con esta etiqueta, la autora aludía de forma genérica a buena parte de la producción dramática del siglo xx, desde Maurice Maeterlinck hasta Samuel Beckett (una producción que –afirmaba– se organiza en unidades mucho más *flexibles* que los rígidos segmentos de la dramaturgia clásica). Si utilizamos la terminología más extendida entre los herederos de las teorías szondiánas, entenderemos que Ubersfeld hablaba de la gran aventura del *drama moderno* y del *drama contemporáneo*.



Permitidme una breve digresión a propósito de esta cuestión: a finales del siglo xix y principios del xx el drama empieza a reclamar una conformación dialéctica: frente a contenidos históricos mutables son necesarias formas históricas mutables también. Así, la famosa *crisis del drama* –de la forma del drama– nace de esta necesidad dialéctica entre forma y contenido (las nuevas relaciones entre el hombre y la sociedad). En

el momento histórico en que el marxismo y el psicoanálisis se reparten la interpretación y la transformación de las relaciones entre el hombre y el mundo (SARRAZAC, 2005 : 8 y 9), el universo dramático que se ha impuesto desde el Renacimiento –una esfera de *acontecimiento interpersonal en el presente*– deja de ser válido. La presión de los nuevos contenidos (la separación psicológica, moral, social, metafísica entre el hombre y el mundo) hace que se tambalee una forma dramática diseñada desde Aristóteles con el objetivo de vehicular un conflicto interpersonal que se resuelva, en uno u otro sentido, mediante una catástrofe. Nace el *drama moderno*.

La aventura del *drama moderno*, en definitiva, se inicia en el momento en que la forma tradicional llega a ser históricamente problemática. Si lo tuviéramos que enunciar en una sola frase, definiríamos esta aventura como *la búsqueda incesante de una nueva forma*. Tréplev, el desdichado personaje de *La gaviota* de Chéjov, lo expresa de una forma clara y rotunda: «Debemos encontrar formas nuevas. Necesitamos formas nuevas, y, si no sabemos encontrarlas, más vale que lo dejemos». Tréplev –Chéjov, pues– vive problemáticamente la contradicción entre su concepción del individuo y del mundo y las soluciones formales que le ofrece el *drama absoluto* (SZONDI, 1988). Y trabaja para encontrar una salida airosa, óptima.

Szondi y sus legatarios destacan dos directrices básicas en la configuración del *drama moderno*: por un lado, una tendencia progresiva, desde la *intersubjetividad* (propia del drama), hacia la *intrasubjetividad* (hacia lo *íntimo*); por el otro, una gradual aparición de rasgos épicos. Aparentemente, intimidad y distanciamiento son aspectos contradictorios; pero, bien mirado, acaban casi siempre confluyendo: la aparición de lo *íntimo* (del relato introspectivo, del sueño, de la confidencia y la confesión, de la verbalización impúdica del pensamiento...) no deja de poner en evidencia el carácter ficcional de la representación

y por lo tanto de alejarla de su condición dramática *primaria*.

En definitiva, el *drama de estaciones* expresionista, el *jeu de rêve* strindbergiano (SARRAZAC, 1989 : 31-46), el *metateatro* pirandelliano, el *drama-cuento* hauptmanniano, el *teatro sintético*, parabólico y funcional de los futuristas o el *teatro épico* de Brecht, conforman algunos de los hallazgos dialécticos del *drama moderno*. No sólo rompen el carácter *primario* del drama, no introducen únicamente lo *íntimo* o violentan la progresión causal clásica; en la medida en que dotan de autonomía a sus unidades compositivas, preludian el estallido de la *fragmentariedad* en la dramaturgia contemporánea posterior. Hoy, como el Tréplev chejoviano, los autores del *drama contemporáneo* buscan todavía la forma *necesaria*. Cerremos el paréntesis.



La *fragmentación* teatral (BATLLE, 2005) moderna y contemporánea se articula en el uso del *montaje* y el *collage*: «agrupación de elementos de relatos heterogéneos que cobra un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común» (UBERSFELD, 1989: 164). Ambos términos (SARRAZAC, 2005 : 131-136) se oponen a la noción clásica del texto teatral concebido como un todo orgánico. *Montaje* es un término técnico extraído del cine que sugiere básicamente la *discontinuidad* entre los distintos elementos de la obra. *Collage* –un término procedente de las artes plásticas– sugiere la yuxtaposición de materiales textuales de origen y esencia dispar.⁴ *Discontinuidad* y *heterogeneidad* se extienden tanto en la dimensión formal como en el ámbito del contenido.

En otras palabras: la tendencia contemporánea a producir una secuenciación visible en varias escenas de extensión y composición variable responde a la evolución del *montaje* y del *collage* modernos, desde *La ronda* de Schnitzler hasta *La mujer de antes* de Roland Schimmelpfennig; del Wo-

yzek de Büchner a *Atentados contra su vida* de Martin Crimp. Todo esto, pasando por *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht, *Traición* de Harold Pinter o *Hamlet-máquina* de Heiner Müller. En las últimas décadas, se ha definido el *montaje rapsódico* (SARRAZAC, 1981), en el que, la *discontinuidad* y la *heterogeneidad* cristalizan en una esmerada combinación entre lo que es *épico*, lo que es *lírico* y lo que es *dramático*.

Tenemos, pues, una escritura en *fragmentos* («grandes secuencias») que se opone «a un principio esencial de la construcción dramática clásica, el de la progresión y encadenamiento, que busca que la escena no se quede nunca vacía y que todo vaya en la misma dirección, la del desenlace, lógicamente engendrado desde el primer momento, por un principio único» (RYNGAERT, 2002 : 13). La progresión del *drama absoluto* obedece a las reglas de un desarrollo en el que cada parte engendra necesariamente la siguiente. El *fragmento* contemporáneo, en cambio, induce a la «pluralidad, la ruptura, la multiplicación de puntos de vista, la heterogeneidad», la posibilidad de explorar pistas paralelas o contradictorias. Ciertamente detectamos técnicas de *fragmentación* ya en el Barroco. Y también las podemos hallar en textos premodernos (Musset, Büchner, Kleist...), en las vanguardias, en el *teatro épico* o en el mal llamado *teatro del absurdo*. No obstante, desde el debate postmoderno, en los años ochenta y hasta la actualidad, se han multiplicado las escrituras del *desmontaje* o de la *deconstrucción*. Es la consecuencia lógica del *yo escindido* del sujeto contemporáneo, de su perplejidad ante un universo opaco e inestable, del dominio de la perspectiva en la asunción del mundo y del tiempo (del pasado y del presente, valorados como conceptos dinámicos, no fijos, y también del futuro, incierto y angustiante; tres temporalidades recreables, literaturizables, inverificables...)⁵

2. Una metodología en dos direcciones: análisis y composición

2.1. Unidades de análisis. Microsecuencias

La división preestablecida para el texto en «grandes secuencias» no siempre proporciona unidades de análisis *cómodas*. O mejor dicho, unidades *dúctiles* por lo que respecta a una valoración de la acción que tienda al *détail* (VINAVER, 1993). Ante cualquiera de los *actos* de un *drama absoluto*, podremos valorar sin demasiadas dificultades la dinámica de la acción de *ensemble* –su proceso y su valor–, su carácter más o menos informativo o los espacios *globales* de indeterminación que se generan. De todos modos, si queremos profundizar en la estrategia compositiva –del *ritmo* y del *sentido*–, el uso de las «grandes secuencias» no nos garantiza su exhaustividad.

Conviene abordar el análisis del texto a partir de segmentos surgidos de la partición de una «gran secuencia». Según Vinaver, una vez definido un primer *fragmento* (lo llamaremos *nivel 1*, que tanto puede corresponder a una «gran secuencia» como a otro tipo de partición subjetiva), hay que proceder a segmentar la acción en un segundo nivel «para poder captarla mejor: decidimos (mala suerte si a veces es con un sentimiento de arbitrariedad) que un segmento se acaba y que otro empieza cuando se produce, por ejemplo, un cambio de tema, o de tono, o de intensidad, o de interlocutores dentro del diálogo» (896). Esta segmentación (*nivel 2*) es «arbitraria» por el simple hecho de que parte de una lectura particular del texto: cada receptor imagina, delimita e interpreta a su manera la *situación de enunciación* que *envuelve* determinado *enunciado* (que lo convierte en discurso). Configura, pues, una representación virtual privada frente a la palabra impresa; visualiza mentalmente los movimientos, la escenografía o los cambios de luz; especula sobre las segundas intenciones o lo no-dicho de los personajes, y, por todo ello, detecta (o propone) *marcas de apertura* y

«marcas de clausura» (ROSSELLÓ, 1999 : 129) en varios puntos del texto. En definitiva, el receptor decide qué elemento es relevante y cuál no lo es a la hora de proponer una segmentación útil: los cambios de tono o de intensidad –como dice Vinaver–, pero también las modificaciones en el objetivo del sujeto o en la estrategia de algunos de los locutores, la introducción de un nuevo motivo temático, etc.⁶

Los *segments* de Vinaver son las «microsecuencias» de Ubersfeld: unidades producidas en función de cada lector, o mejor, de cada lectura; en función de la atribución de sentido. «En el interior de una escena extensa», dice Pavis en su conocido diccionario, «a menudo es fácil contabilizar varios momentos o secuencias según un centro de interés o una acción determinada» (PAVIS, 1980 : 436). De hecho, la «microsecuencia» se puede considerar como «una forma-sentido que no se constituye de modo riguroso hasta el momento de la representación» (UBERSFELD, 1989: 168). Real o virtual, por supuesto. No hace falta decir que Ubersfeld también elabora su lista –no exhaustiva– de criterios de segmentación: por la gestualidad (apuntada en las didascalías o en las aportaciones imaginarias –virtuales– del lector), por las articulaciones de contenido del discurso (fases de un razonamiento, de una discusión...), por los «movimientos pasionales» (que se pueden advertir en los cambios sintácticos: paso del presente al futuro, de la aserción a la interrogación o a la exclamación...) y, de forma más general, por el modo de enunciación en el diálogo (interrogatorio, súplica, orden...).⁷ Sin embargo, en conjunto, resulta insuficiente para describir un procedimiento complejo, mental, en el que intervienen múltiples factores y no siempre nítidos. Y menos cuando hablamos de *drama contemporáneo*.

Por otro lado, hay casos –como el de Vinaver– en los que la segmentación no se detiene en el *nivel 2* sino que llega a la dimensión molecular del texto, a la réplica (*nivel 3*). Es una inmersión atrevida y exi-

gente respecto al detalle, que, por descontado, no siempre es indispensable. Dependerá de nuestra posición y de nuestro objetivo a la hora de abordar el texto. ¿En calidad de qué lo leemos? ¿Como actores? ¿Como críticos? ¿Traductores? ¿Directores? ¿Filólogos? ¿Una combinación de todo ello? Sea como sea, lo más importante es comprender que cualquier posición receptiva y cualquier nivel de segmentación admite las preguntas que Vinaver propone para sus «microacciones». Las transcribimos adaptándolas a esta afirmación:

a) ¿Qué pasa de una réplica (o segmento) a la otra y en el interior de la réplica (o segmento)? ¿Qué movimiento/cambio ha tenido lugar para permitir el paso de una posición a la posición siguiente?

b) ¿Cómo se ha producido (mediante qué *figura textual*)?

c) ¿Qué vínculos funcionales hay entre, por un lado, las microacciones (o acciones, si hablamos de un segmento superior a la réplica) y, por el otro, los acontecimientos, las informaciones y los temas?

¿Podemos generar, teniendo en cuenta el objetivo y el espíritu que inspiran estas preguntas, un esquema analítico más completo, más exhaustivo?

Patrice Pavis, por ejemplo, no lo acaba de desarrollar. En un estudio relativamente reciente (2002), en el que lleva a cabo una atrevida propuesta de análisis textual, trata la problemática de la secuenciación sólo de pasada. De entrada, sólo menciona –no define (lo que sí había hecho en el «Diccionario»)– las *secuencias*, las *escenas*, los *actos* y los *cuadros*, los cita en un apartado titulado «Tipologías de la palabra» (donde trata la elección de formas verbales, el reparto de la palabra entre los locutores, la consideración de la palabra como verso o prosa, la consideración del enunciado como monólogo, diálogo, tirada, soliloquio, etc.). La «segmentación» visible del texto, en definitiva, es valorada simplemente como una *propiedad específica* del diálogo. «Tipolo-

gías de la palabra» forma parte del recuadro «Textualidad», integrado en el esquema global de la propuesta pavisiana. Según dice el propio autor, se trata de un recuadro todavía externo a las «profundidades» del contenido dramático. Es decir: externo al nivel discursivo (temática e intriga), narrativo (dramaturgia y fábula), actancial (acontecimientos, acciones y actantes), ideológico e inconsciente (tesis y contenidos latentes). Antes de acceder a estas profundidades, más abstractas y menos accesibles –dice Pavis–, el lector de la obra dramática debe observar la manifestación lineal y visible del texto, su superficie, que resulta a la vez de su textualidad (de sus marcas estilísticas, de sus procedimientos literarios...) y de la proyección mental de su *teatralidad*.

La adscripción del estudio de la secuenciación a este nivel superficial de aproximación se puede entender mínimamente en la medida que Pavis habla de la «segmentación visible», es decir, de secuencias grandes y medianas. Ciertamente: la segmentación en «microsecuencias», por el simple hecho de comportar una determinada *lectura* de la obra, se adentra más allá de la superficie textual y se sumerge en esta enunciada *proyección de la teatralidad*. Así pues, se inserta de lleno en el análisis de la intriga, la temática o la ideología de la obra. Desgraciadamente, Pavis tampoco se adentra más. Y lo echamos de menos. Porque lo que parece evidente es que en ningún momento duda de las posibilidades de la secuenciación como instrumento de análisis en fases de trabajo profundizado. Basta con consultar la voz «Segmentación» de su conocido *Diccionario del teatro*. Y por si nos quedaban dudas, en otra parte de su propuesta, Pavis describe la intriga como un «encadenamiento de los sucesos de la obra, de la parte narrativa y figurativa de la estructura discursiva, y sobre todo de la segmentación del texto». Y, más interesante todavía, acaba mencionando la diferencia entre la «segmentación exterior» visible, «la de los actos, escenas, cuadros, secuencias, fragmen-

tos» y la «segmentación interior» que no tiene porqué coincidir con la anterior. Esta última la define como el resultado de la combinación de diversos ritmos (narrativo, retórico, dramático, respiratorio) «que el lector se esfuerza por reconstituir» (16). Insistimos: es una lástima que no llegue a desarrollar a fondo todas estas brillantes intuiciones.

2.2. Secuenciación y receptor implícito

Si relacionamos adecuadamente los dos apartados de este artículo (1 y 2), es evidente que todavía nos queda una cuestión pendiente:

1. ¿Podemos generar un esquema analítico, que sea útil también para el *drama contemporáneo*, a partir de una secuenciación a diversos niveles?

Y propondremos otra:

2. ¿Podemos definir una determinada metodología de análisis de secuencias y, al mismo tiempo, aplicar sus principios para la articulación de una estrategia compositiva del texto dramático?

Trataremos de responder a ambas cuestiones afirmativamente proponiendo un esquema de trabajo. Pero antes habrá que abrir un pequeño paréntesis a propósito de un concepto específico: el *receptor implícito*.



Las teorías fenomenológicas señalan con insistencia que hay que tener en cuenta no sólo el texto sino toda la red de actos que comporta su recepción. «La obra de arte –dice Wolfgang Iser (1989 : 149)– es la constitución del texto en la conciencia del lector». Es desde esta perspectiva pragmática que habrá que valorar las decisiones producidas por el receptor en el *acto de lec-*

tura. Pero también la oferta anterior a estas decisiones. Ello es: la estrategia o diseño que el autor, consciente o inconscientemente, ha inscrito en el interior del texto en el acto de creación; lo que la estética de la Recepción ha designado como *lector* o *receptor implícito*. Todavía hay lectores convencidos de que la obra literaria expone algo, y que la significación de lo que expone existe independientemente de las distintas *reacciones* que el texto pueda generar en el receptor. Pero –se pregunta Iser–, ¿y si esta significación, independiente de cualquier *actualización*, sólo fuera una determinada lectura del texto que se ha acabado identificando (históricamente) con él? El *proceso de lectura* es el proceso de actualización de una obra, cuyas significaciones tan sólo se pueden generar en este *proceso*, en la interacción entre texto y lector. En *distintas* épocas, la obra es entendida de forma *diferente* por *diferentes* lectores. Así, procesos consolidados –fijados en una época– se desplazan históricamente hacia nuevos horizontes y se modifican, se *corrigen*.

Según Iser, el texto contiene –o debería contener– las condiciones necesarias para producir diversidad de actualizaciones (*concreciones*). Lo cual no significa que el texto –y, por tanto, el autor– prevea los avatares históricos de su recepción. Es el lector quien produce las innovaciones, pero esto sería imposible si la obra no contuviera *espacios vacíos* que hicieran posible «el juego interpretativo y la adaptación variable del texto» (ISER, 1989 : 139). Sólo los *espacios vacíos* garantizan la participación del lector en la realización y la constitución del sentido de los acontecimientos: «el componente vacío del texto se convierte en la condición básica de su realización». Lógicamente, hay que estudiar las estructuras por las cuales se produce en el texto esta *indeterminación*. ¿Cómo se *descubre* –pero también cómo se construye– el *receptor implícito*?

Pongamos un ejemplo que nos permita relacionar todo esto con el tema de *la secuenciación*: la división en secuencias

–grandes o medianas, es decir, en gran medida visibles– tiene varios efectos posibles. De entrada, el lector tiene tiempo para recobrar el aliento en las pausas. Por otro lado, los cortes, si bien son útiles «para marcar transiciones entre distintos tiempos o lugares en la acción» (LODGE, 2006 : 245), comportan –casi siempre al final de acto o de escena– figuras textuales destinadas a subrayar los efectos de sorpresa o de suspense. Asimismo, los inicios de la secuencia también pueden comportar efectos destinados a graduar el interés. El inicio de una nueva secuencia, pongamos por caso, puede tener «un efecto expresivo o retórico muy útil» –dice Lodge, refiriéndose a la narrativa– «si tiene un encabezamiento textual, en forma de título, cita o resumen del contenido». ⁸ Por consiguiente, la secuenciación visible comporta varias posibilidades de suspensión (de organización) del interés: introducción de personajes después del corte, nuevas líneas de acción que crean interrogantes sobre la conexión futura con lo que ya ha ocurrido o que ya sabemos, etc. Incluso una «dramaturgia en cuadros debe asegurar el suspense, debe dejar ver que algo va a ocurrir ya que, de no ser así, el espectador abandonaría la sala» (UBERSFELD, 1989 : 165). La secuenciación, por tanto, es un elemento de primer orden a la hora de diseñar el *receptor implícito*.

Esta breve explicación se concentra en la *trama visible* del texto. Podemos estudiar la *macroestructura* del texto en un primer estadio de observación del *receptor implícito*. No obstante, el análisis no queda completo hasta que no accedemos al nivel de la *microestructura*, o dicho de otra forma, de las «microsecuencias» o segmentos.



En el siguiente punto proponemos un esquema que apunta, de forma provisional y esquemática –dejemos para una segunda entrega el desarrollo de cada uno de sus apartados–, una posibilidad de análisis pensada sobre todo para el *drama contem-*

poráneo, pero igualmente válida para otros planteamientos dramáticos más canónicos. En este esquema se integran aspectos habituales del análisis semiótico de la acción dramática con otros de base estrictamente pragmática (de ahí las precisiones del apartado 2.2.). De hecho, se trata de una propuesta que pretende proporcionar herramientas, tanto de cara al análisis como de cara a la escritura de un texto, a partir de un proceso previo de secuenciación. Debemos aclarar que, por el simple hecho de referirnos a escritura contemporánea, el esquema propuesto cuestiona la idea de *la parte por el todo* postulada en el ensayo de vinaveriano. No parece viable defenderla cuando se trata de acceder, no al *détail*, sino al *ensemble* de la obra. La heterogeneidad de las partes en el *drama contemporáneo* dificulta su validez.

Por otro lado, la elección del *fragmento útil* es, en nuestra propuesta, muy poco rígida. Si de una estructura clásica casi siempre se deriva la necesidad de microsecuenciar las «grandes secuencias», de una escritura contemporánea no se deduce obligatoriamente lo mismo. Todo dependerá de la *esencia* de cada una de estas nuevas partes visible, y evidentemente también de la extensión y de la relación con el resto de las unidades. En definitiva, el análisis del *drama contemporáneo* comportará en muchas ocasiones la asimilación entre «grandes secuencias» y «microsecuencias».

2.3. Escritura y análisis de secuencias (un esquema)

Previas

En primer lugar, hay que tener claro que segmentar –como dice Pavis– «no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo

tanto específicamente teatral» (1980 : 436 y 437).

Segundo: ya hemos podido comprobar que en el proceso de lectura la definición de unidades no es sencilla. No nos fiamos de los segmentos visibles que propone el texto (y el autor) y, muchas veces, decidimos ir más allá y segmentarlos subjetivamente en unidades más o menos extensas (en función del objetivo de nuestra lectura). A partir de aquí, las preguntas de Vinaver aportaban alguna pista: ¿qué ocurre en este segmento?, ¿qué informaciones aporta?, ¿qué motivos presenta?, ¿qué *figuras textuales* utiliza?

Tercero: ¿y si nosotros somos los autores? ¿Podemos prever unidades en el proceso de composición? Seguro que no es fácil pero, ¿por qué no intentarlo? Se trata simplemente de proponer una estructura de secuencias en un estadio previo a la escritura del texto. ¿Podemos diseñar la obra –y su *receptor implícito*– teniendo en cuenta la red de relaciones que establecen sus todavía hipotéticos fragmentos?

ESCRITURA/ANÁLISIS DE TEXTOS

Primera fase (o fase previa)

(Preguntas que hay que plantear al conjunto de la obra –escrita o en proyecto– antes de proceder al análisis o al diseño de secuencias).⁹

a) –¿La acción de la obra es unitaria y centrada, o plural y no centrada? («Hay un problema que reclama una solución, un nudo que requiera un desenlace, un enigma que requiera una aclaración, una intriga que haya que desenredar, una espera a la que dar respuesta, un conflicto que busque una salida [o bien] la acción en su conjunto es plural, acentrada»).

–¿La acción avanza por encadenamiento de causas y efectos?, ¿el movimiento de la pieza responde a un principio de *necesidad (obra-máquina)*? ¿O bien la acción de conjunto progresa por yuxtaposición de

microacciones discontinuas (*obra-paisaje*)?

–Temporalidad: ¿el presente es un punto de unión entre pasado y futuro (los tres forman un tiempo continuo)? ¿O el presente mantiene una relación azarosa con los elementos del pasado y del futuro? Es decir: ¿la acción de conjunto es una sucesión de instantes discontinuos?

b) –¿Hay una historia que se deba restituir? ¿Hay una historia restituible? ¿Hay un sujeto definido y unívoco?

–En caso de que las respuestas tiendan al sí: ¿qué puntos determinantes contiene la historia? (accidente, sujeto, conflicto, nudos dramáticos, clímax, desenlace, etc.) ¿Coinciden estos puntos de inflexión con los puntos de inflexión de la trama (macroestructura)?

–En caso de que las respuestas tiendan al no: ¿por qué cuesta definir la historia?, ¿por qué cuesta delimitar un sujeto unívoco de la acción dramática?

–Cuando la historia no es restituible (o no nos lo parece), ¿cómo se contempla el diseño del «receptor implícito» (al nivel de la trama) para mantener el interés? (Este análisis, como hemos dicho más arriba, siempre es provisional; para valorar de forma completa la construcción del «receptor implícito», habrá que aplicar la segunda fase, es decir, el análisis de las secuencias).

c) –Densidad de informaciones y acontecimientos: ¿es fuerte o débil?

d) –Los ejes temáticos (véase punto 4) ¿forman una red que participa del sistema generador de la tensión de la obra? ¿O su función es simplemente *vestir* la intriga?

e) –¿Podemos definir un determinado *modelo* espacial para la obra?¹⁰

–f)–El espectador: Evaluación global de la *ironía dramática*: ¿los personajes saben menos que el espectador? ¿O hay igualdad de condiciones (o el personaje sabe más cosas)?

g) –Figuras literarias básicas. Ejemplo: ¿se utiliza el *malentendido* a nivel general (generador de suspense global)? ¿O no se utiliza, o sólo se utiliza a nivel local microtextual? ¿Y el *azar*? ¿Y la *sorpresa*? ¿Y el *dilema*?, etc.

h) –Sustracción: ¿toda la obra se basa en un principio de *suspensión* informativa? ¿Este *déficit* es identificable y expuesto (más o menos tarde)? ¿O es difuso, quizá escamoteado?

y) –La ficción teatral ¿es cerrada o abierta? ¿El personaje tiene una identidad propia, diferenciada de los otros personajes, del actor que lo representa, del autor, del espectador? ¿Hay una ilusión teatral en el interior mismo de la convención teatral? ¿O se abolen las líneas de separación entre lo que es imaginario y lo que es real, entre la historia representada y la representación, entre el personaje y el actor-autor-espectador, entre el lugar de la acción y la escena?

Segunda fase (análisis de secuencias)

(A partir de la división de las «grandes secuencias» de la trama en fragmentos más pequeños. Y, si es necesario, en segmentos todavía más pequeños. Hablamos, en ambos casos, de «microsecuencias»).

Punto 1. Secuenciación. Delimitación de unidades de trabajo: segmentos.

Punto 2. Acción: considerar, en primer lugar, el segmento a partir de los siguientes términos:

a) ¿«Qué pasa» entre el inicio y el final del segmento? ¿Qué movimiento se ha producido para poder pasar de una situación de partida a la situación presente? ¿Cuál es el *cambio*?

b) ¿Quién es el sujeto en este segmento? ¿Cuál es su objetivo? ¿Por qué? ¿Qué hace para alcanzarlo? ¿Qué se opone a esta *línea de deseo* durante la secuencia? ¿Qué la favorece?

c) ¿Y el resto de personajes?

d) Dificultad de establecer un sujeto o un sujeto único. ¿Por qué?

Punto 3. Dialéctica Información/Expectativa.

3.1. Informaciones

a) ¿Qué vínculos funcionales existen entre la *acción* del segmento, por un lado, y las *informaciones* y los *temas* por el otro?

b) ¿Qué «figuras textuales» intervienen en estos vínculos? (véase punto 6)

c) ¿Qué información se da en este segmento?

d) ¿De qué forma?

Estado de la información: ¿es fragmentada?, ¿ambigua?, ¿supuestamente completa?, ¿engañoso (con reconocimiento *a posteriori*)?, ¿la información es explícita o inferida?, ¿cómo se regula la *morosidad informativa*?, ¿cómo se instala la *ironía dramática*?, ¿densidad fuerte o débil de las informaciones?

e) ¿Qué ofrece la información?

–El texto: información dicha.

–Las acciones no verbales de los personajes (didascalias, o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual).

–La escena (otros lenguajes escénicos: didascalias o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual).

3.2 Expectativas

Nivel referencial: en el escenario toma forma «un determinado segmento del «mundo», más o menos afín a la imagen o modelo que el receptor tiene de la realidad, próxima o remota, reconocible o imaginable» (SANCHIS, 2002 : 249-254). Esto condiciona las expectativas del receptor, que *interpreta* la obra en función de esta imagen.

Nivel generativo: «resultante de la cooperación entre texto y receptor». Hipótesis sobre la identidad de los personajes, la relación que se establece entre ellos, su pasado, sus intenciones, las razones de su presencia y de su conducta, etc. Todo ello genera una situación dramática que «progresiva hacia atrás y hacia delante en la línea del tiempo. El recep-

tor coordina datos de naturaleza más o menos concreta para suponer un pasado al tiempo que registra otros susceptibles de proyectarse hacia el futuro». Los datos y las expectativas generadas por ellos «–sustento del interés del receptor– pueden verse confirmados o refutados por el desarrollo posterior».¹¹

Nivel identificatorio: grado de implicación subjetiva del receptor respecto a las acciones y omisiones de los personajes: «Los valores éticos explícitos o implícitos que regulan la conducta de los personajes, así como los registros emocionales que manifiestan y/o suscitan de resultados de su posición en el esquema de fuerzas desplegado por la trama, provocan un mayor o menor grado de implicación subjetiva por parte del receptor».¹²

Nivel estético: relación con una determinada tradición (teatral, literaria, cultural, etc.), bien para continuarla, para modificarla o para negarla. La obra «opta por determinados principios formales –género, estilo, convenciones, recursos...– y solicita la aquiescencia del receptor con respecto al sistema de equivalencias texto-“mundo”».¹³

Punto 4. Ejes temáticos

Delimitación de elementos temáticos (aislados o en redes). Podemos planificar el proceso temático –la organización y dosificación de *temas* y *motivos*– a lo largo de las secuencias. Nos referimos a unidades de *contenido* más o menos etiquetables y recurrentes. Por ejemplo, en *El jardín de los cerezos* de Chéjov, los juegos de infancia, la vida en París, la urbanización de los terrenos, el flirteo de Varia y Lopakhin, etc. Hay que valorar si los temas y los motivos vehiculan la acción, si sirven a la acción o sólo sirven de envoltorio a la intriga.

Punto 5. El espacio

Ver cómo el espacio *contribuye* a definir el conflicto y a *activar* la acción de la secuencia.

Punto 6. Figuras textuales

Formas de composición de la palabra.

¿Por qué medios lingüísticos acontece la acción (uso y combinación de figuras textuales)? Ejemplos (a partir de Vinaver (1993 : 901-904): ataque, defensa, respuesta y esquivada (duelo), *movimiento –hacia a*, dúo (grupo de réplicas de *movimiento – hacia a*), interrogatorio, coro, relato, argumentación, profesión de fe, anuncio, citación, soliloquio, dirigirse al público, *iteración* (efecto de ritmo, repetición de palabras, de estructuras sintácticas, de referencias de contenido...), efecto espejo (eco), repetición con variación, fulguración (fuerte sorpresa, inesperada –con relación al material textual precedente–), etc.

No obstante, más allá de Vinaver, las *figuras textuales* deberían poderse detectar, definir y etiquetar a partir de una experiencia subjetiva de lectura.

Punto 7. (Sólo en el caso de un texto a reeditar). Recapitulación, reescritura y escritura sin diseño previo

Recapitulación: tras escribir una secuencia y antes de abordar la siguiente según el diseño previsto, es recomendable llevar a cabo una *recapitulación* o *estado de la cuestión*: ¿qué informaciones hemos dado?, ¿de qué forma? ¿qué expectativas hemos abierto?, ¿cómo hemos jugado con el espacio?, ¿cómo hemos articulado los temas?, etc.

Si hemos realizado un diseño global previo de todas las secuencias, esta recapitulación nos sirve para ajustar y evitar desviaciones (o reorientar). Si diseñamos a medida que escribimos, la recapitulación es indispensable y nos permite generar un esquema de trabajo del tipo *diseño de secuencia –escritura de la secuencia, diseño de secuencia– escritura de la secuencia, etc.* En el proceso de la escritura de las escenas casi siempre modificamos las previsiones iniciales del diseño.

Reescritura: en un proceso de escritura, todo diseño es provisional y necesariamente

limitado. El proceso de reescritura de las escenas ilumina aspectos imprevistos y pule los previstos. La reescritura de un texto es quizá la parte más importante del proceso de creación.

Escritura sin diseño: lógicamente, la escritura creativa puede surgir sin un plan previo, sin una historia previa, sin un diseño previo, a partir de estímulos y situaciones de escritura diversos. En este caso, el conocimiento de las herramientas expuestas se activa automáticamente –de forma no sistemática– en el proceso de escritura, pero, sobre todo, en los procesos de reescritura. La definición del presente esquema no supone ninguna escala de valores a la hora de definir posibles vías y opciones de creación.

Referencias bibliográficas

- BARKO, Ivan, y BURGESS, Bruce (1988): *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes.
- BARTHES, Roland (1964): «Éléments de sémiologie». En *Communications*, núm. 4.
- BATLLE, Carles (2005): «Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani I». En (*Pausa.*), Barcelona, núm. 21, junio 2005, pp. 115-126.
- CARMONA, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico (1996; primera edición 1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.
- ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos» y «El proceso de lectura». En Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp: 133-148 y 149-164.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990): *Les interacciones verbales*, I. París: Armand Colin.
- LAVANDIER, Yves (1997; primera edición 1994): *La dramaturgie*. París: Le Clown et l'Enfant Editeurs. En castellano en Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003.

- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- LODGE, David (2006, primera edición 1998): *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.
- LUCET, Sophie (2002): «Mémoires en fragments». En *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise. Études Théâtrales*: Louvain-la-Neuve, núm. 24-25, 2002, pp: 49-58.
- McKEE, Robert (2002): *El guió*. Barcelona: Alba editorial.
- PAVIS, Patrice (1980): *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2002): *Le théâtre contemporain*. París: Éditions Nathan.
- RICOEUR, Paul (2000): *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2002): «Le fragment en question». En *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise. Études Théâtrales*: Louvain-la-Neuve, núm. 24-25, 2002, pp. 13-17.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002): «El espacio dramático» y «Dramaturgia de la recepción». En José Sanchis Sinisterra: *La escena sin límites*. Guadalajara, pp: 234-236 y 249-254.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981): *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Éditions de L'Aire (reeditado por Circé Poche, 1999).
- (1989): *Théâtres intimes*. Actes Sud.
- (ed.) (2005): *Lexique du drame moderne et contemporain*. París: Circé. En catalán Barcelona: Institut del Teatre, 2008 (en preparación).
- SZONDI, Peter (1988): *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre. En castellano, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino, 1994.
- TUSÓN VALLS, Amparo (1995): *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiòtica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.

VINAVER, Michel (1993): *Écritures dramatiques*. Actes Sud.

Notas

1. Según la conocida teoría del *drama moderno* (SZONDI, 1988), desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, impera una forma de literatura para el teatro (*drama*) que 1) es fija, atemporal (no viene condicionada por los requerimientos específicos de una época determinada) y 2) que adapta esta invariabilidad a los contenidos mutables de cada época. En consecuencia, no se plantea una dialéctica entre la forma y el contenido. Hablamos de un *drama absoluto*, una categoría que —siempre según Szondi— responde a una gran audacia espiritual. La del hombre que, tras la desintegración de la visión medieval del mundo, desea formar parte de la sustancia de una obra en la que quiere descubrirse y reflejarse él mismo por la sola reproducción de las relaciones interhumanas. En este sentido, el *drama absoluto* es necesariamente «primario», se representa a sí mismo (las réplicas son originarias: se realizan en el mismo momento en que surgen). El tiempo del drama siempre es presente, y su medio es el diálogo. Para poder ser «relación pura», es decir, para poder ser dramático, el *drama absoluto* no debe conocer nada fuera de sí mismo. No sirven los rasgos épicos ilícitos, nada que ponga en evidencia el carácter representacional de la acción. En el *drama absoluto*, la acción es completa y ordenada: se desarrolla según un estricto principio de causalidad (cada parte engendra la siguiente). Su unidad es la organicidad casi fisiológica del «bello animal» aristotélico.

2. Hay que consignar que la dramaturgia en *actos* y la dramaturgia en *cuadros* permiten una serie de construcciones intermedias: las *jornadas* del teatro español del Siglo de Oro (casi siempre cambio de lugar y de tiempo, pero continuidad en la acción) o las grandes unidades del drama romántico (donde las distinciones entre *acto* y *cuadro* se debilitan). Ubersfeld, por ejemplo, se exhiba en el comentario de *Lorenzaccio* de Musset. Según Pavis, «Mientras que el acto es función de una segmentación narratológica estricta y sólo es un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más amplia y de contornos imprecisos. Abarca un universo épico de personajes que mantienen relaciones bastante estables y dan la ilusión de for-

mar un fresco, un cuerpo de baile o un cuadro viviente» (1980: 108).

3. Si buscamos ayuda en el mundo del cine, encontraremos una confusión terminológica importante a la hora de definir los segmentos de una partición. Casetti y Chio (1996 : 36-58), sólo por poner un ejemplo, hablan de *episodios* («grandes secuencias»), de *secuencias*, de *planos* —que Carmona (1993 : 72) añade a la propuesta de Casetti/Chio—, de *encuadres* y de *imágenes*. Su división se refiere al producto filmico terminado (la película) y no a su ocurrencia textual (el guión), lo cual la invalida para nuestros objetivos. No obstante, si tomamos, también por ejemplo, el conocido libro de Robert McKee (2002) sobre la escritura del guión, veremos que su división en *actos*, *secuencias*, *escenas* y *golpes de efecto* tampoco nos es del todo útil. De entrada, el *acto* en el cine casi nunca presupone una «gran secuencia» (menos cuando se indican los episodios visiblemente; con un cartel, por ejemplo); asimismo, aunque los *golpes de efecto* —una expresión poco adecuada y confusa— nos remiten al nivel molecular de las réplicas, las *secuencias* y las *escenas* definen niveles de división que, en el teatro, pueden corresponder tanto a «grandes secuencias» como a «secuencias medianas» o «microsecuencias». Por otro lado, «la escena» cinematográfica poco tiene que ver con la *escena* clásica (entradas y salidas de personajes, particiones visibles de un acto) o con la omnipresente *escena* de la dramaturgia contemporánea, que mezcla impudicamente los tres tipos de secuencia categorizados por Ubersfeld. Así pues, la comparación con el cine es poco rentable. Cuando menos, a nivel terminológico no nos interesa.

4. Y materiales no textuales, por supuesto; sin embargo en este ensayo nos referimos únicamente al ámbito de la escritura.

5. Como muestra: los procesos de la *memoria* (RICOEUR, 2000; LUCET, 2002) (la personal y la colectiva), tan presentes entre las preocupaciones y los textos de los dramaturgos europeos actuales, están asociados —quizá sometidos— a diversas manipulaciones (juego de perspectivas), a los relatos de voces dispares, a una dialéctica perversa entre lo que es mutable y lo inmutable, entre lo eterno y lo efímero, entre la necesidad del olvido y la justicia de la reconstrucción... Es de estricta lógica, pues, que la forma teatral que vehicule esta complejidad en el escenario sea fragmentada, discontinua, balbuceante, contradictoria y heterogénea. Pero todo esto, claro está, es materia para otro capítulo.

6. A la hora de microsecuenciar (y de analizar las microsecuencias), podemos aplicar también algunas perspectivas propias del «análisis de la conversación» (KERBRAT-ORECCHIONI, 1990 : 214-218; TUSÓN VALLS, 1995; ROSSELLÓ, 1999 : 133-137): modificación del número o la naturaleza de los locutores, unidades espacio-temporales en la conversación, modificación temática, reparto del uso de la palabra... Resulta interesante ver cómo Kerbrat-Orecchioni, en este sentido, define la secuencia como «un bloque de intercambios unidos por un alto grado de coherencia semántica y/o pragmática» (218).

7. UBERSFELD (168) también alude a la división barthiana (BARTHES, 1964) entre secuencias «núcleo» y secuencias «catálisis», que mantienen una relación jerárquica. De hecho, «todas las secuencias catalíticas son, en cierta medida, el desarrollo retórico (verbal e icónico) de las secuencias núcleo». Una distinción que, aplicada a la escritura dramática, no siempre goza de una articulación y una utilidad claras.

8. Como ejemplo: en la reconocida obra teatral del australiano Andrew Bovell, *Spiking Tongues* (1996), todas y cada una de las «grandes secuencias» vienen precedidas de un encabezamiento que, a modo de un tráiler filmico, seduce al lector prometiéndole una acción atractiva. El enunciado nos adelanta el contenido del segmento, pero no aporta «tantos detalles como para anular su interés» (LODGE, 2006 : 244 y 245). O, dicho de otra forma, el interés se desplaza del puro interrogante sobre el futuro al interrogante impuro sobre el pasado: ¿cómo ha ocurrido aquello que ya sabemos que ha ocurrido?

9. En determinados aspectos algunas de estas preguntas están relacionadas con lo que Michel Vinaver (1993) llama «ejes dramáticos».

10. Un *modelo espacial* (véase SANCHIS, 2002 : 234-236) representa un sistema de significaciones y valores que tiene que ver con la visión del mundo propia del autor y también con su voluntad expresiva. Procedimiento: hay que detectar y/o caracterizar la existencia de como mínimo dos segmentos espaciales en relación de oposición (en el conjunto de la obra y/o en cada secuencia). Sus componentes y cualidades pueden esquematizarse según el principio de una simetría invertida. La zona fundamental del *modelo espacial* es el límite o frontera entre los dos espacios opuestos que lo constituyen. Así, la acción dramática implica la *transgresión* real o virtual de la naturaleza teóricamente inmutable del *modelo*. Alrededor del *modelo espacial*

(y de su posible transgresión), se organizan los temas, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos y los objetos que llenan el microcosmos dramático.

11. Aclaraciones: en el proceso de la lectura, el receptor *almacena* datos, los utiliza o los *retiene*; por tanto, espera (o *expecta*). A medida que avanza, se produce una actualización diversificada, múltiple, de los contenidos de las *retenciones*. Como diría Iser, esto significa que lo que es recordado se proyecta en un nuevo horizonte (un horizonte que no existía en el momento en que la información actuó como *estímulo* por primera vez). Los contenidos de la memoria se transforman pues, ya que el nuevo horizonte los hará aparecer bajo otra luz. En definitiva, la actualización de lo que es recordado establece nuevas relaciones, que influyen en la orientación de la nueva espera despertada por el enunciado. De esta forma –dice Iser–, cada instante de la lectura es una dialéctica de *pro-tenciones* y *retenciones*, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenar y un horizonte establecido que se destiñe continuamente. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.

No hay que olvidar que el proceso de lectura supone una serie de opciones particulares mediante las cuales se producen un tipo de conexiones u otras. «En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura» (ISER, 1989: 153).

12. Aclaraciones: el *punto de vista*, en narrativa, es fundamentalmente un asunto entre el *autor/narrador* (*voz*) y el *personaje*; el carácter primario, no mediado, del drama, en cambio, centra la cuestión de la perspectiva en la relación entre *personaje* y *receptor*. Se trata de *percibir* el *punto de vista* –la constelación de *puntos de vista*– de los distintos personajes sobre el mundo. Lo que deriva irremediablemente en la instauración de corrientes identificadoras. De hecho, en la mayoría de las situaciones dramáticas el espectador rechazará *adoptar* plenamente el punto de vista de un personaje: se contentará con asociarse a él parcial y provisionalmente, en un grado variable. Así, nunca hay una coincidencia perfecta entre el punto de vista del espectador y el del personaje. Un ejemplo: cuando el espectador sabe (o cree saber) que un personaje se equivoca, la distancia entre el *punto de vista* del personaje y su focalización aumenta a *nivel cognitivo*. Paradójicamente, podrá disminuir a *nivel afectivo*, en función de la piedad o la simpatía que el espectador proyecte hacia el perso-

naje que es víctima de un error (BARCO y BURGESS, 1988).

13. Sanchis añade un quinto «plan sistémico» según el cual la obra se rige por un «principio de retroalimentación propio de los sistemas, de modo que las estrategias textuales operan a modo de impulsos, cuyo efecto en el receptor *regresa* al «texto» generando nuevos impulsos. No incluimos este «plan» en la tabla en la medida que la dimensión sistémica no deja de constituir un principio esencial (aglutinador) de los otros cuatro planos o niveles.



La vocación teatral de Pier Paolo Pasolini¹

Valentina Valentini

Experiencias

La relación de Pier Paolo Pasolini con el teatro no se puede compendiar en el reducido periodo en el que escribió sus tragedias, contemporáneas al «Manifiesto por un nuevo teatro», porque irriga desde la adolescencia la iniciación cultural del escritor: en 1938 escribió una comedia y una tragedia griega *Gli alati* y *La sua Gloria*, poniendo a prueba tanto el lenguaje poético como el dramático; en los años de Universidad, en Bolonia, conoce a actores y a directores entre los que están Zacconi, Benassi y Tumiatì, lee revistas como *Il Drama*, proyecta la creación de una compañía y respira las ideas de Bragaglia, Orazio Costa o Enrico Fulchignoni para quien el teatro no sólo es cultura humanista, si no también un instrumento de comunicación con la sociedad. En la posguerra entrará en contacto con Grassi, Strehler y Testori, muy comprometidos en dar una respuesta civil a la reconstrucción moral y cultural de Italia. Es aún más esencial que la palabra, tanto escrita como dicha, instituya una fecunda reciprocidad entre poesía y teatro, puesto que la voz permite comprender la poesía y

al revés, el verso estructura sus tragedias. Esto significa que el teatro no es del todo una experiencia circunscrita y marginal, para ser archivada como un torpe y fallido experimento, porque representa un importante punto de unión en la producción del escritor, en el cruce entre poesía y cine.²

En esta perspectiva, el descubrimiento del teatro de Brecht incide en otras direcciones e incluso va contra la corriente con respecto al contexto político-cultural de aquellos años, en tanto que los intereses de Pasolini, según su obra y su pensamiento, indican una vía diferente de la instrumentalización ideológica para superar la crisis de los intelectuales de izquierdas y de la propia vanguardia. El caso de Brecht se prestaba a sustanciar la posición de Pasolini, que buscaba un compromiso sobre los problemas de la forma y el sentido, «un sentido comprometido de la obra» que no pretendía respuestas ideológicas sino más bien «por lo menos, dar testimonio de las preguntas en obras ‘ambivalentes, ambiguas, que un incierto canon’ como el Brecht entendido con precisión por Barthes: pero no por ello no comprometidas, ¡qué va!» (PASOLINI, 1966-1972-2000 : 139-140). Pero Pasolini, como Barthes, al distanciarse de la vanguardia indicaba una compleja vía que convertía en problema tanto la linealidad de la narración, la psicología, como su derogación; que no renunciaba a la realidad sino que prescribía análisis científicos para comprenderla mejor, pero a sabiendas de que las nuevas fuerzas (procedentes, según el escritor, de la pequeña burguesía y del mundo rural y arcaico) contradecían tanto al racionalismo marxista como al burgués.

Siempre a través de Brecht –ya no el ideólogo marxista sino el intelectual integrado de izquierdas– el escritor descubre la pluricodidad del espectáculo teatral, una dimensión híbrida y popular en la que se experimentan dispositivos dramatúrgicos que desestructuran el espectáculo mediante la inserción de material heterogéneo, como en el cabaret.³ Con el proyecto de *Italie magique* (1964), Pasolini escribe un texto en el

que las influencias brechtianas derivan hacia la parodia, con una dimensión experimental tanto por un contagio entre el cine y el teatro como por las acotaciones en las que, más allá de sus instrucciones de dirección, el escritor introduce sus comentarios, así como las deformaciones fonéticas que serán para el *Lip Lip* de Scabia como los fantoches del teatro de marionetas para los personajes de Mussolini y Hitler.

No es inútil preguntarse a qué actores y directores supo apreciar Pasolini entre sus contemporáneos: incondicionalmente, a Eduardo De Filippo y a Carmelo Bene, a quien definía en una entrevista de Corrado Augias como «un caso extraordinario» capaz de desarticular la lengua dramática gracias a los rasgos suprasegmentales, «al articulado del cuerpo que sumerge y sobrepasa al logos». Estimaba a Paolo Stoppa (pero no a Rina Morelli), Alberto Lionello, Franca Valeri y sobre todo a Laura Betti, «fenómeno de plurilingüismo hablado, conviven en ella formas expresionistas, caricaturescas, naturalistas y convencionales ‘es la ahijada teatral de Gadda’». En general no le gustaban los actores profesionales y acusaba de academicismo –como todo lo que escribía en esos mismos años un crítico como Giuseppe Bartolucci– a la dirección crítica italiana de la segunda posguerra, fuera Visconti o Strehler: «Ellos han codificado, para mí, una especie de *kitsch* teatral, una forma de gusto moderno y totalmente exterior, en la que todo se caracteriza por una belleza previsible, artificial, que a nadie sorprende» (PASOLINI, 1983 : 130).⁴ No apreciaba al grupo '63, y al mismo tiempo había visto *Il Principe costante* de Grotowsky en Spoleto y no ponía en duda su carga innovadora.

La reflexión teórica y política de Pasolini, y también sus experiencias como director de cine y teatro, como dramaturgo e intelectual comprometido –publica el «Manifiesto por un nuevo teatro» y lo discute públicamente en ocasión del estreno de *Orghia* en Turín, en el Deposito d'Arte Presente (1968)– inscriben el teatro de pleno dere-

cho en el pensamiento y la estética pasoliniana.⁵

El «Manifiesto por un nuevo teatro»

En 1968 aparecen contemporáneamente en Italia tres «manifiestos» por un «nuevo teatro» (y su coincidencia es síntoma de una urgencia): el de Pasolini, publicado en «Nuovi Argomenti» en enero-marzo de 1968; el redactado a cargo de Bartolucci, Capriolo, Fadini y Quadri, discutido en el Congreso por un nuevo teatro celebrado en Ivrea del 9 al 12 de junio de 1967, y el de Richard Schechner, *Six Axioms for an Environmental theatre*.⁶

Roberto Tessari, en el volumen *Il teatro italiano del Novecento*, sostiene precisamente que «nunca hubo, en la historia del espectáculo italiano del siglo XX, temporadas más fértiles y densas que aquella de 1968: sobre todo si consideramos la manifestación de un pluralismo de discursos fundamentados de algún modo en las razones autónomas de un *pensar y operar en términos* teatrales, capaz de convertir de un solo gesto en anacrónica cualquier diatriba sobre la ‘crisis de la dramaturgia’, el dominio de la dirección, las funciones de los espacios estables, el acercamiento al público, la descentralización de la escena, etcétera» (TESSARI, 1996 : 145).

Durante el periodo en el que la inteligencia progresista y vanguardista italiana en pleno miraba hacia el grupo '63 como renovador del teatro italiano, el proveedor de nuevos textos, Pasolini expresaba abiertamente en *La fine dell'Avanguardia* sus críticas argumentadas que contrastaban con las opiniones usuales. Para un crítico no alienado como Giuseppe Bartolucci, el grupo '63 indicaba una contra tendencia con respecto a los literatos de la escena oficial, sea porque profesaban una original propensión transdisciplinaria o porque –próximos a las reflexiones del Roland Barthes (1960) de *El Grado cero de la escritura*– entendían el texto literario como un rastro material,

gráfico y sonoro, una superación de la oposición entre literatura y teatro, una revalorización del código teatral reinsertado en el circuito de las experimentaciones de vanguardia, según las cuales tanto el actor como el texto se consideran «material escénico». Las tesis del «Manifiesto», expuestas en el congreso de Ivrea, reunían los principios que conformaban en aquellos años las experiencias del *nuevo* teatro: el de Bene, Ronconi, el Living, Brook, Scabia. En el prefacio al texto *All'improvviso*, Giuliano Scabia enunciaba las líneas esenciales del nuevo teatro que coinciden con las del «Manifiesto»: «uso de todo el teatro» y, por lo tanto, abolición de la fractura entre platea y escenario; «uso distanciado e irónico de los objetos» que son intercambiables con los actores y viceversa; «uso del actor como objeto animado y, por lo tanto, como hecho plástico visual más allá de lo sonoro»; «introducción de partes puramente fonéticas» (que sobre el papel se convierten en poesía visual, vestigios gráficos, dibujos, ritmo) (SCABIA, 1967 : 5). En el manifiesto de Ivrea, el modo productivo del Living, basado en el grupo consolidado por afinidades ideológicas, marcaba los rasgos del *nuevo* teatro como una comunidad en la que no existen cesuras entre la existencia cotidiana y la práctica artística, para la que el teatro se regenera a través de la acogida de materiales degradados de vida, de lenguaje y materias expresivas extrañas a la tradición teatral, y del redimensionamiento del lenguaje verbal, incapaz de expresar el presente. Es un teatro que ocupa todo el espacio, que ya no es exclusivamente el escenario sino también la calle (véase el *Orlando Furioso* de Ronconi); es experimental en tanto que inicia un proceso de trabajo según el método «de ensayo y error», basado en la búsqueda común de un colectivo que comparte y compara competencias y visiones del mundo, cuyo resultado en principio se desconoce, porque es fundamental «la adquisición y la experimentación de los nuevos materiales escénicos», es decir, una labor intensa de resignificación de los lengua-

jes propios y específicos del teatro (tanto del gesto como del objeto, el sonido o la relación entre espacio y acción escénica) y metidos en la escritura escénica de artes limítrofes –la danza y las artes visuales– o de territorios extraartísticos.

El «Manifiesto» elaborado por Pasolini se distancia radicalmente del de Ivrea y, sin ser discutido, es rechazado y borrado, tanto por los partidarios de lo nuevo como por los representantes del *establishment* teatral. La radicalidad del «Manifiesto» según el teatro de la época estaba marcada por la condición reaccionaria de una parte de la vanguardia, y el rigorismo de oratorio de la vertiente de la «Charla», y fue ignorada por el teatro político que en aquellos años se convertía en «género».

Del «Manifiesto» se explica habitualmente la tesis más clamorosa, la que en su momento provocó las reacciones hostiles de los mantenedores de aquel nuevo teatro, que según el escritor era homogéneo al teatro burgués, y estaba encarnado –excelente chivo expiatorio– por el Living Theatre, una formación que entonces representaba internacionalmente los rasgos de la vanguardia: un modo colectivo de producción, procesal-experimental (laboratorio), predominio de los lenguajes no verbales (el cuerpo-gesto) y de la calidad sonora-musical de la actuación verbal, caracteres lo bastante específicos como para dictar a Pasolini el término *teatro del gesto y del grito* con el que identificaba negativamente al nuevo teatro del que había que tomar distancia.

Pero, a parte de las posiciones partidistas suscitadas en su época, el «Manifiesto» contiene un importante principio innovador: que el teatro y la oralidad se miden en el habla del actor en escena. En el nuevo teatro, según Pasolini, el actor, como vehículo de la comunicación oral, es el *poeta de la lengua oral*, por lo que disfruta de la misma libertad de creación que tiene el poeta con la lengua escrita. Rechazando la lengua no natural y ficticia del italiano burocrático, impuesto autoritariamente al plurilingüismo de la Italia preunitaria, Pasolini

denunciaba la ausencia de una tradición teatral-lingüística en Italia.⁷

Si la de los actores del teatro nacional es una «antilingua recitativa», una lengua estándar que procede de la televisión, su propuesta es «actuar por encima o por debajo de ella: por encima a través de una poetización consciente y una sublimación abstracta. [...] Por debajo: adoptando los dialectos, las desacralizaciones sublingüísticas, o caricaturizando la propia lengua estándar. La declamación en Italia sólo puede ser expresionista y sustituir «el presente» de la sintonía lingüística imposible con el espectador por una especie de sintonía mimética, es decir por la pura y simple presencia mímica de su cuerpo» (PASOLINI, 1965-1992-93 : 18).

Como observa acertadamente Stefano Casi, Pasolini entiende por expresionista la deformación, provenga de los dialectos o de los juegos de palabras –aliteraciones, lapsus, desviaciones semánticas, criolización de la lengua pero también, y esa es la conquista a subrayar– la pura presencia del cuerpo, los lenguajes no verbales: superar la estandarización es responsabilidad del actor. En particular nos parece relevante la tesis de la necesidad de eliminar la acción del teatro de texto para privilegiar su audición y su visión, en cuanto toma posiciones radicalmente respecto al irresuelto problema de integración entre palabra y escena.

Es asimismo importante, aunque en su momento se menospreciara, la reflexión de Pasolini sobre el uso del dialecto que «el teatro de texto incluye en casos excepcionales y en una acepción trágica que lo coloca al nivel de la lengua culta» (PASOLINI, 1968, 1992 : 23, 93), en cuanto que algunas décadas más adelante ha sucedido todo lo que Pasolini, entonces no escuchado, auguraba: la creación de una lengua teatral inventada y no naturalista (como la de Eduardo) en la que se inscribe el lenguaje gestual que Brecht apuntaba como factor de renovación del lenguaje verbal (BRECHT, 1962-1975 : 171).

En realidad, la «vocación teatral» de Pa-

solini no corresponde a una posición teórica clara y definible, sino que realmente son sus contradicciones lo que firma su pensamiento sobre el teatro. Hoy en día el modelo de teatro proyectado por Pasolini todavía se asimila con el teatro de texto literario, al llamado «teatro de texto», e interpretado como ejemplo «de una dramaturgia entendida según los cánones de una *literalidad* idealista», como escribía Roberto Tessari (1996 : 179), de quien citamos por extensión: «La perspectiva pasoliniana se mantiene encerrada en una teatrología para la que el suceso escénico es sobre todo *comunicación* y no *expresión*), subordinada –además– al servicio de una dramaturgia entendida según los cánones *de la literalidad* idealista».

Si bien esta interpretación es irrefutable, puesto que se proyecta sin solución de continuidad la producción dramaturgic del escritor, sin embargo es cierto que convirtiendo en recíprocamente funcionales la dramaturgia y la enunciación poética, se evita descubrir las contradicciones y se simplifica la complejidad que ha hecho impracticable la propuesta teatral de Pasolini.⁸

El nuevo teatro acorde con la palabra (pero aquí radica el polémico intento del manifiesto, según el teatro existente, tanto institucional como de vanguardia), «en primer lugar es 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 que excluye cualquier formalismo que, a nivel oral, significa complacencia y esteticismo fonético» (PASOLINI, 1968-1992-93 : 23). El modelo ideal es el teatro de la Grecia clásica, entendido como discusión colectiva y pública y, más cercanamente, el drama didáctico como lo reformuló Brecht en el último periodo de su vida, en el que la comunicación teatral se dirigía a presentar y discutir problemáticas de actualidad, de *canon incierto*, «es decir que planteen los problemas, sin imponer ninguna solución», de modo que se estimule la inteligencia del espectador para encontrar

posibles soluciones. Entre otras cosas, el escritor no compartía, en discrepancia con los defensores del teatro de vanguardia, que la invención de un nuevo lenguaje escénico se resolviera en una praxis desestructurante, sin un movimiento paralelo de reconstrucción.

Y aquí reaparece la cuestión que consideramos más importante para el escritor cuando piensa y opera con los instrumentos del teatro, la cuestión verdaderamente política, de la relación del teatro con la realidad, lo que implica prestar atención a los modos expresivos, a los gestos, a la pronunciación, al público. La vocación política del «Manifiesto» es clarísima, incluso en la dedicatoria (punto 16):

No lo malentiendan. No es un obrerismo dogmático, estalinista, togliattiano o simplemente conformista, lo que aquí va a ser recordado.

Aquí más bien se recuerda la gran ilusión de Mayakovsky, Esenin y otros conmovedores y grandes hombres que trabajaron con ellos en aquella época. «Nuestro nuevo teatro les está dedicado idealmente. No hay obrerismo oficial (es decir, aunque el teatro de texto funcione con sus textos [*sin escenografía, vestuario, musiquitas, magnetófonos ni mímica*] en las fábricas y en los círculos culturales comunistas, incluso en establecimientos con las banderas rojas del 45) (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

Y en el punto 1 revela, negándolo, que el fantasma-padre del que debemos liberarnos es Brecht («A lo largo de este manifiesto, jamás se nombrará a Brecht. Él ha sido el último hombre de teatro que ha podido hacer una revolución teatral desde el propio interior del teatro: y eso porque en su época la hipótesis era que el teatro tradicional existía [y de hecho existía]») (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

Y de hecho no se había liberado de él, pero lo había releído a través de Roland Barthes que, a su vez, intentaba trazar una línea a través de Brecht (estamos en la época del *Grado cero de la escritura*, (trad.it.,

1960): que hiciera interactuar vanguardia artística y revolución). Los ensayos de Barthes partían de una decidida motivación política y ética, planteaban la pregunta de cómo conciliar la «disciplina revolucionaria» con las instancias individuales del sujeto. Cómo ajustar cuentas con la tradición sin que nos aplaste, utilizándola para crear un nuevo lenguaje del presente. La especulación de Barthes no era en absoluto monótonamente vanguardista, no exaltaba a la ruptura con la tradición de un modo triunfalista. En un clima cultural y político como el de la Europa de posguerra, que pretendía, una vez vencido el nazismo, un cambio de la sociedad y un uso de la cultura en sentido no clasista, Barthes se planteaba el problema de cómo la literatura debía responder a ese imperativo moral y político.⁹

En este sentido, es muy explícito el ensayo *La fine dell'Avanguardia* (1966) causado, según Pasolini, por la disociación entre realidad y lenguaje, y por la coincidencia entre protesta social y contestación de las formas y las convenciones lingüísticas. La consecuencia –argumenta Pasolini– es que la lengua de la vanguardia (y en su punto de mira está el grupo '63), destruyendo la fuerza significativa y metafórica de la palabra, se presenta «sin sombras, sin ambigüedades y sin drama, como los formularios impersonales, o los textos académicos» (PASOLINI, 1966-1972-2000 : 130). La vanguardia no ha sido capaz de afrontar el modo de tratar la realidad sin matarla ni anestesiarla, ni tampoco la afirmación de «la voluntad del autor por expresar un 'sentido' más que unos significados. Por lo tanto, *hacer que ocurra siempre algo* en su obra. Por lo tanto, evocar siempre directamente *la* realidad, que es la sede del sentido que trasciende a los significados» (*ibidem*: 138).

Con respecto a una realidad tan profundamente cambiada, observa el escritor, son inadecuados tanto los métodos del viejo compromiso marxista como los de la vanguardia. Es necesario pretender un arte que esté en condiciones de afrontar el presente

evocándolo, suspendiendo su sentido, realizando obras ambiguas, sin renunciar al compromiso o a la realidad: «Existe, seguramente, en el teatro de Brecht, un sentido, un sentido fortísimo, pero este sentido siempre es una pregunta» (*ibidem*: 139).

Releer las tesis pasolinianas significa individualizar en su discurso no sólo los motivos que han avanzado el debate teórico-estético sobre el teatro (de Goffman al teatro posmoderno), sino también aquellos núcleos problemáticos que, en los años sucesivos, iban a emerger como contradicciones incurrables en las prácticas del nuevo teatro, que más bien ha tomado la vía de la complejidad, de la polarización lineal, tanto en la teoría como en la práctica teatrales, o ha favorecido la elisión de aquel doble movimiento que Barthes indicaba como convergente: «existe el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, existe el propio trazado de cada situación revolucionaria, cuya ambigüedad fundamental es que la Revolución debe surgir de lo que desea destruir, incluso la imagen de todo lo que quiere conquistar. Como el arte moderno en su totalidad, la escritura literaria conlleva la alienación de la historia y su sueño, o la conciencia de la fractura de los lenguajes y las clases, y el esfuerzo por superarlas» (BARTHES, 1960-1982 : 64).

La incompreensión y el rechazo-olvido por parte de la cultura de vanguardia en Italia puede leerse, según las tesis del «Manifiesto» de Pasolini, como la incapacidad por trabajar en el doble andén de la fractura-reintegración, una actitud para escandir la complejidad en favor de las antítesis no dialécticas: teatro político, tercer teatro, teatro de investigación.

Por un teatro eficaz

Aunque es cierto que la vocación teatral de Pasolini no se enmarca en el fulminante ímpetu de su escritura dramática –los seis textos que el escritor, en vida, no se decidirá a mandar a imprenta para su anhelado

volumen de Teatro, porque su versión no es definitiva, como procede en los textos destinados al escenario— es también cierto que, en el periodo que transcurre de 1966 a 1968-69, invierte la mayor parte de sus energías y proyectos en el teatro, desde el momento que lo asume como un espacio en el que la poesía se convierte en un rito para compartir en una comunidad de autores-escritores y espectadores, para compartir con los literatos más que con los autores de teatro (algo nada exótico si se piensa que incluso el grupo '63 estaba formado por escritores y poetas que se encargaban de la renovación del teatro). Implicarse en el teatro como espacio donde ejercitar el propio magisterio artístico —de poeta e intelectual comprometido— significaba para el escritor buscar una vía de salida a la desorientación previa a la crisis de la ideología marxista y la ordenación de una sociedad neocapitalista que había inaugurado «la época de la alienación industrial». El suyo era un modo de pensar en el teatro en contra y pese al propio teatro, una actitud común en un período de contestación de los aparatos y de las convenciones que regulaban las prácticas artísticas. De hecho, las motivaciones que empujan a Pasolini hacia el teatro no son diferentes de las que llevarán a Peter Brook fuera de él: la necesidad de anular el propio saber y oficio para redescubrirlo en contacto con diferentes prácticas y culturas (extraartísticas o extraoccidentales), un conflicto vivido por muchos artistas e intelectuales en aquellos años.

La visión del mundo y de la historia del escritor ya ha sido ampliamente analizada, por lo que aquí sólo queremos recordar que la práctica del teatro y del cine deriva de la crisis ideológica y artística de Pasolini (la crisis de la novela y de la poesía al mismo tiempo) y de las tentativas para superarla hallando motivaciones convincentes para seguir con su oficio de poeta. En el cine busca un contacto más amplio con la sociedad mientras que en el teatro, al contrario, teoriza la intercambiabilidad entre *operador* y *espectador*, una comunidad reunida

para compartir un rito cultural, en los mismos años que en el interior del teatro se redescubría y reforzaba la necesidad de reconquistar una auténtica dimensión ritual del acto teatral, mediante la cual volver a otorgar significado al papel del arte y del poeta.

En la nueva visión de Pasolini, cine y teatro se convierten en «poesía de la acción», de las cosas, de la realidad, contrapuesta a la de los signos, la ruptura de los códigos, el más allá de los símbolos, la lengua de la realidad que es sobre todo la acción: «Se puede escribir o leer poesía incluso sólo viviendo» escribe en *Res sunt nomina* (PASOLINI, 1966-72-2000 : 260). El teatro expresa la necesidad de Pasolini de una operatividad directa, de lanzarse a la melée, desde el momento en que ya no se fía de la mediación de la palabra como expresión de la racionalidad ni como instrumento de conocimiento. En el teatro y en el cine, Pasolini buscaba la esfera del misterio, de lo inefable, del sueño y del recuerdo, que se habían convertido en los dispositivos mediante los cuales poder seguir contando la realidad. En el teatro se puede reintroducir el rito, que es una dimensión fundadora de autenticidad, de pasiones, de impulsos irracionales perdidos, y restituir eficacia en el arte.

¿Por qué abandona el teatro? Más allá de las consideraciones expresadas en *Bestia da stile*, del desprecio expresado por el aparato teatral italiano, Pasolini confiesa a Jean DufLOT que «cada vez más me doy cuenta de que hacer teatro no se improvisa, es una empresa que requiere el compromiso de toda una vida» (PASOLINI, 1983 : 130).¹⁰

Abandonado el proyecto de «teatro forum», de conjugar la poesía con la acción política directa, y habiendo renunciado a la relación directa con la escena, sus textos para el teatro se convierten sólo en un ejercicio de pertenencia literaria para el escritor.

Por un teatro adramático

Sabemos que, paralelamente a la escritura de sus tragedias, Pasolini iba explorando el territorio de la semiología y elaborando una originalísima teoría propia con la que acercarse al cine y al teatro, motivar teóricamente su interés por estos medios y afianzar mientras tanto la afición constante a la poesía: ¿cómo recuperar la poesía a través del nuevo lenguaje del cine y el teatro?

Agrediendo el teatro como institución burguesa, Pasolini, a diferencia de la neovanguardia, no contesta a una tradición ni la sigue, ¡sino que la ignora! Lo que conlleva prescindir también de sus rasgos específicos, o de los lenguajes de la escena, de la mediación del actor y del director –considerada un revestimiento espectacular y subrepticio (en sintonía con las posiciones de Heiner Müller, afín a Pasolini también por una común reflexión sobre la historia expresada a través del medio teatral), convencido de que las materias expresivas del espectáculo obstaculizan la conciencia crítica del espectador, que es el principal objetivo de la experiencia teatral: dialogar con el espectador en una relación más próxima y de intercambio, muy distinto de lo que promueve la televisión y los medios de comunicación de masas.¹¹

En la introducción al programa de mano del espectáculo *Uccellacci e uccellini*, puesto en escena por el Cut de Parma en 1967, Pasolini escribía: «Si tuviera que decidirme a hacer algo por el teatro, como autor o director lo centraría todo en la palabra. Pero, aun así, no podría ignorar en absoluto que el gesto y la acción son importantes en el teatro y el cine, con sólo proponerse en una especie de contradicción simétrica: en el cine, es el lenguaje escrito-hablado el que (...) integra el lenguaje puro de la presencia física y de la acción, mientras que en el teatro es el lenguaje puro de la presencia física y de la acción los que integran el lenguaje escrito-hablado» (cit. en Casí, 2005 : 213). Esta definición –en el teatro la palabra es soberana y a su lado están los cuerpos de

los actores– va en sintonía con la teoría que estaba elaborando de un Lenguaje previo a la realidad: «Toda la vida, en la complejidad de sus acciones, es un cine natural y vivo: en eso es lingüísticamente el equivalente de la lengua oral en su momento natural y biológico» (PASOLINI, 1972 : 206), o sea, el cine es a la realidad lo que la lengua escrita es a la oralidad, en el sentido que «los ‘signos’ de las lenguas no verbales: o, en el caso concreto, los signos de las lenguas escritas-habladas sólo traducen los signos del Lenguaje de la Realidad (...) Lo no verbal, por lo tanto, sólo es otra verbalidad: la del Lenguaje de la Realidad» (PASOLINI, 1972 : 264).

En esta perspectiva, la elección del cine y el teatro estaba motivada por el escritor como estrategia para cultivar la Realidad a través de la realidad, sin mediaciones o reducidas al mínimo, para recuperar el lenguaje primario de las acciones. Como estrategia opuesta se esbozaba, en cambio, su hipótesis de meta novela –al no ser ya practicable narrar con la ilusión del desarrollo de la historia sin la intervención del narrador– en la que el magma de diferentes materiales, formas y estilos se convertía en la única vía practicable (*Petrolio*). Por lo tanto, conviven dos almas en el pensamiento y en la práctica artística de Pasolini. La autoreflexiva y la irreflexiva. De hecho, la dramaturgia de Pasolini contradice las motivaciones originarias y los objetivos que le habían llevado hacia el teatro, el teatro que hubiera debido asegurarle el espacio de la realidad, de aquella zona de la realidad impenetrable para la palabra cuyos límites había experimentado. Porque, atribuyendo a la palabra la fuerza pragmática de la acción, se niega incluso aquellos márgenes de alteridad para abrazar-comprender que había suspendido y transferido la práctica literaria al teatro y al cine. La *foné*, que es el rastro de la prelógica y la preverbalidad, y el silencio (la afasia de Rosaura o su confusión lingüística en *Calderón*) son vencidos por la verbalidad, por lo que los rastros de la realidad, de los conflictos y de los cuer-

pos no consiguen convertirse en expresión, vencidos por el Logos.

La coincidencia, en el teatro, de palabra y acción, decir y hacer, nombres y cosas, produce los personajes-idea cuya actividad predominante es razonar. «Por eso, paradoja dentro de la paradoja, el lenguaje de los cuerpos, insistentemente anunciado y verbalizado de este modo, nunca se exhibe en escena. Como en el antiguo teatro ateniense, todas las acciones se desarrollan fuera, lejos de la vista del público, y luego se resumen en y por la palabra, omnipresente y omnipotente» (LICCIOLI, 1997: 199).

Ese es el reto del teatro de Pasolini, el abortar expresivo de la realidad, las cosas, los cuerpos, el grito. «Las voces se mantienen para hablar de la carne (lejana, maldita y sin embargo imperiosa) y del mundo (perdido como el Edén, e incluso demasiado presente como un campo de exterminio)» (LICCIOLI: 1997: 201).

Por lo tanto, el teatro de texto no es una pacífica literatura de género, sino una trágica discordia sofocada por un a la vez sofisticado e ingenuo aparato conceptual.

Oposiciones e iteraciones

Los temas que Pasolini afronta tanto en sus textos escritos para el teatro, en *Petrolio* –la forma magma de novela póstuma–, como en las películas cuyo guión tiene un precedente y origen teatral (*Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*) son inevitablemente comunes: la revolución tecnológica conduce a una regresión, a una nueva barbarie, «un nuevo fascismo» que para el escritor corresponde a una rapidísima mutación antropológica que ha cambiado profundamente a la sociedad italiana, una especie de genocidio cultural (en el que también han sido anulados y borrados los dialectos) ante el que el escritor siente ya sin ninguna función, cuando se ha venido abajo el proyecto político nacido de la Resistencia de implicar al pueblo en la gestión democrática del nuevo estado y de la nueva cultura.

Que el tema de la lengua revista para Pasolini una importancia central en su especulación sobre un posible nuevo teatro depende y se motiva con el nexo profundo que el escritor resigue entre el proceso neocapitalista de tecnologización de la sociedad y el proceso de homogeneización cultural que cortará las raíces humanísticas de la lengua italiana más allá de la estratificación plurilingüística de los dialectos (cf. puntos del 25 al 31 del «Manifiesto»), a favor de un italiano estándar que allana las diferencias regionales unificando la nación. Rebelarse ante esa estandarización ha sido el objetivo de la especulación-experimentación de Pasolini en relación con el teatro.

En sus piezas, los personajes más activos son los burgueses, son ellos los que llevan la iniciativa y crean situaciones fuera de las normas, generadas por el principio de Utilidad que entra regularmente en conflicto con el mundo. Las reacciones de los burgueses ante este conflicto están marcadas por el hecho de ser emprendedores, lo que les convierte en terribles y patosos al mismo tiempo (perversiones, crueldades, imbecilidades, crisis religiosas por ausencia de fe, etc.). La lógica del racionalismo, del mercado y del Poder genera locura en quien no consigue aceptar sus reglas: la locura del padre de *Affabulazione*, la locura de Rosaura, en *Calderón*, la enfermedad (el no poder mirar el mundo sin llorar y vomitar).

Los textos para teatro de Pasolini se pueden definir como adramáticos más que postdramáticos, entendiendo con el primer término una deficiente marca de género y, con el segundo, una superación del propio género, una dimensión común de las artes del fin del siglo xx imputable a las prácticas de contaminación entre lenguajes. Su teatro es adramático porque se sostiene en un esqueleto pseudodialógico (se sabe que su impulso de escribir para el teatro surgió de la lectura de los *Diálogos* de Platón), utiliza excursos que desvían la fábula y hacen coexistir distintos espacios y tiempos, como en una película. En *Orgía*, la fábula se de-

sarrolla como un *flash-back*, un hombre que se ha suicidado observa los hechos más significativos de su vida, ya fallecido, un *aquí y ahora* que conduce a un tiempo pasado –la evocación del recuerdo– doblado a su vez en la dimensión del sueño. Pasolini aplica a la escena un dispositivo propio del cine –el *flash-back*–, recompone en un montaje virtual las secuencias de las acciones que, en una dramaturgia convencional, ocurrirían *aquí y ahora*, en tiempo presente. En *Orgía*, es el autor quien vuelve a unir los hilos y da sentido a hechos que en su existencia del puro suceder, no tendrían. De este modo, en *Calderón*, el último episodio es una imagen fija, como una fotografía.

El verso, en las tragedias de Pasolini, más que un medio de estructuración rítmica y sonora del habla es la expresión de una relación directa con la Realidad: la realidad de los cuerpos (humanos, animales, cosas) evocados a través del signo de las palabras de las réplicas de los personajes (descripciones de paisajes, sueños, personas, sensaciones físicas, etc.). En cambio, se impone prepotentemente la naturaleza oratoria, ideológica de su dramaturgia, la urgencia por comunicar directamente con el espectador, de donde proviene la fisonomía de los personajes-idea, más funcionales al exponer el pensamiento del autor que al desarrollar un carácter propio. Cambian los nombres pero el personaje se mantiene idéntico, en el sentido que es el escritor quien habla, desdoblándose, lo que permite la alternancia de las voces. Y es también propia de la dimensión oratoria de este teatro la dosis masiva de profusa verbalidad de un mismo personaje, reforzada por la irrupción en escena de figuras coro –el *speaker*, la sombra de Sófocles– deseosos de enunciar, *coram populo*, sus visiones de la historia, del teatro, de Italia y del comunismo (*Bestia da stile*), de los campos de exterminio (*Porcile*), del franquismo y de la Inquisición (*Calderón*), del conflicto entre padre e hijo (*Affabulazione*). Hablar directamente al espectador, sin mediaciones, está motivado por la necesidad de convencer, de persuadir, de rea-

lizar aquella comunidad intercambiable entre autores-actores y el público, una dimensión que convive y no choca con la materia autobiográfica ni con la naturaleza más de drama elegíaco que de tragedia.

Otro aspecto con el que verificar la dimensión adramática del teatro de Pasolini tiene que ver con la dinámica que mueve la fábula y genera –o debería hacerlo– la forma trágica: ¿se trata de conflictos, coexistencias e inversión de contrarios?

Los estudiosos de la producción literaria pasoliniana han puesto en evidencia algunos de los dispositivos constructivos que recorren sus textos, particularmente en relación con la producción teatral, las series de contrarios (no sólo de palabra) que revelarían el predominio de la dimensión afectiva por encima de la racional y que, conjugándose con el mecanismo de acumulación y repetición, «contribuyen a disolver la pretendida lógica de la lengua de definir la realidad correctamente, sin equívocos, sin *enigmas*» (Fortini, cit. en LICCIOLI, 1997 : 235). Pero si cada cosa es también su contrario, si la oposición proviene de la escisión de la unidad, entonces no existe un verdadero conflicto del que hacer surgir una síntesis. Se trata de oposiciones binarias que se desintegran en virtud de varias estrategias, de entre las cuales, y se trata de la principal, está el hacer prevalecer al autor-poeta que da voz a los personajes individuales: el cuerpo y la idea, lo no dicho y lo abanderado, el predominio de la palabra y de lo no verbal. «En *Orgía*, las obsesivas bipolaridades léxicas reúnen el cenit expresivo, duplicando, hasta en las mínimas unidades sintagmáticas, la oposición primaria *Hombre/Mujer* en la que se encarna la temática de la antítesis y de la escisión sentida de este modo por el autor» (LICCIOLI, 1997 : 242). Y es precisamente el mecanismo de la escisión del uno –el autor– lo que está en la base de la producción de Pasolini para el teatro –una escisión que permite la forma pseudodialógica, que impide el conflicto dramático e instala en su lugar el dispositivo de iteración y desarrollo y el con-

siguiente final. Porque prevalece la dimensión íntima, la incertidumbre y no el gesto resolutivo, la dimensión autoreflexiva y el «*canon incierto*» que inscribe el juicio crítico del espectador.

En el teatro de Pasolini, más allá de las parejas de oposiciones también están dibujados los modos en los que los contrarios se neutralizan: el cuerpo, el Eros, el sexo, son fuerzas primigenias e incontrolables, la esfera instintiva, la fantasía choca con la lógica de la racionalidad y el poder que transforma el Eros en perversión, por lo que el conflicto original es desactivado y se convierte en consumismo y permisividad. Los hijos primero se rebelan contra sus padres, pero luego el rol se invierte, el padre mata al hijo y recupera su «animalidad». El Padre que tras el asesinato del hijo pierde completamente su identidad burguesa y se transforma en un vagabundo no es indicio de derrota, sino todo lo contrario, de regeneración, de rechazo de la cultura racionalista del Poder y de participación en una cultura minoritaria metropolitana (ya no arcaica-rural). La fuerza que el Padre había liberado en contra de sí mismo y que le ha llevado fuera de su vida de burgués capitalista es la misma que le salva: los contrarios se subvierten según el espíritu de la tragedia.

El dispositivo constructivo de *Calderón* son los episodios-sueño, un dispositivo recurrente, pero no existen fuertes contraposiciones entre estar en vela y el sueño, ni explosión de las ambientaciones «realistas» en situaciones oníricas o de alteridad (enfermedad, locura). *Affabulazione* empieza con un sueño, pero luego parece proseguir como un drama burgués «normal»; si no fuera porque, a partir de la mitad, la estructura realista se agrieta: aparece la sombra de Sófocles, después un Nigromante que ve dos realidades contemporáneas y coexistentes del Padre, y al final comparece el espíritu del Hijo fallecido... El burgués perverso de *Orgia* empieza a hablar cuando ya ha muerto. El Jan de *Bestia da Stile* habla con los muertos y los espíritus, etc. No hay con-

flicto, sino desviaciones, un mirarse al espejo de personajes antagónicos que tienden a recomponer la unidad previa a la escisión: son conflictos interiores, como en el teatro de D'Annunzio, una puesta en escena del yo escindido.

También el contraste arquetípico, como el de padre e hijo, produce un cambio de roles –la inevitabilidad del crecimiento– por el que el joven se convierte en adulto y pierde los rasgos primaverales y empieza a domesticar la naturaleza, obedeciendo a los criterios de la productividad, la riqueza, el poder, reprimiendo las fuerzas irracionales, las pulsiones del cuerpo, el Eros, la parte salvaje del ser.

Si la palabra no es capaz de decir lo no dicho, de alcanzar lo inarticulado, la preverbalidad, el sexo toma su relieve, pero se transforma en violencia, degradación, expresión de una alteridad irreducible que proviene del Hombre y de la Mujer en *Orgia*.

La «desesperada vitalidad», el insuprimible amor por la vida, por su santidad, la urgencia y la necesidad de luchar contra la represión y el uso con finalidades de mercado de esta vitalidad que se puede expresar sólo como degeneración son el verdadero conflicto dramático que organiza *Affabulazione*.

Del mismo modo que no existe verdadera tragedia, porque la discordia o lo inconciliable se resuelve en la dimensión evocativa del sueño y del recuerdo, proporcionados sin descartes como coincidentes y equivalentes a la dimensión de la ficción escénica, ésta se convierte en el espacio del sueño o de la regresión que permite superar el presente.

Teatro, juego, sueño, mito y misterio forman parte de una misma constelación que delimita el territorio del teatro, no contrapuesta a la realidad y a la cultura.

Textos citados

- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1997. Edición italiana: Einaudi, Turín, 1982 (Y ed. Lerici, 1960).
- «All'avanguardia di quale teatro?» En *Saggi critici*. Turín: Einaudi, 1972 II, pp. 34-38.
- BRECHT, Bertolt, «[Basso livello linguistico]», *Scritti teatrali, Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-194*. Turín: Einaudi, 1962 y 1975 pp.170-1.
- CASI, Stefano, *I teatri di Pasolini*. Milán: Ubulibri, 2005.
- LICCIOLI, Edi., *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Florencia: Le Lettere, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo, «Manifiesto per un nuovo teatro». En *Nuovi Argomenti*, enero-marzo 1968, ahora en *Dispense Metodologia e critica dello spettacolo II, Pier Paolo Pasolini*. Materiales a cargo de Antonella Ottai, aa. 1992-93, Università degli Studi «La Sapienza» (también en *Il sogno di un centauro*, ed. Riuniti, Roma, 1983, pp.131-145).
- «L'italiano orale e gli attori». En *Vie Nuove*, 18 marzo 1965, en *Dispense*, cit. p. 17-18.
- en AAVV, «Teatro Oggi: Funzione e Linguaggio». En *Marcatre*, n. 19-22, abril 1966, p. 177.
- «La fine dell'Avanguardia», *Empirismo eretico*, Milán: Garzanti, 1972-2000, pp.122-144.
- «Il teatro di parola», entrevista de J. Dufлот, en *Dispense*, cit. p 29 (también en Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro* (a cargo de Jean Dufлот), Editori Riuniti, 1983, p. 130).
- RONCONI, Luca, «Un teatro borghese», entrevista a cargo de Walter Siti, en Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Milán: Meridiani Mondatori, 2001, pp. XIV-XXVI.
- NORDEY, Stanislas, «Il corpo del testo», entrevista a cargo de Walter Siti», en Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Milán: Meridiani Mondatori, 2001, pp. XXX-XLI.
- SCHECHNER, Richard, «Six Axioms for Environmental Theatre», *TDR*, n. primavera 1968 (trad. it. en *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968).

TESSARI, Roberto: *Teatro italiano del Novecento*. Florencia : Le Lettere, 1996.

Notas

1. He usado para este estudio un párrafo de *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia* (1963-1985), el ensayo introductorio, inédito aún, en el volumen que reúne los escritos de Giuseppe Bartolucci. Para esta exploración, justo empezada y que requiere ulteriores profundizaciones, han sido iluminadoras las reflexiones de Alessio Bergamo, al que estoy agradecida.

2. En los años que van desde 1943 a 1949, pasados en Casarsa, escribe para los niños *Il fanciullo e gli elfi*, *Meriggio d'arte*, *Il cappellano* (la historia de un cura que se siente atraído por un adolescente, interpretado por el propio escritor). En este periodo, Pasolini, profesor de enseñanza media, experimenta también el teatro con los niños, ya sea como instrumento para que se acerquen y amen la poesía o como expresión de su propia experiencia, como lo hace una forma de teatro político y popular. Escribe *Turca tal Friul*, en sintonía con los objetivos de la Asociación por la Autonomía del Friúl. Su expulsión del partido comunista, de la enseñanza media y de la Asociación, acusado de actos obscenos y corrupción de menores, también se convierte en materia de *Una rappresentazione profana*, un proyecto que quedará incompleto. En los siguientes años, con *Storia Interiore*, severamente criticada por Calvino, Pasolini experimenta otra dimensión de la escritura para el teatro: el espacio del yo. No se trata de hacer autobiografía sino de proyectar en el personaje el espacio psíquico de una única *dramatis persona*, la del autor.

En octubre de 1966, Moravia, Siciliano y Maraini igual que el grupo '63 también se implican en teatro, junto a Paolo Bonacelli y Roberto Guicciardini, y forman la compañía del Porcospino, en Via Belsiana, que durará sólo dos años preparando, además de textos propios, a Gadda y Wilcock. La revista *Nuovi Argomenti* funciona como instrumento de debate, más por su vertiente literaria que por la teatral.

Había propuesto a Volponi, Moravia, Sciascia, Leonetti y Siciliano traducir una tragedia del griego. La práctica teatral, escribir, llevar a escena debería haber dado vida a una verdadera y propia actividad cultural, dividida entre el centro de estudios y la sección, «un teatro-foro».

Entre 1966 y 1968 Pasolini empleó toda su energía en torno a y para el proyecto teatral, desde el momento en que no sólo constituía un hecho formal de renovación de los lenguajes, sino también vital, porque era capaz de volver a investir de responsabilidad al intelectual y al artista.

3. *Los siete pecados capitales* de Brecht-Weill con Carla Fracci y Laura Betti hacen descubrir a Pasolini el plurilingüismo del teatro, en un espectáculo en el que la música y la danza tienen hacia una función ideológica-irónica. De este descubrimiento nace *Vivo e Coscienza*, una obra coreográfica con música de Maderna en la que el campesino del 600 no habla, sólo danza (un papel pensado para Ninetto Davoli) y Laura Betti, la Conciencia, habla para corromperle, configurando un contraste entre pasión e ideología, entre cuerpo y lenguaje. En este mismo clima nace el proyecto de dirección de *Santa Juana de los mataderos*, de Brecht, con la intención de asociar los *pupi* sicilianos a la actriz Laura Betti, una recuperación de una forma tradicional convertida en actual mediante la reinención de Mario Ricci y Peter Schumann.

4. Ya antes de la publicación del «Manifiesto», en una de las numerosas entrevistas, Pasolini acusaba al Piccolo Teatro «porque utiliza una convención académica no creada a partir del habla real del espectador sino de un habla hipotética que no existe». Para Pasolini, en cambio, representa una verdadera excepción Eduardo De Filippo, que usa una purísima lengua teatral y «no sólo es nuestro mejor autor, sino un grandísimo actor completo, recita en dialecto. Habla en realidad, más que en dialecto napolitano, en el italiano medio que hablan los napolitanos, es decir un italiano real. Pero no hace de él una mimesis naturalista: ha creado además una convención que le proporciona totalidad y le libera de todo particularismo. La de De Filippo es una lengua teatral purísima». Por este motivo, y porque Italia no tiene una institucionalidad lingüística oral, «el único teatro posible en Italia es el teatro en dialecto» («Gli scrittori e il teatro», a cargo de Marisa Rusconi, *Sipario*, n. 229, mayo 1965, p. 2-14; 35).

5. Pasolini escribió sus seis tragedias en un periodo de tiempo brevísimo: 1966-68, se publicaron póstumamente, inacabadas (excepto *Bestia da stile* que fue reescrita por el autor hasta 1975). Las puestas en escena, todavía estando vivo Pasolini, fueron escasísimas y sólo como ejercicios. Luca Ronconi, que ya en 1978, con *Calderón*, se había acercado al teatro de Pasolini, imputa a la función desviadora del «Mani-

fiesto» el juicio que ha mantenido alejados a los hombres de teatro, sin montar sus obras, al entenderlas como literatura y no como teatro.

Orgia fue su primer texto escrito para el teatro y el primero en llegar a escena dirigido por el propio Pasolini, mientras que *Pilade*, publicado en *Nuovi Argomenti* en 1967, es el más definitivo y con menos variantes. Entre la primavera y el verano de 1966 escribió sus primeras tragedias –*Porcile* y *Calderón*– y a su vez el tratamiento de *Teorema* y de *Edipo re*, seguidos de *La terra vista dalla luna*, inspirada en el *Alcestes* de Eurípides y *Che cosa sono le nuvole*, en la que parte del *Otelo* de Shakespeare.

De hecho el teatro, después de 1968, se vierte en el cine que interpreta y explica como un cambio de técnica, o mejor dicho, la adopción de otra lengua.

El mundo del teatro es una fuente, un imaginario, un archivo que reúne para hacer interactuar el presente –la ciudad industrial– con el pasado, la lengua con el dialecto, la literatura con el drama.

Los filmes de este periodo son de hecho reescrituras cinematográficas de tragedias clásicas o sus propios textos teatrales.

La bibliografía sobre el teatro de Pasolini no es extensísima. Cfr. Antonella Ottai BT 35 julio–dic. 1995. Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milán, 2005. Edi Liccioli, y los otros del volumen Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000; Teatro contemporaneo, Roma, 1985, Apéndice III, pp. 31-47.

6. Cfr. V. Valentini, ‘Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)’ en *Biblioteca Teatrale* n. 6/7, 1973 pp. 148-251.

7. El problema lingüístico había apasionado y comprometido al escritor que, de una concepción gramsciana que situaba en el centro a las culturas rurales, tras *Una vita violenta* y *Ragazzi di vita*, en el que había hecho surgir un ambiente como lenguaje –el subproletario de las villas romanas–, a partir de 1963, con *Divina Mimesis* hace surgir modalidades expresivas «más dinámicas para restituir el caos y la complejidad de la realidad» (esbozo, apunte, proyecto, comunicado), estratificación y no linealidad y perfección.

8. Estamos de acuerdo con Luca Ronconi cuando sostiene que «Para hablar de Pasolini como hombre de teatro, pienso que se debe partir de la contradicción entre la lectura objetiva de sus obras y la lectura de su «Manifiesto por un nuevo teatro», dos textos que para mí se dan

puñetazos y se dañan el uno al otro, porque leer el teatro de Pasolini a través de su manifiesto significa indudablemente mortificarlo, es decir matarlo, o sea exactamente lo que hizo él cuando lo llevó a escena» (Ronconi, en CASI, 2005 :11).

9. En la dedicatoria, Pasolini escribió: «No lo malentiendan. No es un obrerismo dogmático, estalinista, togliattiano o simplemente conformista, el que aquí se va a recordar.

Aquí más bien se recuerda la gran ilusión de Mayakovsky, Esenin y los demás conmovedores y grandes hombres que trabajaron con ellos en aquella época. Idealmente les está dedicado, nuestro nuevo teatro. Nada de obrerismo oficial [es decir: aunque el teatro de texto ande con sus textos (*sin escenografía, vestuario, musiquitas, magnetófonos ni mímica*) en las fábricas y en los círculos culturales comunistas, incluso en establecimientos con las banderas rojas del 45] (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

La idea de un público homogéneo, no indiferenciado como el público de masas, ni genérico como el del teatro de la «Charla» (definición hecha por Moravia) encuentra un eco en el concepto de intercambiabilidad entre autor y espectador, entre lector y escritor que circulaba en las prácticas de vanguardia de ese periodo, a parte del drama didáctico de Brecht: una comunidad homogénea de emisores y destinatarios que también pueden invertir los papeles. «Los destinatarios del nuevo teatro, perteneciente a los grupos de la burguesía, son *iguales* en todo al autor de los textos» (PASOLINI 1968, 1992-93 : 25).

10. En *Bestia da stile*, Pasolini expresa con la vehemencia que le caracteriza su distancia del ambiente cultural y teatral italiano:

«Italia es un país que se vuelve cada vez más estúpido e ignorante. Se cultivan en él retóricas cada vez más insoportables. Por otro lado, no existe peor conformismo que el de izquierdas: sobre todo, naturalmente, cuando también se lo apropian las derechas. El teatro italiano, en este contexto (en el que la oficialidad es la protesta), realmente se halla en el límite culturalmente más bajo. El viejo teatro tradicional es cada vez más vomitivo. El nuevo teatro –que sólo consiste en el largo decaimiento del modelo del Living Theatre (eludiendo a Carmelo Bene, autónomo y original)– ha conseguido volverse tan vomitivo como el teatro tradicional. Es el detritus de la neo-vanguardia y del 68. Sí, aún estamos ahí: con la regurgitación además de la sutil restauración. El conformismo de izquierdas. En cuanto al ex-republicano Dario Fo, no se puede ima-

ginar nada más feo que sus textos escritos. Su audio-visualidad y sus mil espectadores (aunque sean de carne y hueso) evidentemente no puede importar nada. Todo lo demás, Strehler, Ronconi, Visconti, es pura gestualidad, materia de revista ilustrada. / Es natural que en un marco parecido mi teatro ni se perciba. Lo que (lo confieso) me llena de una impotente indignación, puesto que los Pilatos (los críticos literarios) me mandan a los Herodes (los críticos teatrales) en un Jerusalén del que espero que pronto, por el bien de todos, no quede piedra sobre piedra»(598).

11. «Las técnicas audio-visuales captan al hombre en el acto en el que da ejemplo (queriendo o no). Por eso la televisión es tan inmoral. Porque, como no se fundamentan sobre todo en el montaje, se limita a ser una técnica audio-visual en estado puro: está muy cerca, por lo tanto, de aquel ininterrumpido plano secuencia» que es virtualmente el cine». La televisión para Pasolini es «una fuente perpetua de representación de ejemplos de vida y de ideología pequeño-burguesas. Es decir, de «buenos ejemplos». He aquí por qué la televisión es repugnante por lo menos tanto como los campos de exterminio. (PASOLINI, 1983 : 137)



Manifiesto para un nuevo teatro¹

Pier Paolo Pasolini

Traducción de Carla Matteini

(A los lectores)

1. El teatro que esperáis, incluso el más absolutamente nuevo, no podrá ser nunca el teatro que esperáis. De hecho, si esperáis un nuevo teatro, lo esperáis necesariamente en el ámbito de las ideas que ya tenéis: además, lo que esperáis, de algún modo ya está ahí. No hay nadie entre vosotros que ante un texto o un espectáculo pueda resistir la tentación de decir: «Esto ES TEATRO», o al contrario: «Esto NO ES TEATRO». Pero las novedades, incluso las absolutas, como bien sabéis, no son nunca ideales, sino siem-

pre concretas. Por tanto su verdad y su necesidad son mezquinas, fastidiosas y decepcionantes: o no se reconocen o se discuten remitiéndolas a las viejas costumbres.

Hoy, entonces, todos esperáis un teatro nuevo, pero ya tenéis todos en la cabeza una idea de él, nacida en el regazo del viejo teatro. Estas notas están escritas bajo forma de manifiesto, para que lo nuevo que expresan se presente declarada e incluso autoritariamente como tal.

(En todo este manifiesto, Brecht jamás será citado. El ha sido el último hombre de teatro que ha podido realizar una revolución teatral en el interior del propio teatro: porque en sus tiempos la hipótesis era que el teatro tradicional existía (y de hecho así era). Ahora, como veremos a través de este manifiesto, la hipótesis es que el teatro tradicional ya no existe (o está dejando de existir). En tiempos de Brecht, se podían por tanto operar ciertas reformas, incluso profundas, sin poner en cuestión el teatro: es más, la finalidad de tales reformas era la de convertir el teatro en auténtico teatro. Hoy, en cambio, lo que se somete a discusión es el propio teatro: la finalidad de este manifiesto es por tanto, paradójicamente, la siguiente: el teatro debería ser lo que el teatro no es.

Sea como sea, esto es cierto; que los tiempos de Brecht han terminado para siempre).

(Quiénes eran los destinatarios del nuevo teatro)

2. Los destinatarios del nuevo teatro no serán los burgueses que componen generalmente el público teatral: serán en cambio los *grupos avanzados de la burguesía*.

Estas tres líneas, del todo dignas del estilo de un acta, son el primer propósito revolucionario del presente manifiesto.

Significan en efecto que el autor de un texto teatral no escribirá ya para el público que ha sido siempre, por definición, el público teatral; que va al teatro para divertirse, y que a veces se escandaliza.

Los destinatarios del nuevo teatro no se *divertirán*, ni se *escandalizarán* ante el nuevo teatro, ya que, al pertenecer a los grupos avanzados de la burguesía, son en todo *semejantes* al autor de los textos.

3. A una señora que frecuente los teatros de la ciudad, y no se pierda jamás los principales estrenos de Strehler, Visconti o Zeffirelli, se le aconseja calurosamente que no asista a las representaciones del nuevo teatro. O, si se presenta con su simbólico, patético, abrigo de visón, se encontrará en la entrada con un cartel explicando que las señoras con abrigo de visón deberán pagar su entrada treinta veces más de su coste normal (que será bajísimo). En dicho cartel, por el contrario, estará escrito que los fascistas (con tal de que sean menores de veinticinco años) podrán entrar gratis. Y, además, podrá leerse un ruego: que no se aplauda. Los silbidos y demás muestras de desaprobación serán, por supuesto, admitidos, pero, en lugar de los eventuales aplausos, se pedirá al espectador esa confianza casi mística en la democracia que consiente un diálogo, del todo desinteresado e idealista, sobre los problemas planteados o debatidos en el texto.

4. Por *grupos avanzados de la burguesía* entendemos los pocos miles de intelectuales de cada ciudad cuyo interés cultural sea quizás ingenuo, provinciano, pero *real*.

5. Objetivamente, están constituidos en su mayor parte por los que se definen como «progresistas de izquierdas» (incluidos los católicos que tienden a constituir en Italia una Nueva Izquierda): la minoría de esos grupos está formada por las élites supervivientes del laicismo liberal y por los radicales. Naturalmente, este desglose es, y quiere serlo, esquemático y terrorista.

6. El nuevo teatro no es entonces ni un teatro académico ni un teatro de vanguardia.³

No se inscribe en una tradición pero tampoco la comprueba. Simplemente la ignora y la supera de una vez por todas.

(El teatro de la palabra)

7. El nuevo teatro quiere definirse, aunque sea de modo banal y en estilo de acta, como «teatro de palabra».

Su incompatibilidad tanto con el teatro tradicional como con todo tipo de contestación al teatro tradicional, se contiene, por tanto, en esta autodefinición.

No oculta⁴ que se remite explícitamente al teatro de la democracia ateniense, saltándose completamente toda la tradición reciente del teatro de la burguesía, por no decir la entera tradición moderna del teatro renacentista y de Shakespeare.

8. Venid a presenciar las representaciones del «teatro de palabra» con la idea más de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que vais a oír, y *por tanto las ideas, que son los personajes reales de este teatro*).

(A qué se opone el teatro de palabra)

9. Todo el teatro existente puede dividirse en dos tipos: estos dos tipos de teatro pueden definirse –según una terminología seria– de diferentes maneras, por ejemplo: teatro tradicional y teatro de vanguardia, teatro burgués y teatro antiburgués, teatro oficial y teatro de contestación; teatro académico y teatro *underground*, etc. Pero a estas definiciones serias nosotros preferimos dos definiciones alegres, o sea: a) teatro de la Charla (aceptando por tanto la brillante definición de Moravia), b) teatro del Gesto o del Grito.

Para que nos entendamos enseguida: el teatro de la Charla es aquel teatro en el que la charla, precisamente, sustituye a la palabra (por ej., en lugar de decir, sin humor, sin sentido de lo ridículo y sin buena educación, «Quisiera morir», se dice amargamente «Buenas noches»); el teatro del Gesto o del Grito es aquel teatro en el que la palabra ha sido completamente desacralizada, o mejor aún, destruida, a favor de la presencia física pura (cfr. más adelante).

10. El nuevo teatro se define de «Palabra» por oponerse entonces:

I. Al teatro de la Charla, que implica una reconstrucción ambiental y una estructura espectacular naturalistas, sin las cuales:

a) los acontecimientos (homicidios, hurtos, bailes, besos, abrazos y contraescenas) serían irrepresentables;

b) decir «Buenas noches» en lugar de «Quisiera morir» no tendría sentido porque faltarían las atmósferas de la realidad cotidiana.

II. Por oponerse al teatro del Gesto o del Grito, que contesta al primero destruyendo sus estructuras naturalistas y desconsagrando sus textos: pero del que no puede abolir el dato fundamental, o sea, la acción *escénica* (que él lleva, por el contrario, a la exaltación).

De esta doble oposición emana una de las características fundamentales del «teatro de palabra»: es decir (como en el teatro ateniense) *la falta casi total de acción escénica*.

La falta de acción escénica implica naturalmente *la desaparición casi total de la puesta en escena* –luces, escenografía, vestuario, etc.– todo esto quedará reducido a lo indispensable (ya que, como veremos, nuestro nuevo teatro no podrá dejar de seguir siendo una forma, aunque jamás experimentada, de RITO; y por tanto, un encenderse o apagarse de luces para indicar el comienzo o el final de la representación, no podrá dejar de subsistir).

11. Tanto el teatro de la Charla⁵ como el teatro del Gesto o del Grito⁶ son dos productos de una misma civilización burguesa. Ambos tienen en común el odio a la Palabra.

El primero es un ritual donde la burguesía se refleja, más o menos idealizándose, de todos modos reconociéndose siempre.

El segundo es un ritual en el que la burguesía (restableciendo a través de su propia cultura antiburguesa la pureza de un teatro religioso), por una parte se reconoce como productora del mismo (por razones culturales), por otra saborea el placer de la pro-

vocación, de la condena o del escándalo (mediante el cual, finalmente, no consigue más que la confirmación de sus propias convicciones).

12. Este (el teatro del Gesto o del Grito) es entonces el producto de la anticultura burguesa⁷, que se sitúa en polémica con la burguesía, utilizando contra ella el mismo proceso, destructivo, cruel y disociado, que fue empleado (uniendo a la locura la práctica) por Hitler, en los campos de concentración y de exterminio.

13. Si ambos teatros (tanto el teatro del Gesto y del Grito como nuestro teatro de Palabra) son productos de los grupos culturales antiburgueses de la burguesía ¿en qué difieren exactamente?

Si, tanto el teatro del Gesto o del Grito tiene como destinataria (puede que ausente) a la burguesía a la que escandalizar (sin la cual sería inconcebible, como Hitler sin los judíos, los polacos, los gitanos y los homosexuales), el teatro de Palabra, por el contrario, *tiene como destinatarios a los propios grupos culturales avanzados que lo producen.*

14. El teatro del Gesto o del Grito –en la clandestinidad del *underground*– persigue con sus destinatarios una complicidad de lucha o una forma común de ascetismo: y por tanto, a fin de cuentas, no representa, para los grupos avanzados que lo producen como destinatarios, más que una *confirmación* ritual, de sus propias convicciones antiburguesas: la misma confirmación ritual que representa el teatro tradicional para el público medio y normal con sus propias convicciones burguesas.

Por el contrario, en los espectáculos del teatro de Palabra, aunque se tengan muchas confirmaciones y verificaciones (no en vano autores y destinatarios pertenecen al mismo círculo cultural e ideológico), habrá sobre todo un intercambio de opiniones y de ideas, en una relación mucho más crítica que ritual.⁸

(Destinatarios y espectadores)

15. ¿Será posible una coincidencia, práctica, entre destinatarios y espectadores?

Nosotros creemos que en Italia, los grupos culturales avanzados de la burguesía ya pueden formar incluso numéricamente un público, produciendo por tanto en la práctica un teatro propio: el teatro de la Palabra constituye entonces, en la relación entre autor y espectador, un hecho del todo nuevo en la historia del teatro.

Estas son las siguientes razones:

a) el teatro de Palabra es –como hemos visto– un teatro posibilitado, solicitado y disfrutado en el círculo estrechamente cultural de los grupos avanzados de la burguesía.

b) representa, en consecuencia, el único camino para el renacimiento del teatro en un país donde la burguesía es incapaz de producir un teatro que no sea provinciano y académico, y donde la clase obrera es absolutamente ajena a este problema (y por tanto sus posibilidades de producir en su propio ámbito un teatro es meramente teórica: teórica y retórica, como demuestran todos los intentos de «teatro popular» que ha tratado de alcanzar *directamente* la clase obrera).

c) el teatro de Palabra –que, como hemos visto, elimina toda relación posible con la burguesía y se dirige sólo a grupos culturales avanzados– es el único que puede llegar, no por determinación o por retórica, sino de un modo realista, a la clase obrera. *Ya que ésta se halla de hecho unida por una relación directa con los intelectuales avanzados.* Es esta una noción tradicional e ineliminable de la ideología marxista, y sobre la cual tanto los heréticos como los ortodoxos no pueden dejar de estar de acuerdo, como sobre un hecho natural.

16. No malinterpretéis. No se trata de un evocar aquí un obrerismo dogmático, estalinista o togliattiano, o de todos modos conformista.

Se evoca más bien la gran ilusión de Mayakovsky, de Essenin, y de aquellos otros

conmoveros y grandes jóvenes que actuaron con ellos en aquel tiempo. Nada de obrerismo oficial, por tanto: aunque el teatro de Palabra acudirá con sus textos (*sin decorados, trajes, musiquitas, magnetófonos y mímica*) a las fábricas y a los círculos culturales comunistas, puede que en grandes salas con las banderas rojas del 45.

17. Leed los apartados 15 y 16 como los fundamentales de este manifiesto.

18. El teatro de Palabra, que se va definiendo a lo largo de este manifiesto, es en consecuencia también una tarea práctica.

19. No se excluye que el teatro de Palabra experimente también con espectáculos explícitamente dedicados a destinatarios obreros, pero sería, precisamente, de forma experimental, ya que la única manera justa de implicar presencia obrera en este teatro, es la indicada en el punto C del apartado 15.

20. Los programas del teatro de Palabra –constituido en tarea o iniciativa– no tendrán por tanto un ritmo normal. No habrá preestrenos, estrenos y funciones. Se prepararán dos o tres representaciones a la vez, que se darán contemporáneamente en la sede propia del teatro, y en aquellos lugares (fábricas, escuelas, circuitos culturales) donde los grupos culturales avanzados, a los que se dirige el teatro de Palabra, tienen su sede.

(Paréntesis lingüístico: la lengua)

21. ¿Qué lengua hablan estos «grupos culturales avanzados» de la burguesía? Hablan –como ahora casi toda la burguesía– el italiano, es decir, una lengua convencional, pero cuyo carácter convencional no se ha constituido «espontáneamente», mediante una acumulación natural de tópicos fonológicos: o incluso por tradición histórica, política, burocrática, militar, escolástica y científica, además de la tradición literaria. La naturaleza convencional del italiano fue establecida en un momento dado, abstracto (digamos en 1870), y fue impuesta desde arriba (primero por la escuela, en un terreno exclusivamente literario, y en menor

grado, diplomático, luego por los piamonteses y la primera burguesía del Risorgimento, en el terreno del Estado).

Desde el punto de vista de la lengua escrita, una imposición autoritaria de esta clase podía, pese a todo, aparecer como inevitable, aunque artificial y puramente práctica. De hecho, es indudable que la homologación del *italiano escrito* se ha efectuado en toda la nación (geográfica y socialmente). En cambio para el italiano oral la aceptación de la imposición nacionalista y de la necesidad práctica se ha revelado simplemente imposible. Por otra parte, nadie puede permanecer insensible a la ridiculez de la pretensión de que una lengua *exclusivamente literaria* se imponga a través de normas fonéticas artificiales y sabias a un pueblo de analfabetos (en 1870 los analfabetos representaban más del 90 por ciento de la población). Sigue en pie, no obstante, el hecho de que todos los italianos escriben hoy, fuera cual fuere su situación geográfica o su nivel social en la escala nacional, una frase de igual manera, aunque la pronuncien diversamente.

(Parentesis lingüístico: caracteres convencionales de la lengua oral y de la dicción teatral)

22. El teatro tradicional ha aceptado el carácter convencional del italiano hablado, carácter fijado, por decirlo así, por edicto. Por consiguiente, ha aceptado un italiano que no existe. De esta manera, ha llegado a fundar sobre esta base convencional, en la práctica sobre la nada, sobre lo inexistente, sobre algo muerto, las convenciones de la dicción. El resultado es repulsivo. Sobre todo a partir del instante en que el teatro meramente académico se presenta bajo la forma «modernizada» del teatro «charla». Por ejemplo, el «buenas noches» que sustituye en nuestro ejemplo al «quisiera morir», que no se dice, reviste, en la vida real del italiano oral, tantos aspectos fonéticos, como grupos reales existentes de italianos que lo pronuncien diferentemente.

Pero en el teatro solo hay una única pronunciación posible (aquella, exclusivamente, de la dicción de los actores). En el teatro, por consiguiente, se pretende «charlar» en un italiano del que, en realidad, ningún italiano (ni siquiera en Florencia) se sirve.⁹

23. En cuanto al teatro de contestación (llamado aquí teatro del Gesto y del Grito), el problema de la lengua no se plantea, o bien sólo se plantea como problema secundario. En efecto, en un teatro de sus características, la palabra integra la presencia física (anexionándola). Por otra parte, generalmente cumple esta función a través de una mera y simple falsificación desacralizadora. Tiende, pues, a imitar el gesto, a ser, en consecuencia, pregramatical, hasta llegar a ser, propiamente hablando, «interjectiva»: gemido, mueca o grito. Cuando simplemente no se limite a caricaturizar la convencionalidad teatral (fundamentada en la convencionalidad imposible del italiano oral).

24. El teatro de la Charla tendría en Italia un instrumento ideal, el dialecto o la *koiné* dialectizada.¹⁰ Pero no utiliza ese instrumento en parte por razones prácticas, en parte por servilismo hacia la tendencia nacionalista de sus destinatarios.

(Paréntesis lingüístico: el teatro de palabra y el italiano oral)

25. El teatro de Palabra excluye sin embargo, en su autodefinición, el dialecto y la *koiné* dialectizada. O, en caso de incluirlos, lo hace de modo excepcional y en una acepción trágica que los sitúa al nivel de la lengua culta.

26. El teatro de Palabra pues, producido y disfrutado por los grupos avanzados de la nación, no puede dejar de *escribir* textos en esa lengua convencional que es el italiano escrito y leído (y sólo de manera saltuaria asumir los dialectos, *puramente orales*, al nivel de las lenguas escritas y leídas).

27. Naturalmente, el teatro de Palabra debe aceptar también la convencionalidad

del italiano oral: desde el momento en que sus textos se escriben también para ser representados, es decir, en el caso específico, y por definición, *dichos*.

28. Se trata obviamente de una contradicción: *a)* porque en este caso específico (y esencial) el teatro de Palabra se comporta exactamente como el más abyecto teatro burgués, aceptando una convencionalidad que no existe: es decir, la unidad de un italiano oral que no habla ningún italiano real; *b)* porque, mientras el teatro de Palabra quiere descabalar a la burguesía, dirigiéndose a otros destinatarios (intelectuales y obreros), al mismo tiempo acepta mezclarse con la burguesía: porque únicamente mediante el desarrollo de la sociedad burguesa actual, es posible que se puedan llenar las «etapas vacías» de la formación de una convencionalidad fonética –histórica– del italiano, y alcanzar esa unidad de lengua oral que por ahora es abstracta y autoritaria.

29. ¿Cómo resolver esta contradicción? Ante todo, evitando todo purismo en la pronunciación. El italiano oral de los textos del teatro de Palabra debe homologarse hasta donde permanezca real: es decir, hasta el límite entre la dialectización y el canon pseudo-florentino, sin superarlo jamás.

30. Para que esa convencionalidad lingüística teatral fundamentada en una convencionalidad fonética real (es decir, el italiano de los sesenta millones de excepciones fonéticas) no se convierta en una nueva academia, basta con: *a)* tener continuamente consciencia del problema¹¹; *b)* guardar fidelidad a los principios del Teatro de Palabra: *es decir, a un teatro que sea ante todo debate, intercambio de ideas, lucha literaria y política*, en el plano más democrático y racional posible: por lo tanto, a un teatro atento sobre todo al significado y al sentido, y que excluya todo formalismo, que, en el plano oral, significa complacencia y esteticismo fonético.

31. Todo esto requiere la fundación de una auténtica escuela de reeducación lingüística; que sienta las bases de la interpre-

tación del teatro de Palabra: una interpretación en la que el objeto directo no sea la lengua, sino el significado de las palabras y el sentido de la obra.

Un esfuerzo total, al mismo tiempo de agudeza crítica y de sinceridad, que onlleva una revisión completa de la idea que de sí mismo tiene el actor.

(Los dos tipos de actor que existen)

32. ¿Qué es el teatro? «EL TEATRO ES EL TEATRO». Esta es hoy en día la respuesta general: el teatro se entiende entonces hoy en día como «algo diferente» que puede explicarse sólo por sí mismo, y puede ser intuido sólo de forma carismática.

El actor¹² es la primera víctima de esta especie de misticismo teatral, que a menudo lo convierte en un personaje ignorante, presuntuoso y ridículo.

33. Pero, como hemos visto, el teatro de hoy es de dos tipos: el teatro burgués y el teatro burgués antiburgués. De dos tipos son, por tanto, también los actores.

Observemos primero a los actores del teatro burgués.

El teatro burgués halla su justificación (no como texto sino como espectáculo) en la vida de sociedad: es un lujo de la gente bien y rica, que posee también el privilegio de la cultura.¹³

Ahora, un teatro semejante está en crisis: y se ve por ello obligado a tomar conciencia de su condición, a reconocer las razones que lo expulsan del centro de una vida de sociedad a los márgenes, como algo superado y superviviente.

Un diagnóstico que no le ha sido difícil: el teatro tradicional ha comprendido bien pronto que a un nuevo tipo de sociedad, inmensamente aplanada y ensanchada, las masas pequeño burguesas lo han sustituido con dos tipos de acontecimientos sociales mucho más adecuados y modernos: el cine y la televisión. No le ha sido tampoco difícil comprender que algo irreversible ha ocurrido en la historia del teatro: el «demos» ateniense y las «élites» del viejo capitalismo

son recuerdos remotos. ¡Los tiempos de Brecht han acabado para siempre!

El teatro tradicional ha terminado, por tanto, encontrándose en un estado de deterioro histórico, que ha creado a su alrededor, por un lado, una atmósfera de conservación tan miope como obstinada, por otro, un aire de nostalgia y de esperanzas sin fundamento.

Este es también un hecho que el teatro tradicional ha sabido diagnosticar de modo más o menos confuso.

Lo que el teatro tradicional no ha sabido diagnosticar, ni siquiera a nivel de un primer destello de consciencia, es lo que él mismo es. Se define a sí mismo como Teatro y basta. Hasta el actor más chapucero y amanerado, frente al público más deteriorado, percibe vagamente que ya no participa en un acontecimiento social, triunfante y del todo justificado, y explica por tanto su presencia y su servicio (tan poco solicitado) como un acto místico: una «misa» teatral, en la que el Teatro aparece bajo una luz tan resplandeciente que acaba por cegar: ya que, como todos los falsos sentimientos, produce una conciencia intransigente, demagógica y casi terrorista, de su propia verdad.

34. Veamos ahora el segundo tipo de actor, el del teatro antiburgués, del Gesto o del Grito.

Como ya hemos visto, este teatro tiene las características siguientes: *a)* se dirige a destinatarios burgueses cultos, implicándolos en su propia protesta antiburguesa desafiada y ambigua; *b)* busca las sedes en las que ofrecer sus espectáculos fuera de las sedes oficiales; *c)* rechaza la palabra, y por tanto las lenguas de las clases dirigentes nacionales, a favor de una palabra contrahecha y diabólica o del puro y simple gesto, provocatorio, escandaloso, incomprensible, obsceno, ritual.

¿Cuál es la razón de todo esto? Es un diagnóstico inexacto, pero igualmente eficaz, de aquello en que se ha convertido, o simplemente es, el teatro. Es decir, EL TEATRO ES EL TEATRO, una vez más. Pero

mientras que para el teatro burgués ésta no es más que una tautología, que implica un misticismo ridículo y fatuo, para el teatro antiburgués esta es una auténtica –y consciente– definición de la sacralidad del teatro.

Tal sacralidad del teatro se funda en la ideología del renacimiento de un teatro primitivo, originario, cumplido como un rito propiciatorio, o mejor orgiástico.¹⁴ Se trata de una típica operación de la cultura moderna: por la cual una forma de religión cristaliza la irracionalidad del formalismo en algo que nace como no auténtico (o sea, por esteticismo) y se convierte en auténtico (es decir, un verdadero tipo de vida como pragma fuera y en contra de la práctica).¹⁵

Ahora bien, en algunos casos tal religiosidad arcaica revitalizada por rabia contra el laicismo imbécil de la civilización del consumo, acaba precisamente por convertirse en una forma de auténtica religiosidad moderna (que nada tiene que ver con los antiguos campesinos y mucho, por el contrario, con la moderna organización industrial de la vida). Piénsese, a propósito del Living Theatre, en la colectividad casi típica de orden monástico, en el «grupo» que sustituye a los grupos tradicionales como la familia, etc., en la droga como protesta, en el «dropping out» o autoexclusión, pero como forma de violencia, al menos gestual y verbal, en resumen, en el espectáculo casi como un caso de sedición, o –como suele decirse ahora- de guerrilla.

Pero en la mayoría de los casos tal concepción del teatro *termina siendo la misma tautología del teatro burgués*, obedeciendo a las mismas reglas inevitables.¹⁶ La religión, entonces, de forma de vida que se realiza en el teatro, pasa a convertirse simplemente en «la religión del teatro». Y este tópico cultural, este esteticismo de segundo orden, convierte al actor enlutado, drogado, en algo tan ridículo como el actor integrado, de traje cruzado, que trabaja también en televisión.

(El actor del teatro de la palabra)

35. Será por tanto necesario que el actor del «Teatro de Palabra», en cuanto actor, cambie de naturaleza: ya no tendrá que sentirse físicamente portador de un verbo que trascienda la cultura en una idea sacral del teatro: *tendrá que ser simplemente un hombre de cultura*.

Ya no tendrá, entonces, que fundar su habilidad en el atractivo personal (teatro burgués) o en una especie de fuerza histérica y mesiánica (teatro antiburgués), explotando demagógicamente el deseo de espectáculo del espectador (teatro burgués) o engañando al espectador mediante la imposición implícita de hacerle participar en un rito sacral (teatro antiburgués). Tendrá más bien que fundar su habilidad en su capacidad para comprender realmente el texto.¹⁷ Y no ser por tanto intérprete en cuanto portador de un mensaje (¡el Teatro!) que trasciende el texto: sino vehículo viviente del propio texto.

Tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento: y será mejor actor cuanto más, al oírle decir el texto, el espectador comprenda lo que él ha comprendido.

(El «rito» teatral)

36. El teatro es de todos modos, y en cualquier caso, en todo tiempo y lugar, un RITO.

37. Desde una perspectiva semiológica el teatro es un sistema de signos cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante un cuerpo, un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción.

Naturalmente, el sistema de signos del teatro tiene sus códigos particulares, a *nivel estético*. Pero a *nivel puramente semiológico* no se diferencia (como el cine) del sistema de signos de la realidad.

El arquetipo semiológico del teatro es entonces el espectáculo que se desarrolla cada día ante nuestros ojos y al alcance de nues-

tros oídos, por la calle, en casa, en los lugares de encuentro público, etc. En este sentido la realidad social es una representación que no está del todo falta de la conciencia de serlo, y tiene de todos modos sus códigos (reglas de buena educación, de comportamiento, técnicas corporales, etc.); en una palabra, no está del todo falta de la conciencia de su propia ritualidad.

El rito arquetipo del teatro es por tanto un RITO NATURAL.

38. Desde un punto de vista ideal, el primer teatro que se diferencia del teatro de la vida es de carácter religioso: cronológicamente este nacimiento del teatro como «misterio» no se puede fechar: pero se repite en todas las situaciones históricas, o mejor, prehistóricas, análogas. En todas las «edades de los orígenes», y en todas las «edades oscuras» o medioevos.

El primer rito del teatro, como propiciación, conjuro, misterio, orgía, danza mágica, etc., es por tanto un RITO RELIGIOSO.

39. La democracia ateniense ha inventado el teatro más grande del mundo –en verso–, instituyéndolo como RITO POLÍTICO.

40. La burguesía –junto con su primera revolución, la revolución protestante– ha creado en cambio un nuevo tipo de teatro (cuya historia comienza quizá con el teatro del arte, pero ciertamente con el teatro isabelino y el teatro del Siglo de Oro español, y llega hasta nosotros). En el teatro inventado por la burguesía (enseguida realista, irónico, de aventura, de evasión, y, como diríamos ahora, aséptico –aunque se trate de Shakespeare o de Calderón), la burguesía celebra el más grande de sus fastos mundanos, que es también poéticamente sublime, por lo menos hasta Chejov, es decir, hasta la segunda revolución burguesa, la liberal. El teatro de la burguesía, es entonces un RITO SOCIAL.

41. Con el declinar de la «grandeza revolucionaria» de la burguesía (a menos que –puede que con justicia– no se quiera considerar «grande» a su tercera revolución, la

tecnológica), ha declinado también la grandeza de ese RITO SOCIAL que ha sido su teatro. Así que si por un lado ese rito social sobrevive, cuidado por el espíritu conservador burgués, por otro, está adquiriendo una nueva conciencia de su propia ritualidad. Conciencia que parece ser del todo adquirida –como hemos visto– por el teatro burgués antiburgués, que abalanzándose contra el teatro oficial de la burguesía, y contra la propia burguesía, dirige su ataque sobre todo contra su oficialidad, su *establishment*, o sea, su carencia de religión. El teatro *underground* –como hemos dicho– trata de recuperar los orígenes religiosos del teatro, como misterio orgiástico y violencia psicagógica; sin embargo, en una operación semejante, el esteticismo no filtrado por la cultura, *consigue que el contenido real de tal religión sea el propio teatro*, así como el mito de la forma es el contenido de todo formalismo. No puede decirse que la religión violenta, sacrílega, obscena, desacralizadora-sacralizadora del teatro del Gesto o del Grito está falta de contenido y no es auténtica, porque a veces está llena de una auténtica religión del teatro.

El rito de este teatro es por tanto un RITO TEATRAL.

(El teatro de palabra y el rito)

42. *El teatro de Palabra no reconoce como suyo ninguno de los ritos antes enumerados.*

Rechaza con rabia, indignación y náusea, ser un RITO TEATRAL, o sea, obedecer las reglas de una tautología naciente de un espíritu religioso arqueológico, decadente, y culturalmente genérico, fácilmente integrable por la burguesía a través del mismo escándalo que quiere provocar.

Rechaza ser un RITO SOCIAL de la burguesía; es más, ni siquiera se dirige a la burguesía y la excluye, cerrándole la puerta en las narices.

No puede ser el RITO POLÍTICO de la Atenas aristotélica, con sus «muchos» que eran pocas decenas de miles de personas: y

toda *la ciudad* estaba contenida en su espléndido teatro social al aire libre.

No puede en fin ser RITO RELIGIOSO, porque su nuevo medioevo tecnológico parece excluirlo, en tanto que antropológicamente diferente de todos los precedentes medioevos...

Dirigiéndose a destinatarios de «grupos culturales avanzados de la burguesía», y, por *tanto*, a la clase obrera más consciente, a través de textos fundados en la palabra (puede que poética) y en temas que podrían ser los típicos de una conferencia, de un mitin ideal o de un debate científico, el teatro de Palabra nace y actúa totalmente en el ámbito de la cultura.

Su rito no puede entonces definirse de otro modo que RITO CULTURAL.

(Epílogo)

43. *Para resumir entonces:*

El teatro de Palabra es un teatro completamente nuevo, porque se dirige a un nuevo tipo de público, dejando de lado del todo y para siempre al público burgués tradicional.

Su novedad consiste en ser, precisamente, de Palabra; es decir, en oponerse a los dos teatros típicos de la burguesía, el teatro de la Charla o el teatro del Gesto o del Grito, que son reconducidos a una unidad sustancial: a) por el propio público (al que el primero divierte y el segundo escandaliza); b) por el odio común a la palabra (hipócrita en el primero, irracional en el segundo).

El teatro de Palabra busca su «espacio teatral» no en el ambiente, sino en la cabeza.

Técnicamente tal «espacio teatral» será frontal: texto y actores ante el público: la absoluta igualdad cultural entre esos dos interlocutores, que se miran a los ojos, garantiza una real democraticidad también escénica.

El teatro de Palabra es popular, no porque se dirige directa o retóricamente a la clase trabajadora, sino en cuanto se dirige

indirecta y realistamente a través de los intelectuales burgueses avanzados que son su único público.

El teatro de Palabra no tiene ningún interés espectacular, mundano, etc.; su único interés es el cultural, común al autor, a los actores y a los espectadores; que, por tanto, cuando se reúnen, cumplen un «rito cultural».

Notas

1. Original publicado en la revista *Nuovi Argomenti*, nº 9, Enero-Marzo 1968.

2. Teatros antiguos o modernos con butacas de terciopelo. Compañías estables (Piccolo Teatro), etc.

3. Sótanos, viejos teatros abandonados, canales secundarios de los estables.

4. Con candor de neófito.

5. De Chejov a Ionesco al horrible Albee.

6. El espléndido Living Theatre.

7. De Artaud al Living Theatre, sobre todo, y a Grotowsky, este teatro ha dado pruebas muy altas.

8. No es seguro, por supuesto, que los propios grupos culturales avanzados se sientan alguna vez escandalizados y sobre todo decepcionados. Sobre todo cuando los textos son abiertos, es decir, plantean los problemas sin pretender resolverlos.

9. En definitiva, el texto va en zapatillas mientras que el actor, inconsciente, calza coturnos (por eso en Italia el teatro es impopular incluso entre la burguesía, que no reconoce las zapatillas de su *koiné* dialectalizada).

10. De hecho los únicos casos en los que el teatro en Italia es tolerable son aquellos donde los actores hablan o bien en dialecto (el teatro regional, sobre todo el Véneto o el napolitano, con el gran De Filippo) o la *koiné* dialectizada (el teatro de cabaret). Pero lamentablemente por lo general allí donde hay dialecto o *koiné* dialectizada casi siempre aparecen falta de profesionalidad y vulgaridad.

11. Ningún hombre de teatro italiano (hay alguna excepción, como Dario Fo) se ha planteado hasta ahora este problema, y siempre ha aceptado la identificación entre convencionalidad oral del italiano y convencionalidad de la dicción teatral, aprendida de los maestros académicos más pelones, ignorantes y exaltados.

Está el caso extraordinario de Carmelo Bene, cuyo teatro del Gesto o del Grito se integra en palabra teatral que desacraliza, y por hablar claro, se caga en sí misma.

12. Pero también el crítico.

13. Por lo menos la oficial, nacida del privilegio de asistir a la escuela.

14. Dionisio

15. Vuelve a vislumbrarse aquí la figura de Hitler, ya evocada antes en este manifiesto.

16. El teatro antiburgués no podría existir: a) sin el teatro burgués al que contestar y arrasar (este es su objetivo principal); b) sin un público burgués al que escandalizar, aunque sea de forma indirecta:

17. Cosa que hacen, con mucha buena voluntad y a menudo con buena fe, todos los actores serios: pero con débiles resultados críticos. Ya que están ofuscados por la idea tautológica del teatro, que implica materiales y estilos históricamente diferentes a los del texto examinado (si se trata de un texto anterior a Chejov o posterior a Ionesco).



Sobre la participación audiovisual en la escena contemporánea

Martina Tosticarelli

Introducción

Dentro del marco de las artes escénicas contemporáneas, la incorporación directa de las tecnologías de la imagen y la aplicación de determinadas operaciones típicas del tratamiento del material audiovisual no sólo modifican considerablemente la estética del espectáculo, sino que influyen notablemente sobre los procesos de escritura escénica y los parámetros de creación. La participación audiovisual virtualiza los efectos fácticos e intensifica la sensorialidad, permitiendo descentrar y negociar significados en escenarios y contextos cambiantes y activar la imaginación del espectador, que ha pasado a asumir un papel estratégico dentro del proceso de produc-

ción. Las obras ya no siempre se presentan de manera acabada, sino que suelen exponerse como un «campo de posibilidades, una serie de gérmenes de formatividad» (ECO, 2002) que conforman un organismo heterogéneo, rizomático y en constante transformación. Uno de los ejemplos más notables de esta tendencia es la *Tragedia Endogonidia* de la Societas Raffaello Sanzio, una tragedia que emula el proceso biológico de los microorganismos aplicándolo a una serie de episodios teatrales capaces de regenerarse indefinidamente.

El organismo se erige como un concepto fundamental, ya que sugiere una estructura viva, un sistema de creación continua que nunca alcanza una forma definitiva, sino tan sólo un estado en un determinado momento. Este sistema es acentrado por naturaleza: «Si penetramos la superficie de un organismo y miramos más y más profundamente en él, no encontramos nunca ningún tipo de elemento central de control, es decir, lo que sería su *ser*, que gobierne los resortes de sus órganos» (ZIZEK, 2006). La mediación entre los diferentes atributos –autónomos en sí mismos– recae así naturalmente en el espectador. En la propuesta de la Societas Sanzio, la tragedia se entiende como un *proceso molecular* dentro del cual la representación tradicional ya no tiene cabida. En su lugar se nos ofrece un conjunto de signos primigenios y elementales que acogen sin prejuicios los fenómenos más íntimos de la materia a partir de los contrastes de una escritura polifónica y polivisual: «Luego de un *crecendo* sonoro y visual al límite de la soportabilidad óptica, luego de la epilepsia de todos los sentidos en una perfecta geometría de luces y sonidos, se enfrenta al mundo un ente contemplativo. Es el hombre frente al Apocalipsis...», escribiría la crítica italiana en referencia al episodio décimo.

La situación típica del arte contemporáneo es aquella en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna relación de lógica o de hábito lo ligue a su precedente, provocando

una crisis que hace surgir la emoción. Cuando los estímulos externos se interrumpen la mente no se queda en blanco, sino que pone en funcionamiento un mecanismo de creación de imágenes interiores a partir de preceptos que procesan y seleccionan información independientemente de la definición de una presencia física. Este proceso de producción y experimentación de imágenes en estado de conciencia se llama *imaginar* y es una de las claves fundamentales de la creación escénica actual. La imaginación se activa a través de esquemas cognitivos y pistas memorísticas construidas a partir de la experiencia personal, social y cultural y tiene la capacidad actancial de provocar reacciones emotivas, sentimientos y sensaciones que, en el caso específico del teatro, incrementan la identificación implicativa o empatía de los espectadores con los actores etnográficos y ficcionales. Esos esquemas se alimentan a su vez de las ambivalencias producidas por la percepción de la materia: «Una materia que no proporciona ocasión para una ambivalencia psicológica no puede encontrar su doble poético que permita infinitas transposiciones. Por lo tanto, es necesario que haya una doble participación –participación del deseo y del temor, participación del bien y del mal...– para que el elemento material ligue al alma entera». (BACHELARD, 1988). La imaginación no es la facultad de formar imágenes de la realidad, sino la de formar imágenes que sobrepasan la realidad; es, en este sentido, una facultad sobrehumana. A partir del momento en que dejamos de pensar las imágenes como meras reproducciones de la realidad y las abordamos como extensiones de la misma, toda versión única y acabada deja de tener sentido.

En el teatro contemporáneo, superar el paradigma positivista de la realidad empírica ha supuesto apostar tanto por la continuidad entre sujeto e imagen como por la incorporación de la ambivalencia y la ambigüedad de las versiones múltiples: «Entendida la realidad como cognición, percepción y emoción, se zanja la cuestión de si

estamos tratando con realidades psíquicas o materiales, ya que todo lo que se piensa, imagina, concibe, percibe, intuye y sucede es parte real de la vida» (BUXO-DE MIGUEL, 1999). Los medios de producción audiovisual como la fotografía, el cine o el vídeo constituyen extensiones y soportes de la memoria, y, por lo tanto, pueden considerarse reactivadores de la sensorialidad y amplificadores del conocimiento y la imaginación.

Hacia un espacio escénico orgánico

En las últimas décadas, el desarrollo de poéticas derivadas de la estética y la estructura de los medios audiovisuales ha generado una semántica específica cuya aplicación en las artes escénicas establece un sistema de relaciones extraordinariamente complejas, de las cuales ni el espacio geométrico ordinario ni el tiempo lineal nos permiten captar el poder de metamorfosis. Si en el esquema sensoriomotor tradicional la acción se desplegaba conforme a unos principios de economía y eficacia dentro de un espacio euclidiano y un tiempo cronológico, en el esquema orgánico se produce una ruptura irreparable de la lógica espacio-temporal. La acción entra continuamente en crisis y las conexiones sensoriomotrices se desgarran, los elementos constitutivos de la escena pierden peso y solidez, y una virtualidad dialógica induce al espectador a crear narrativas interiores y nuevos marcos de acción. Dentro de este contexto, el espacio escénico ya no puede abordarse de una manera exclusivamente espacial, porque implica «relaciones no localizables, presentaciones directas del tiempo» (DELEUZE, 1986).

Una vía interesante para el análisis del espacio contemporáneo es la sugerida por Paul Virilio en su libro *La velocidad de liberación*, donde propone introducir de forma paralela a los intervalos tradicionales de *espacio y tiempo* un intervalo nuevo, al que denomina del género *luz*. Este tercer

intervalo establece una nueva concepción del tiempo, que ya no se presenta únicamente como una sucesión cronológica, sino también como un tiempo de exposición cronoscópica de los acontecimientos. Su tesis se basa en que las señales sonoras y visuales no sólo modifican la estética y el funcionamiento de la representación de la realidad sensible, sino que posibilitan una presentación intempestiva que excede los límites de las apariencias y que opera directamente sobre la realidad: «A la estética de la aparición de los objetos y las personas que se destacan en el horizonte aparente de la unidad de tiempo y de lugar de la perspectiva clásica, se agrega la estética de la desaparición de personajes lejanos que surgen en la ausencia de horizonte de una pantalla catódica, en donde la unidad de tiempo prevalece sobre la del lugar del encuentro» (VIRILIO, 1997).

A partir del momento en que las nociones de entrada y de salida de las señales sonoras y visuales suplantán a las nociones habitualmente relacionadas con los desplazamientos de personas y de objetos, el cuerpo del actor –en torno al cual parecía girar tradicionalmente todo en el teatro– se disuelve y resurge constantemente de la luz. A medio camino entre el objeto y el *logos*, el cuerpo escénico contemporáneo se metamorfosea una y otra vez en interfaz, pasando del volumen a una imagen evanescente que únicamente el ojo-cerebro del espectador es capaz de aprehender y significar. Asimismo, la línea de horizonte de la perspectiva renacentista –aquella que privilegiaba tanto la profundidad del paisaje escenográfico como los límites de la caja escénica– se repliega en una superficie-límite que asume un carácter activo y mediador. Las relaciones de dimensiones y distancias quedan automáticamente abolidas, y las antiguas jerarquías de las figuras desaparecen en la trama de luz. Dentro del espacio-pantalla, el punto de fuga clásico cede su primacía a la fuga de todos los puntos –los píxeles– de la imagen digital y la representación se ve pulverizada por una matriz

sensitiva sistemáticamente organizada. El concepto es semejante al de los cuadros puntillistas, en los que los objetos se desintegran hasta convertirse en un conjunto de puras vibraciones sensoriales. Ambas técnicas –la puntillista y la digital– posibilitan un tipo de visión global en la cual ya no importa ningún punto en concreto, sino las relaciones que se crean entre ellos y las potencialidades del campo en su totalidad. En la escena contemporánea sucede lo mismo: cada elemento tiene una importancia relativa y su valor depende principalmente de cómo se lo vincule. Las infinitas combinaciones posibles evidencian la riqueza del conjunto y el rol definitorio del espectador dentro del proceso de generación de sentido.

A la inversa de lo que ocurría con la ventana renacentista o el lienzo moderno, la pantalla electrónica se asemeja a una membrana a través de la cual las cosas materiales se impregnan de luz, y la luz se vuelve materialmente sensible. Únicamente desde el punto de vista morfológico, la imagen de vídeo restablece un sistema de figuración que consiste –al igual que el principio de la fotografía y el cine– en registrar a través de medios ópticos la huella luminosa dejada por un objeto que preexiste a la imagen. Sólo en este sentido el plano de representación sobre el cual la imagen se proyecta –la pantalla– es comparable al plano del cuadro en perspectiva definido por Alberti, ya que permite inscribir una cierta imagen del mundo sobre un soporte material. Existe, no obstante, una diferencia fundamental: mientras que las imágenes fotográficas y cinematográficas funcionan geométricamente como una ventana abierta sobre el mundo, la pantalla electrónica funciona justamente al contrario. La ventana que se abre en el muro permite al ojo descubrir un espacio continuo, homogéneo y finito en el sentido de la mirada, prolongando sin ruptura el espacio cerrado dentro del cual se encuentra el observador. La arquitectura renacentista fascina por esta razón: el cuadro parece prolongar naturalmente la ha-

bitación donde se encuentra el ojo. Igualmente, la imagen-ventana del cine nos invita a abandonar la sala, a olvidarla proyectándonos dentro de su abertura, y la embocadura del escenario a la italiana nos introduce dentro de la escena por proyección. En ambos casos, la oscuridad facilita esta evasión centrífuga más allá de los muros o de la *cuarta pared*. Pero la pantalla electrónica no funciona como una ventana, ni se inscribe en un muro, ni transporta la mirada desde adentro hacia afuera, sino que hace irrumpir el exterior en el interior a través de un movimiento centrípeto y violento, creando un efecto de incrustación. La pantalla electrónica se transforma de esta manera en un *dispositivo* susceptible de ser utilizado como maquinaria teatral.

Así como a lo largo de la historia la maquinaria escénica ha sabido desarrollar los mecanismos más sorprendentes para hacer aparecer o desaparecer objetos y personajes, las nuevas tecnologías de la imagen —a modo de tramoyas postmodernas— son capaces de maquinar la escena abriendo trampas virtuales de las cuales pueden hacer surgir fragmentos del mundo exterior o interior, copias seriadas de sus protagonistas, detalles ínfimos llevados a una escala monumental o mundos fractales que interrumpen la continuidad del espacio ficcional. La ilusión que fabrican estas tecnologías ya no explora el campo de la representación de lo real. La ilusión surge ahora del entredicho entre lo vivo de la escena y la virtualidad de las imágenes, un entredicho que sólo se construye en la conciencia del espectador debido a su capacidad para crear vínculo, para combinar lo heterogéneo.

Dramaturgias del fragmento

La fragmentación constituye en sí misma un paso básico para el aislamiento de las configuraciones de sentido de una puesta en escena, y la oposición asinificante de los fragmentos, uno de los mecanismos más

estimulantes para activar la participación del público en el proceso creador.

En la versión de *Hamlet* de The Wooster Group, los fragmentos de un vídeo interpretado por Richard Burton en 1964 adquieren un carácter dominante en la puesta en escena, determinando la dramaturgia y generando un discurso metateatral. En el fondo de un escenario salpicado de artefactos audiovisuales aparecen los fragmentos de una película en blanco y negro llena de cortes, fundidos, borrones y parásitos. Frente a ella, los actores reproducen en vivo y simultáneamente las interpretaciones que se muestran en el film. Pero lo más curioso es que también los fallos son imitados fielmente por los actores, que aprovechan estos accidentes para cambiar constantemente la localización y el centro dramático de la acción. A base de *plays* y *replays*, los fragmentos no sólo dinamizan y sostienen el ritmo de la puesta en escena, sino que enfatizan el aspecto lúdico y el carácter esencialmente efímero y circunstancial de los personajes y del hecho teatral.

La repetición múltiple de un fragmento, ya sea en forma simultánea o sucesiva, debilita la idea de una escena unívoca, con un actor de carne y hueso como figura protagónica y original. En el caso de *Hamlet*, el actor vivo no sólo es desplazado como centro y ordenador del juego escénico, sino que se transforma en una copia de la imagen proyectada. Dicha copia, no obstante, no constituye una simple repetición mecánica de la causalidad lineal. Si profundizamos en el concepto de *repetición* según Deleuze, es posible afirmar que un acontecimiento repetido es siempre re-creado en un sentido radical. Las acciones del fragmento repetido reaparecen a cada momento como nuevas, ya que aquello que se repite se mantiene del lado del referente, es decir, conforma siempre una *virtualidad*:

Toda imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo [...] La imagen actual y la imagen virtual se remiten la una a la otra en

torno a un punto de indiscernibilidad. La indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras sino que la hace inasignable, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad. Son un revés y un derecho tan distintos como indiscernibles y perfectamente reversibles (DELEUZE, 1986).

La simultaneidad de imágenes produce en el espectador una descentralización de la mirada y un estado de inquietud que le obligan a concentrarse para tratar de encontrar una organización significativa del conjunto. La estrategia de numerosos directores y coreógrafos contemporáneos es intentar mantener la autonomía de los fragmentos durante el máximo tiempo posible e impedir que puedan ser jerarquizados o vinculados de manera irreversible o lineal. De este modo el proceso signifiante se enriquece, apelando a un mayor esfuerzo cognitivo por parte del espectador. Como oposición a los sistemas unidireccionales y cerrados, los creadores apuestan por sistemas asociativos múltiples donde los componentes son intercambiables y las diversas líneas vectoriales no preexisten al ejercicio de relación, optando por propuestas organizativas de ruptura, ligadas generalmente a experiencias lúdicas o de azar. Una alternativa interesante es la del *zapping* que, contrariamente al montaje sucesivo de escenas, propone la creación de una escena única fabricada con retazos aislados, una especie de *collage temporal* construido en función de intereses puntuales y permanentemente cambiantes. El resultado es una percepción discontinua y entrecortada bajo un efecto de *mosaico*, cuyas múltiples imágenes pueden ser indefinidamente reagrupadas por el espectador.

Cada fragmento del mosaico expresa inevitablemente un punto de vista cargado de intencionalidad. La diversificación de los puntos de vista instaura una tensión cognitiva que obliga al espectador a efectuar un recorrido visual atípico, desde una perspec-

tiva distanciada y absoluta. Como consecuencia, el objeto de la visión ya no parece residir en la cosa vista, sino directamente en el recorrido que pone al ojo en movimiento. La mirada se convierte en una mirada-objeto liberada de un sujeto en particular: «El ojo funciona en este caso como el órgano sin cuerpo que registra directamente la pasión de una intensidad que no puede ser asumida por el sujeto diegético. Así, pues, lo que se nos ofrece (...) es precisamente el fenómeno puro, pre-subjetivo» (ZIZEK, 2006). Se trata de una visión equivalente a la de Dios, o –en correspondencia con la física cuántica– a la de un ojo que se desplaza a la velocidad de la luz. Para un observador en un referencial que se acerca a la velocidad de la luz, el espacio tridimensional se contrae en un plano delgadísimo, los colores cambian y viran al azul, las sombras desaparecen y las diferentes caras de un objeto se perciben simultáneamente. Del mismo modo, en el teatro contemporáneo, el cuerpo del espectador sufre una contracción en su sitio, causada por una inercia que –aunque le obliga a permanecer inmóvil en su asiento– también le permite acceder a ver la escena simultáneamente desde diferentes puntos de vista. Un espectador puede ser invitado, incluso, a ver su propia imagen en escena, aunque –como sugiere Zizek– esta imagen difícilmente sea capaz de devolverle la mirada:

Es en estas anómalas experiencias donde puede captarse lo que Lacan llama mirada como *objet petit a*, la parte de nuestra imagen que elude la relación simétrica especular. Cuando nos vemos desde fuera, desde este punto imposible, la característica traumática no es que uno quede objetivado, reducido a un objeto exterior para la mirada, sino, antes bien, que es mi propia mirada la que es objetivada, la que me observa desde afuera, lo que, precisamente, quiere decir que mi mirada ya no es mía, que he sido despojado de ella (ZIZEK, 2006).

Si definimos como *sujeto* a un ser que observa lo real desde un punto de vista úni-

co y situado, entonces cuando los fragmentos se multiplican y el punto de vista se disemina, el precio a pagar por la visibilidad absoluta es aquel de la desmaterialización de la visión y, por lo tanto, de la pérdida del sujeto. Las visuales antagónicas se corresponden con un yo dislocado e irreal, cuyo ojo humano ha sido reemplazado por un órgano artificial: el ojo de la cámara. Este órgano autónomo y vacío no sólo posibilita las visiones macroscópicas, sino que puede inmiscuirse en los lugares de difícil acceso, y revelar sus secretos al espectador.

Ejercicios de introspección

En el mundo contemporáneo, las barreras físicas ya no siempre suponen límites infranqueables. A la transparencia directa, aquella de los materiales transparentes utilizados en construcción, se agrega ahora la «transparencia indirecta», creada por los sistemas de videovigilancia e incorporada a la escena como si se tratara de un espía en discreta complicidad con el espectador. Este nuevo tipo de transparencia se impone como una *trans-apariencia* –o «transparencia de las apariencias instantáneamente transmitidas a distancia»–, ocasionando un redoblamiento estereoscópico de las apariencias sensibles (VIRILIO, 1993). Las fronteras arquitectónicas han explotado tanto hacia el interior –cada vez más accesible a través de una visualización mediatizada– como hacia el exterior, y ya no resulta extraño que un observador desprevenido se vea enfrentado simultáneamente al *adentro del afuera* y al *afuera del adentro* como protagonista de un interesante ejercicio de introspección. Dicho ejercicio pone de manifiesto una serie de estructuras topológicas –intrafigurales– particulares, fundadas sobre una relación de inclusiones recíprocas donde las clásicas antinomias de apertura y de cierre, de derecho y revés, de continente y contenido, se destruyen definitivamente.

Así como los muros han dejado de ser lí-

mites espaciales fiables, la piel también ha dejado de ser la frontera del cuerpo. A través de radiografías, escáneres y ecografías, la luz y el ultrasonido son capaces de atravesar nuestro organismo, expulsando su forma interior y convirtiéndolo en un espacio contenedor dentro del cual los personajes pueden evolucionar y convivir. Las performances *pH*, *OR* y *S/N* del grupo japonés Dump Type desarrollan con gran efecto este concepto. No obstante, el vídeo y las imágenes de síntesis pueden profundizar en otro tipo de funciones más audaces, ligadas con los mecanismos del recuerdo y los procesamientos mentales. En *Je suis un pbénomene* de Peter Brook y Marie-Hélène Étienne, estrenada en 1998 en París, la introspección era llevada hasta sus últimas consecuencias a través de un acercamiento a los mecanismos de memoria de Salomón Shereshevsky, célebre mnemotecnista judío-ruso. En este caso, sobre tres monitores verticales aparecían diferentes elementos que permitían analizar las especificidades del proceso de memorización de una frase de Dante pronunciada en italiano, desconocida para Shereshevsky, quien asociaba cada sílaba a una imagen. Con una simpleza asombrosa, la obra lograba poner de manifiesto un complejo proceso cognitivo. En *Hadj* de The Wooster Group, una pantalla camuflada en espejo profundizaba en la intimidad de una mujer sentada en su tocador, mientras que los cristales, especialmente tratados, recibían proyecciones que invitaban al espectador a penetrar en su cerebro y a visionar imágenes de su pasado como si se tratase de un film.

Como contrapartida de estas introspecciones intelectuales, los dispositivos tecnológicos también pueden ayudarnos a penetrar en los territorios del alma y en las esferas de lo místico a través de atmósferas de cautivante extrañeza audiovisual. Las situaciones visuales o sonoras puras, la manipulación de voces acusmáticas o las apariciones especulares pueden presentarnos visiones sobrenaturales y recordarnos con fuerza el carácter esencialmente ritual

del teatro, la trascendencia de su dimensión espiritual. Un espectáculo paradigmático en el que esta espiritualidad se erige como fundamento de la puesta en escena es *To be Sung (Para ser cantado)*, compuesta entre 1992 y 1993 por Pascal Dusapin, en estrecha colaboración con el autor del cuadro escenográfico, el artista norteamericano James Turrell. En este caso, Turrell estructura el espacio a partir de una propuesta lumínica sorprendente: durante los noventa minutos que dura el espectáculo, los espectadores se someten a las fluctuaciones lumínicas de un espacio escénico tan indefinido como provocador. Los cuerpos de los cantantes se desenfocan en vivo, desintegrándose en un espacio habitado por la luz. Éstos no sólo pierden su carácter, sino que ni siquiera son tratados como objetos, físicamente hablando; simplemente se transforman en una excusa para poner en escena los propios modos de percepción espacial, obligando al público a adaptarse constantemente. Cuando los cuerpos de los cantantes se funden con la atmósfera lumínica, la desmaterialización perceptiva es tal que, prácticamente, quedan reducidos a entidades sonoras. La sensación obtenida es la de una voz que nace y se proyecta directamente desde el alma, movilizándolo completamente al espectador. A través de la luz, James Turrell profundiza sobre los componentes básicos de la visión, provocando un bloqueo en la capacidad habitual para mantener enfocados los objetos y llevando al observador a un límite de sensibilidad extrema. En esta instancia se eliminan todas las referencias espaciales, por lo cual el público se ve obligado a poner en marcha su memoria visual.

El desarrollo constante de una poética de la inmersión de lo sagrado a través del artificio tecnológico-digital aparece también claramente en los trabajos de Bill Viola, especialmente en la compleja vídeo-instalación creada para la ópera *Tristán e Isolda*, puesta en escena por Peter Sellars en la Ópera de la Bastille de París, 2005: «En la escenografía digital creada por Viola, todos

sus temas —la purificación por el fuego y el agua, la confusión entre el sueño y la vigilia, el problema de la identidad, la disolución del significado ante las situaciones límite, etc.— vuelven a aparecer. Pero todos ellos están al servicio del Dios-Río de la Sangre: el Amor-Muerte de raigambre schopenhaueriana» (DUQUE, 2006). Las obras de Bill Viola anuncian una era en la que abandonamos progresivamente el razonamiento deductivo para pasar a modelos de carácter esencialmente asociativo. Viola hace coincidir la eclosión de los medios ópticos de comunicación con el final de la era mecánica, «como si, en salto cualitativo, las potencialidades virtuales latentes en la máquina hubieran superado con creces las prestaciones de ésta y, crecidas, la hubieran puesto en su sitio, convirtiendo en vertiginoso viaje al interior del hombre en situación (adentrándose así en lo infrahumano o en lo sobrehumano) aquello mismo que, al principio de la Modernidad, se presentaba como un programa de dominación de la naturaleza exterior por parte de un sujeto autoconsciente y perfectamente dueño de sí mismo» (DUQUE, 2006). Viola se erige como el artífice de una obra de arte total en la que se funden el vídeo, la performance, la pintura y el sonido en detrimento de la música, las palabras y la narración, que tienen un sentido subordinado y residual. El vídeo, entidad ambigua capaz de abrir la transparencia de lo virtual dentro de la opacidad de lo real, parece reafirmarse así como un dispositivo idóneo para asumir escénicamente los espacios de transición entre el sujeto y su medio, entre el cuerpo y el espíritu, y destacar el carácter predominante de la convicción sentimental.

En resumen

A través de un despliegue tecnológico sin precedentes, la escena contemporánea aparece cada vez menos preocupada por abrir una ventana sobre la representación clásica, a medida que se concentra en servir de so-

porte a la creación de mundos ficcionales múltiples y rizomáticos, cuya forma definitiva sólo puede esbozarse de manera relacional, en el imaginario del espectador. La variedad de fuentes audiovisuales, así como la fluidez y disponibilidad de la materia digital, proponen una concepción del espacio escénico que aspira –en sentido deleuziano– a lo *trascendental*, ya que se ofrece como un campo de posibilidades virtuales infinitamente más rico que la realidad. De la inestable estructura de esas potencialidades latentes surgen las acciones y los personajes, como frutos circunstanciales de un devenir puro que conjuga las nociones de objeto, concepto y experiencia dentro de un organismo heterogéneo y en constante regeneración. Como consecuencia, surge una dramaturgia de la presencia-absencia, de la tensión entre los cuerpos vivos y la multicorporalidad virtual, de la hibridación del espacio en la frontera entre el orden y el caos. Las fuerzas imaginantes se nutren de la energía de este particular momento de transición escénica, desarrollando realidades formales inéditas y despertando nuevas sensibilidades, de las cuales emergen incipientes y originales modos de teatralidad.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gastón (1988): *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica (*L'eau et les rêves*. París: Librairie José Corti, 1942)
- BUXO, Jesús y DE MIGUEL, Jesús (1999): *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Ed. Kings Tree S.L.
- DELEUZE, Gilles (1986): *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DUQUE, Félix (2006): *Bill Viola versus Hegel*, en *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Donald Kuspit Ed., Círculo de Bellas Artes.
- ECO, Umberto (2002): *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino (*La definizione dell'arte*, Italia, Libri Bompiani, 2001)
- PAVIS, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (*L'analyse des spectacles*. París: Éditions Nathan, 1996)
- VIRILIO, Paul (1997): *La velocidad de liberación*. Argentina: Ediciones Manantial (*La vitesse de libération*. París: Éditions Galilée, 1995)
- (1993): *L'espace critique*. París: Christian Bourgois.
- ZIZEK, Slavoj (2006): *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos (*Organs without bodies: Deleuze and consequences*. Taylor & Francis Books Inc, 2004)



Lo que vemos y lo que vivimos

Jordi Arús

Las motivaciones que nos hacen ir a ver un espectáculo (teatro) son múltiples: atracción por el autor, interés por el texto, lo que nos rememora el juego de tal actor, las ganas de pasar un rato entretenido en compañía, una acción militante en pro o en contra de una visión de la expresión de la cultura y tantas otras que no escribo para no resultar pesado nada más empezar. Esta afirmación es cierta tanto para el público occidental como para el oriental, pero lo que conmueve profundamente a uno y a otro no es exactamente lo mismo.

Todas estas motivaciones son con frecuencia fruto de nuestra vivencia ante el acto teatral y responden a criterios claros dentro de nuestra conciencia mental. Tenemos razones racionales, coherentes con nosotros mismos y con nuestro entorno socio-cultural. Podemos defenderlas ante nuestros interlocutores y enriquecerlas con nuevas experiencias. Dichas formulaciones son, por regla general, puramente intelectuales.

No obstante, cuando vamos al teatro asistimos por completo, es decir, no nos dejamos la cabeza en casa o un brazo en el bar o una pierna en la parada del autobús; se requiere la totalidad de nuestra persona física y psíquica. Y la activación de nuestros sentidos durante la representación nos permitirá percibir lo que allí sucede para después poderlo analizar y construir las formulaciones que definen nuestras ideas y convicciones al respecto.

Todo lo que percibimos durante una representación teatral, lo percibimos por medio de los sentidos; el oído y la vista, en un plano más directo, y en un plano más indirecto, y según como más elaborado (o complejo), las sensaciones. Sean cuales sean, los sentidos están intrínsecamente ligados al cuerpo, a su materialidad, a su fisiología. En cuanto a las sensaciones, estamos ha-



blando del mundo de las percepciones en el que se cruzan varios planos, esencialmente el plano de nuestras memorias, conscientes e inconscientes, y el de las relaciones que establecemos con tal o cual percepción, consciente o inconsciente, procedente del exterior. Por ejemplo, a partir de una pulsión y de su transformación en emoción y concepto: «me han venido arcadas» o «no he podido quedarme quieto» o «he llorado sin saber por qué» o incluso «a mí esto no me afecta». Es una elaboración fruto de este cruce de una sensación con un plano de nuestras memorias conscientes o inconscientes. Por ello muchas veces ni sabemos por qué hemos tenido una particular reacción al ver una obra en concreto.

Es decir, que lo que vivimos cuando vamos a ver teatro es un conjunto de cosas de las cuales algunas somos conscientes y otras se escapan a nuestra racionalidad.

En resumen, uno de los objetivos importantes del teatro es transmitir algo: una idea, una forma de ver las cosas, una emoción, un espacio pulsional, etc. Estos objetivos sólo se pueden alcanzar si el espectador es tocado, al nivel que sea, en su espacio sensible. La sensibilidad, como es bien sabido, es un sentido, y como todos los sentidos, es patrimonio del cuerpo; por lo tanto es éste quien recibe, pese a la voluntad de inhibir toda información que de él provenga.

Hay otro elemento a tener en cuenta: el actor. Porque éste se suba al escenario no deja de ser un ser humano y lo hará con todo lo que él es, sus vivencias y las tensiones que éstas generan y han generado en su cuerpo, haciendo que éste se mueva y reaccione de una forma particular, pese a la tipología requerida por el personaje que debe interpretar y por los requerimientos e indicaciones del director. Por regla general en Occidente, un actor con un poco de formación tiene una percepción de su cuerpo relativamente elaborada; ha seguido algunas clases de cuerpo y en el mejor de los casos ha podido interesarse por su postura y por la percepción de su cuerpo durante la

acción, y tendrá cuidado para situar la voz dentro de su cuerpo. Pero a pesar de ello hay un lenguaje corporal inconsciente que se transmite del cuerpo del actor al cuerpo de los espectadores, y ello de forma completamente ajena al texto pese al trabajo de puesta en escena y de interpretación, y del propio mensaje de la obra. Las tensiones del actor en el escenario, desde lo más profundo hasta la superficie: su actitud corporal, sus movimientos naturales y la gestualidad propia del personaje, pasan sin filtro a la percepción inconsciente del espectador (sería interesante hacer una prueba con dos cámaras, una sobre el actor y la otra sobre el público para poder analizar en tiempo real la acción del primero sobre el segundo). Y aquí entramos en lo que el actor cree dar y lo que da en realidad.

Esta realidad nos lleva al origen de muchas corrientes de juego del actor: desde las técnicas que priorizan al cuerpo sobre la interpretación más analítica e intelectualizada, pasando por las técnicas que buscan la integración de cuerpo e intelecto.

Desde sus orígenes, el teatro se ha planteado el tema de la transmisión; el autor se preocupa de hacer llegar al espectador lo que quiere transmitir. El actor buscará la forma y la técnica más adecuadas para llegar profundamente al espectador, sea cual sea el género. A mi entender este es el origen de la evolución y la transformación de las técnicas; existe una necesidad profunda y ésta genera un nuevo estilo, una nueva técnica. La historia de las técnicas y de los estilos de teatro es tan vieja como el propio oficio o incluso más. Sólo en los periodos de falta de creatividad han nacido las técnicas menores, aquellas que toman una parte por el todo.

Curiosamente esta investigación nunca ha dejado de lado el cuerpo (excepto durante ciertos periodos de oscuridad en los que el cuerpo humano se consideró sede del maligno o un estorbo para el desarrollo del intelecto, pero incluso así la transmisión se realiza siempre por medio del cuerpo), las primeras expresiones escénicas son danzas

o parodias de hechos y las dos se realizan con una importante implicación del cuerpo. En el teatro griego y romano la importancia de la danza, de la máscara y la imitación de personajes es crucial. Si miramos hacia Oriente, la expresión escénica, sea teatral o no, otorga un lugar indiscutible a la transmisión de la expresión por medio del cuerpo, y desarrolla técnicas que se transmiten de forma tradicional desde tiempos inmemoriales. La juglaría de la edad de oro del Mediterráneo occidental, los actos sacramentales, el origen de las procesiones y otros acontecimientos religiosos, el renacimiento del cuerpo en la era cartesiana y puritana por el camino del circo que enseñaba de lo que era capaz el cuerpo en la Italia del siglo XIX, y dos de las revoluciones del teatro del siglo XX procedentes del mundo de la danza (Pina Bausch) y del teatro de calle (La Fura dels Baus) se caracterizan todas ellas por la presencia del trabajo corporal. El cuerpo y el intelecto se sitúan juntos a disposición del teatro, siempre los dos, en ocasiones uno predomina ligeramente sobre el otro pero siempre están –o deberían estar– los dos en escena, es un rasgo indudable, completamente indispensable.

Esta evidencia –que en cada generación tenemos la mala costumbre de olvidar– muy posiblemente haya generado la búsqueda del lenguaje corporal. ¿Qué dice el cuerpo? ¿Cómo descifrarlo? ¿Qué se dice con el cuerpo? ¿Cómo podemos hacer que el cuerpo esté de acuerdo con nuestras palabras y que su sentido le apoye en el escenario? ¿Es el lenguaje corporal comparable al lenguaje hablado? ¿Cuál es su estructura y cuáles son sus reglas? Estas preguntas han sido, y siguen siendo, los principales temas de investigación en muchas escuelas de teatro.

No me extenderé realizando un análisis de todo el proceso teatral ni de su relación con el cuerpo, esta tarea –aunque muy interesante– va más allá de los límites de este artículo y no tengo suficiente competencia en todos los dominios. Hablaré de mi experiencia y de lo que he podido observar en relación a lo que vemos y a lo que vivimos,

de las aproximaciones de ciertas formas de teatro a la transmisión sobre el escenario a todos los niveles (cuerpo, emoción, palabra e intelecto).

En los inicios de la segunda etapa de La Fura dels Baus, a principios de los ochenta, durante el espectáculo *Accions*, los actores se encontraban entre el público, que configuraba una masa de contención de una expresión primaria, sin interferencias, directa del cuerpo al cuerpo: de una pulsión. Con frecuencia los espectadores se encontraban realizando, de forma completamente inconsciente, los gestos que realizaban los actores, torsiones del cuerpo idénticas a las de los cuerpos de los actores según las circunstancias y reacciones corporales de aquello que recibían. La forma de vivir el espectáculo no tenía concesiones: o se estaba dentro y se aceptaba el movimiento o no se entraba y se negaba una realidad, porque, pese a todo, el efecto del espectáculo llegaba por igual. Lo ilustraré con la respuesta de dos espectadores. Al acabar la obra un hombre declaró que él tenía insomnio y que la noche anterior (había visto el espectáculo el día antes) había dormido como un lirón. En otro lugar un joven dijo que lo que acababa de ver no le afectaba en absoluto, curiosamente tenía un color de tez entre amarillo y gris y problemas para conservar el equilibrio, al poco rato vomitó y dio como excusa que había comido algo que le había indispuerto aunque no había ni comido ni bebido nada. Ambos casos habían vivido el espectáculo, uno había aceptado su energía pulsional y se había dejado penetrar por ella; el otro la había rechazado y había inhibido la evidencia de lo que estaba viviendo y el efecto que sobre su cuerpo provocaba. Es por ello que digo que lo que pasa en el teatro nos afecta del modo que sea. Hay que tener en cuenta que en las primeras obras de La Fura dels Baus las barreras de contención intelectuales o sociales que inhibían el paso de la información proveniente de la pulsión hacia la emoción hasta el pensamiento, eran completamente aniquiladas o, por lo menos, su capacidad de

bloqueo quedaba hasta tal punto disminuida que era incapaz de responder ante los impulsos directamente recibidos por el cuerpo.

Estos ejemplos me abren un terreno que, para lo que estoy exponiendo, considero esencial. Desde mi punto de vista, el teatro es un espacio donde la gente acude para vivir algo, para tener una experiencia directa, cara a cara, con la realidad, que permitirá que la gente cambie, les ayudará a alejar de sí mismos cosas que les hacen sufrir o que no les dejan vivir. Sólo por el hecho de identificarse con tal o cual personaje y si este personaje tiene un recorrido *iniciático* (con todas las reservas de este término) el espectador, cuando se identifica con las vivencias del actor y sigue desde la butaca su camino dentro de la obra, es capaz de revivir su mal, aunque sea inconscientemente, y de este modo hacerlo salir, *exorcizarlo*, y también por el hecho de vivir una experiencia colectiva especial dentro del grupo humano como en la Grecia antigua. En muchas zonas de Asia todavía se conserva esta noción de exorcismo, de catarsis colectiva, de vivencia iniciática dentro de la mentalidad de los actores y del público de teatro tradicional, así como de la gente de la calle. El teatro popular en Asia también está impregnado de este poder de transformación del ser humano por medio del acto teatral. Es cierto que hay gente capaz de hacer un teatro en el que todo está bien pensado para que no pase nada. Cuando digo que no pase nada estoy hablando de lo que puede resultar bonito pero vacío, bien representado pero sin alma, previamente consensuado y aceptado, pero sin fondo; en resumen, todo lo que se queda sólo en apariencia y convención. Pero, incluso así, siempre pasa algo: el exceso de tensión de un actor (quizá histriónico) puede hacer que los espectadores salgan cansados o sobreexcitados del teatro, el sufrimiento inconsciente de un actor y la sublimación que de su sufrimiento realiza durante el tiempo de representación puede conducir al público a revivir interiormente una situación todavía

no resuelta y muchas otras cosas por el estilo.

En Japón y en otros países de Asia, existe una forma de hacer teatro (Noh, Kyugen, Bunraku, Katakali, etc.) que nos habla de todo esto, una forma fundamentada en una tradición, en un repertorio clásico, en una enseñanza por transmisión oral de una serie de gestos, de formas de declamar y de posturas, y los estudiantes no reciben una explicación directa de lo que están haciendo; repiten sólo para hacer lo que hace su maestro, que a su vez ya hacía como su maestro y así hasta los orígenes, porque dicen que su función es repetir lo que hicieron los maestros fundadores para que de esta forma la esencia de la obra que representan llegue intacta y con la máxima fidelidad a su destinatario final, el público. Si observamos estas técnicas en detalle veremos que los movimientos que se realizan, desde nuestro punto de vista, son casi abstractos; la forma de representar el claro de luna, una rama que simboliza el bosque o un torrente impetuoso no corresponden a la imagen que nos creamos, ya que los movimientos del actor sugieren pero no explican. Recuerdo una ocasión en que asistí a un intensivo del maestro Komparu en Francia en el que nos permitió llevar una máscara y nos propuso realizar un recorrido en línea recta de unos diez metros, sin darnos demasiadas indicaciones de cómo utilizarla. Cuando llegó mi turno yo empecé a moverme expresando hacia el exterior como en el trabajo de máscara neutra. Mis pasos y la gestualidad de mi cabeza daban a la máscara una clara expresión de lo que sentía y quería hacer sentir, por moderado que eso fuera. Una chica que acompañaba al maestro se rió de una forma curiosa. Cuando acabó la clase le pregunte por qué se había reído (yo creía que en mi prestación había algo extraordinario). Me respondió simplemente que esos no eran movimientos para realizar con una máscara de Noh, que eran demasiado grandes, que querían expresar y que por eso no transmitían nada. Para un actor de teatro tradicional japonés, igual que

para un músico, lo que cuenta no es la expresión de una cualidad hacia el exterior, sino que se concentra en su centro y todo sucede allí, y con esto basta para que esta concentración en la cualidad, dentro de su centro, sea perceptible en el exterior. Después trabajamos con el abanico y empecé a comprender la importancia que tiene la inclinación de un grado de la punta de éste, y que según la velocidad con que se desplace de un punto al otro y por el recorrido que realiza, cambia diametralmente el significado de lo que se está diciendo. Empecé a comprender el sentido de las miles de repeticiones a las que nos sometemos las personas que practicamos artes tradicionales y lo que representan, y que entre realizar un movimiento *más o menos* a realizar uno justo nos va la vida, y esto es válido tanto para las artes marciales como para todas las artes. La práctica del arte de interpretar precisa una concentración extrema, sin fallos, para que aquello que debemos transmitir llegue como debe llegar. Sé que esta afirmación es escandalosa para el actor occidental que cree que la esencia de lo que hay que transmitir precisa la intervención de su personalidad y de los movimientos expresivos adaptados al significado del objeto que se debe transmitir: el fondo de la obra. En el teatro tradicional todo está al servicio de la obra, la forma está codificada, el movimiento pautado y medido y es dentro de esta pauta y medida que se expresa el sujeto de la obra: su esencia. Normalmente, el actor occidental y el actor oriental se enfrentan a la obra a partir de dos visiones distintas. El actor occidental toma la obra y entiende lo que dice, lo que hacen los personajes para explicar la historia y se aplica para hacer llegar la historia dándole una forma que según él exprese mejor el contenido y que según él sea su sujeto, pero como se limita única y exclusivamente a la forma, en realidad sólo es su objeto. En los casos en que se puede revisar la obra o en los que hay más tiempo para la creación, o la obra se trata con una óptica de investigación, una vez pasada la etapa formal, la

obra empieza a destilar ciertos matices que dejan entrever, aunque sea inconscientemente, la esencia de la obra: el sujeto. Personalmente me encanta el momento en que se produce un error; una mofa, un salto en el personaje (de texto o de sobreactuación), un olvido dentro de la gestualidad, ya que en estos momentos se puede ver el sujeto de la obra, lo que se debe transmitir. El actor oriental aplica a la letra lo que pide la obra. Aplica las técnicas preconizadas en tal o cual pasaje, se viste tal como se ha vestido siempre este personaje y dice el texto tal como debe decirse, le aplica los aspectos técnicos y las cualidades de expresión que requiere según las reglas de este personaje y dentro de los tipos pautados de expresión. Se concentra en desaparecer (*Mu Shin / Mu Sotoku*) y convertirse en el personaje, y la esencia de la obra pasa entonces directamente hasta el público sin que él intervenga; evidencia directamente el sujeto ocupándose única y exclusivamente del objeto. Uno de los aspectos propios del actor tradicional oriental es que no analiza, no intenta entender ni comprender por encima de todo y antes que nada la obra en todas sus dimensiones. Sabe que hay una parte desconocida que es tan grande como la conocida (principio del Tao) y se limita a llevar a cabo la que le corresponde. Deja en el vacío su trabajo, lo cual parece impensable en Occidente donde se debe llenar todo, el famoso horror vacui del Románico.

Con frecuencia los alumnos, después de realizar un ejercicio y al ver que éste se repite, no sólo algunas veces sino, a veces, durante semanas, me dicen que este ejercicio ya lo han realizado y que quieren ejecutar otros nuevos. Para el alumno occidental lo que importa es realizar muchos y distintos ejercicios para adquirir un abanico más amplio de conocimientos. Esto podría considerarse si después el alumno continuara el trabajo, profundizando en los ejercicios técnicos propuestos y sometiéndose a corrección periódicamente. Otro aspecto que se añade es la necesidad de comprender inmediatamente, gracias a una explicación y

un razonamiento mental, la utilidad de tal o cual ejercicio, como si fuera un objeto que ya está a punto para el consumo. Respecto a estas dos actitudes, las respuestas por mi parte son, en general, bastante decepcionantes para el alumno ya que si no se profundiza en un ejercicio, si no se deja prevalecer la parte para la cual se realiza el ejercicio, no se podrá acceder nunca a un conocimiento verdadero de una técnica o de una disciplina en particular, y por extensión, a ninguna otra. Ilustraré este propósito con un ejemplo que entrecruza la visión occidental y oriental de la enseñanza. Casi cada año, después de las primeras semanas de clase, una vez los alumnos ya han podido ver cómo funcionan las cosas y se sienten más seguros, se hacen siempre la misma pregunta: «¿Para qué sirve el Haikido?» La respuesta es siempre la misma: «Para nada...» Ya os podéis imaginar el grado de perplejidad del alumnado que este intercambio genera. Esta pregunta se relaciona con varias manifestaciones que he evocado más arriba. En el mundo occidental todo debe pasar, primero y antes que nada, por la comprensión mental. El actor occidental también siente esta necesidad y al cabo de algunas semanas de trabajo, sin una respuesta analítica con la que pueda elaborar una motivación intelectual para continuar una actividad, plantea la utilidad del trabajo. Desde el punto de vista de las artes marciales (y de las artes tradicionales) una pregunta nunca se debe contestar de forma directa, la respuesta (¡en caso de que se dé una!) está en otro marco distinto. El hecho de responder «para nada» cumple esta función. Lo que se espera es una explicación o una justificación (una mala costumbre que tenemos en Occidente de creer que las cosas tienen causalidad única) y lo que se recibe es otro espacio que genera un vacío y, por tanto, el lugar para engendrar nuevas preguntas, por tanto, una fuente de enseñanzas. Por otro lado la respuesta tiene doble sentido; nada es todo (principio del Tao). Todo y nada constituyen una sola unidad que expresa la totalidad. La nada no tiene

sentido si no existe el todo, y lo contrario también es cierto. El alumno recibe una respuesta paradójica que le saca de la dualidad y de la monotonía de la unicidad de respuesta a la que parece que nuestra sociedad nos quiere limitar. Y además, si todas las preguntas, en un trabajo corporal, tienen una respuesta solamente intelectual, la idea que nos hacemos de ellas impide el trabajo a partir de la herramienta principal, el cuerpo. Las imágenes que tenemos de las cosas las genera la mente a partir de las que ya conoce. Si no permitimos su acceso desde otro punto de vista, no dejamos que el cuerpo genere nuevas imágenes. En el trabajo de cuerpo, primero debe ser el cuerpo y después la mente. El trabajo de cuerpo necesita tiempo, mucho tiempo. El aprendiz de actor occidental quiere saberlo todo enseguida, al momento. Y esto es bueno porque si los aprendices no quieren comerse el mundo durante el periodo de aprendizaje significa que algo no va bien. Pero para aprender las cosas se necesita tiempo, mucho tiempo. En las técnicas orientales tradicionales, los estudiantes de teatro empiezan cuando son niños y esperan llegar a cierta edad para poder empezar a acceder a ciertas enseñanzas. En el Bunraku, (títeres japoneses manipulados por tres personas) para aprender el movimiento de los pies se necesita un mínimo de seis años, y ¡esto no garantiza subir finalmente al escenario! Hay que observar que los manipuladores que mueven la cabeza y la mano derecha, los únicos que llevan la cara al descubierto, tienen un mínimo de 55 años y teniendo en cuenta que empezaron de niños, hace 35 años, por lo menos, y que practican diariamente. Y en Occidente sólo es válida la inexperiencia de la juventud, como si viviéramos en una perpetua nostalgia de la adolescencia. Quizá por ello el aprendizaje de las artes tradicionales, a parte de enseñar las técnicas del arte, provee las herramientas para llegar a ser un adulto fecundo.

Otro aspecto es el *Mu Shin* (espíritu vacío) o *Mu Shotoku* (sin intención ni pensamiento). Como ya he dicho, el actor de Noh

se despoja de sí mismo para convertirse en el personaje, es como si su espíritu estuviera vacío (*Mu Shin*), sin intención ni pensamiento (*Mu Shotoku*). Este es un concepto difícil en Occidente, especialmente si tenemos en cuenta que, por regla general, es nuestro gran ego lo que nos empuja a subir al escenario. Y si el espíritu tiene que estar vacío y sin intención ni pensamiento, el actor occidental piensa que quizá a quien verán será a otro que no es él, que no le reconocerán si su pensamiento no se pasea por encima de las tablas. Puede que incluso tenga miedo de perderse definitivamente si pierde el control. Es también por eso que digo que cuando el actor se pierde es cuando empiezo a percibir la obra, su fondo y no sólo al actor. Esta cuestión se trabaja en las artes marciales. Es un concepto que requiere y ha requerido muchos años de estudio y de investigación. Cuando se está ante una persona armada (sable, lanza, bastón) y si ésta está realizando el ataque, es esencial desaparecer, estar vacío, para poder tener el control de la acción. Parece una paradoja, ¿no? Durante mucho tiempo las artes marciales se limitaban a realizar pequeños movimientos desde detrás de la guardia, protegidos por el arma, para provocar una abertura por donde poder entrar y ganar así el combate. Todo para evitar una posición que les dejara bajo el arma del contrario. Por regla general, consideraban que esta posición era la más desfavorable posible, la que les produciría la muerte. La escuela Sinkage (que se inicia en el siglo XVI) ha desarrollado toda una serie de técnicas a partir de esta situación, «encontrarse bajo el sable». Esta posición presenta muchas ventajas y la principal es el control del tiempo y, por lo tanto, también del espacio, de la acción. Me explico: el atacante se encuentra en situación ventajosa, su sable baja a gran velocidad de arriba hacia abajo, la distancia por recorrer le garantiza tocar sin ser tocado. La imagen que presente el atacado es crucial para que el ataque llegue a su fin. Si el atacado está tenso, influye en la reacción del atacante y las zonas de ten-

sión serán fácilmente atacables, como si fueran imanes para la hoja del sable. Si en cambio se desplaza en un movimiento de huida, será seguido por el atacante y tocado, ya que el atacante, dentro de su movimiento, corregirá su trayectoria y tocará. El atacado, para conseguir el control del ataque y, por tanto del atacante, debe seguir el movimiento de éste en una acción que confirma el ataque, que lo ratifica. Para poder realizar esta acción es necesario que el atacado no represente un peligro, ni real ni potencial. Si el atacado se desplaza realizando una maniobra defensiva provocará una reacción defensiva en el atacante. Si el atacado mantiene una actitud poco clara, despertará la desconfianza del atacante. Por ello el atacado no debe mostrar nada, tiene que estar en situación de *Mu Shin*, de silencio del espíritu, si el interior está agitado, el exterior lo expresa. Ante esta situación, el atacante no tiene ningún impedimento para atacar y lo hace sin vacilar. El atacado se transformará en invisible, no porque su cuerpo se haya desmaterializado, sino porque no hay ni intención ni pensamiento, y el cuerpo y el espíritu del atacante no lo perciben. El atacado no está sometido ni a la espera, ni se mueve como efecto de reacción al ataque. Se mueve dentro de otro espacio que lo engloba todo y el ataque representa sólo una parte de éste, no la totalidad. Esto lleva a que cualquier acción que realice el atacado sea eficaz sin que ello perturbe lo más mínimo la realización del ataque. Para ilustrar el hecho de no proyectarse en la acción me remito a la película *Zatoichi* de Takeshi Kitano en el combate final. El samurai que espera a Zatoichi, cuando se inicia la acción final, proyecta, planifica, su acción. Zatoichi lo percibe y cambia un parámetro, haciendo bascular la acción de su lado. El samurai ha fijado la forma, por lo tanto el tiempo y el espacio, y Zatoichi tiene el espíritu sin pensamiento y sin intención, es libre en relación a la forma que tome el ataque y concibe el conjunto como un todo, no como una parcela estrecha como la proyectada por el samurai.

En relación a la concentración y a la ejecución del gesto, hay justo un pasaje de la historia de Japón que lo ilustra de manera clara. En el siglo XVII, durante el periodo denominado Edo, el poder lo ostentaba el señor feudal de la casta de los samurais: el *shōgun*. En aquel tiempo, el *shōgun* era Iyesasu Tokugawa, que había unificado Japón y ejercía su poder con mano de hierro. A su lado había otro personaje muy importante, Yagyū Munenori, del estilo Shinkage, maestro de armas del *shōgun* e intendente general (una especie de ministro del interior, mano derecha –e izquierda– del *shōgun*). Un día, Iyesasu le dijo que irían al teatro a ver al famoso actor de Noh Komparu. Una vez en el teatro, Iyesasu le dijo a Munenori: «obsérvalo con atención y dime si en algún momento lo podrías matar». Munenori se concentró y observó al actor durante toda la representación como si se tratara de un enfrentamiento a vida o muerte. Una vez finalizada la representación, que fue como siempre magnífica, Iyesasu le preguntó si había encontrado un momento en el que lo hubiera podido matar y Munenori contestó que había habido un instante, cuando el actor estaba detrás del tercer pilar, cuando ya salía de escena, entonces lo hubiera podido matar. Iyesasu se fue a ver al actor Komparu y le preguntó cómo le había ido. Komparu le respondió lo siguiente: «¡Ha sido horrible! ¡Sentado entre el público había un hombre que me miraba fijamente y me quería matar! He tenido que hacer un esfuerzo sobrehumano. He necesitado una concentración total para no dejarme llevar por su mirada. Sólo en un momento he sentido que era hombre muerto y ha sido el único momento en que he dejado la concentración, cuando pasaba por detrás del tercer pilar, casi al final».

En la pintura tradicional china o en la caligrafía, los alumnos repiten un modelo durante años, ¡y todos los días! Hasta que un día –tras muchos años– el maestro dice que ya pueden empezar a pintar. Lo que entonces pueden pintar son las pinturas propias del estilo de la escuela y sólo pos-

teriormente podrá reconocer su espíritu en cada pintura. Al repetir los mismos gestos durante años aprenderá a depurar el movimiento de su pincel, a liberar su cuerpo y su mente, a hacer surgir el artista interior. Su mano no estará guiada por una voluntad o por un aspecto de la personalidad, sino por lo que corresponde a cada momento; el gesto justo. Una conocida pintora contemporánea, Brigitte Pazot, me explicaba que ella aprendió la esencia de las técnicas –y algunos de sus secretos– copiando y volviendo a copiar las obras de los grandes maestros de la pintura, aplicando así en su tarea el principio de la enseñanza tradicional de la copia y de la repetición. Las escuelas de arte occidentales han olvidado este principio y buscan la genialidad, engendrando un gran número de objetos vacíos e inútiles para el colectivo humano, alejando así el arte de su función esencial: el vínculo de unión del hombre con sus orígenes. Paradójicamente, el aprendizaje de un arte en profundidad da acceso a todos los demás; a un practicante avanzado en artes marciales le es más fácil aprender la caligrafía, la música, la pintura, etc. Es como si todas las artes trabajaran lo mismo en la base, cada una con sus técnicas particulares. Los alumnos que aceptan en un primer momento entrar en un trabajo sin respuestas dadas y confiando en la técnica, al cabo de un tiempo, comprenden este primer paso del trabajo e inician el camino que les lleva a ser conscientes sobre el escenario. Inician un verdadero trayecto que les permitirá alcanzar la madurez de su arte y de sí mismos.

Para el actor de Noh, el significado de lo que dice no tiene demasiada importancia. Se concentra en el trabajo técnico, respeta las convenciones y aplica a cada personaje las necesidades que requiere. Cuando el actor se sitúa delante del espejo en la *Kagami no ma* (sala del espejo) se concentra en desaparecer como actor y en hacer aparecer al personaje que representa, se convierte en otro. La vida del actor de Noh no es envidiable. El actor europeo interpreta tal o

cual personaje que engrandecerá o hará desaparecer con su carácter y personalidad. El actor europeo está menos encorsetado que el de teatro Noh, incluso es más libre y tiene acceso a muchas más disciplinas que podrá ir adquiriendo y practicando para enriquecer y ampliar sus capacidades de interpretación. Pero, por regla general, choca con un límite; no puede expresar lo que profundamente lleva en su interior, como una contradicción interna que cada vez es mayor. Desde mi punto de vista esta contradicción se origina dentro del propio cuerpo, es una contradicción, se podría decir, «entre dos partes del cuerpo», como si una ofreciera resistencia a la otra y esta resistencia pudiera ahogar su expresión profunda. Es quizá por ello que asociamos el acto de creación al sufrimiento, ya que el artista no puede expresar lo que lleva en su interior debido al combate interno que transforma el cuerpo y el espíritu en un verdadero campo de batalla. Yo sé, no obstante, que se puede crear sin que ello implique forzosamente sufrimiento. Este es mi punto de vista y está vinculado única y exclusivamente a mi experiencia personal, pero en el trabajo de las artes tradicionales esta contradicción, que ciertamente ahoga, y su resolución son las que conforman los principales ejes. En el *aikiken* (técnicas de espada del aikido) hay un elemento importante que es el de la adquisición del «silencio corporal». Esta actitud, como ya he explicado, permite moverse durante la acción del atacante sin impedir la realización del ataque, sin detenerlo ni frenarlo. Y requiere que no haya oposición interna, que una parte del cuerpo no esté contra la otra, que la expresión brote sin intención ni voluntad.

Pero... ¿Y el público? Con tantas idas y venidas entre Oriente y Occidente y mi propia percepción del mundo, me olvidaba de lo más importante, el receptor final de toda esta diatriba del arte: el público.

En primer lugar querría decir que el público va a ver aquello que le interesa, sea aquí o en el otro lado del planeta. Sin embargo, es según la propia cultura que ob-

tendremos una visión concreta de acuerdo con una forma de observar el mundo. En Occidente siempre estamos hablando y siempre estamos rodeados de imágenes que nos llevan de aquí para allá. Nuestra forma de ir a ver un espectáculo estará ligada a ello; querremos texto y música y bellas imágenes, impactantes o delicadas, con efectos. Será necesario que podamos entender el texto, la música deberá tener una relación evidente con la situación o el efecto que estamos viendo o con el sentido del texto declamado. Cualquier situación de desfase entre unos y otros nos resultará desagradable, así como los espacios sin definir que nos encontramos dentro de una obra de teatro o de cualquier otro espectáculo. En cambio en Japón, al menos por lo que respecta a la cultura no occidentalizada, el silencio forma parte de las relaciones. Es habitual ir de invitado a casa de alguien y, aparte de las fórmulas de rigor referentes a la buena educación y al respeto de los unos hacia los otros, no se dirán mucho más. Tomarán el té juntos o comerán, pasearán por el jardín, y los gestos que se hagan, las actitudes ante las cosas, la propia energía que de ellos se desprenda, la sensación que se tenga, serán los criterios de valoración de la calidad de la visita. Otra cuestión son los símbolos. En Japón casi todo está cargado de símbolos. Un gesto en un momento determinado tiene un significado u otro y la gente está atenta a estos elementos de comunicación. La gente expresa con pequeños detalles lo que quiere o lo que propone. Hay además un aspecto muy importante que Occidente también conoce mínimamente, como son las alusiones al cuerpo y a lo que éste expresa. En Japón, el común de la gente tiene la capacidad de hacer una lectura corporal y sabe expresar con frases hechas o con palabras precisas cosas que ve del cuerpo del otro. (Abro un paréntesis para decir que todo lo que podemos leer del cuerpo es inconsciente.) La costumbre existe, la de ver el cuerpo y lo que expresa. Al mismo tiempo hay mucha superstición y los espíritus y fantasmas circulan por todas partes

y forman parte de la vida de los japoneses. Por tanto, el público japonés que va al teatro conoce el código para descifrar e interpretar los movimientos de los actores, los colores simples de los decorados y los signos de los vestidos y caligrafías y el significado de la disposición de los muebles en un espacio concreto. Sabe apreciar también los momentos de vacío (el vacío para ellos es el quinto elemento sin el cual nada podría existir), e incluso los espera (especialmente en el género menor del Kabuki). Los amantes del teatro Noh han aprendido los códigos propios de este arte y son capaces de disfrutar de detalles ínfimos. Las expresiones groseras o chabacanas y sobre todo explícitas más que nada les molestan y aburren. El público de teatro japonés sabe lo que va a ver y sabe interpretarlo.

Desde mi punto de vista, el público no es esa masa que va o deja de ir al teatro de una manera caprichosa, ligada a la moda, a la marea o a los cambios de humor de no se sabe quién. Siempre que me he planteado la cuestión del público, a quien va dirigido un espectáculo, me encuentro confrontado a la misma deontología que delante de los alumnos, y mi respuesta es que cada uno debe estar en su lugar: el artista crea con relación a lo que percibe desde dentro, y el público ve reflejado en el acto del artista su sentir profundo.

El público no es tonto. Quizá no se expresará como antes de forma rubicunda y caracterial, pero si lo que se le propone no le conmueve, irá hacia otro lugar, desamparado y triste, con el alma desolada por no encontrar el consuelo y la reconciliación que el arte otorga. Entonces éste, débil y perdido, se dejará llevar por el marchante de feria de aquí para allá, e incluso irá en grandes rebaños hacia las banales propuestas sin sentido. Pero si siente el olor de algo que le reanima el alma, no lo dejará pasar. Esperemos que los marchantes de feria desaparezcan pronto y quede espacio para el arte, el de verdad, aquel que no lanza cohetes al aire, sino que viene a hablarnos al oído de nuestra herida y nos ofrece consuelo.

Como dice un buen amigo mío, un artista marcial: «Mientras exista el arte, la humanidad atormentada mantiene su esperanza intacta».

Referencias bibliográficas

Libros

- COGNARD, André: *Le corps conscient - Renaître par le geste*. París: Ed. Dervy, 1999.
 — *Le corps philosophe*. Bihorel: Éditions Centon, 2003.
 — *Civilisation et arts martiaux*, Collection «Questions de». París: Éditions Albin Michel, 1996.
 — *Vivre sans ennemi*. Gordes: Les éditions du Relié, 2005.
 DUMAS, Didier: *L'ange et le Fantôme. Introductions à la clinique de l'impensé généalogique*. París: Les éditions de Minuit, 2000.
 YOSHI, Oida: *Un actor a la deriva*. Guadajajara: Ñaque editora y Editorial La Avispa S. L., 2002.
 ZEAMI, *Il segreto del Nô*. Milán: Adelphi Edizioni, 1966.

Compilaciones

- L'imaginaire de la table, Convivialité, commensalité et Communication*, dirección de Jean-Jacques Boutaud. París: L'Harmattan, 2004.

Revistas

- Daruma - Revue d'études japonaises*, núm. 8/9, (otoño 2000-primavera 2001). Arles: Éditions Philippe Picquier.
Alternatives théâtrales núm. 22 y 23, (abril - mayo 1985). Bruselas.

La recepción del actor clásico oriental en la antropología teatral de Eugenio Barba

Lluís Masgrau

1

Los teatros clásicos orientales conforman un patrimonio cultural y escénico que pese a provenir de épocas muy lejanas se ha transmitido orgánicamente durante siglos, y en la actualidad todavía constituye una parte muy importante del ecosistema escénico oriental. He dicho una parte y se trata, de entrada, de una precisión importante. En Oriente, además del teatro clásico, existen una gran cantidad de formas escénicas como las tradiciones modernas (el Butoh, originado en Japón después de la Segunda Guerra Mundial), la representación de los textos dramáticos de la tradición occidental, y toda la gama de posibilidades que ofrece una vida teatral viva y en constante movimiento.

El conjunto de lo que desde Occidente llamamos los teatros clásicos orientales está integrado por una serie de tradiciones independientes. Cada una de estas tradiciones constituye una realidad en sí misma perfectamente estructurada en la que se mezclan aspectos antropológicos, culturales, religiosos, estéticos y técnicos que, a su vez, se proyectan en los distintos elementos propios de la práctica teatral: los textos, la música, la concepción del espacio, el trabajo del actor, el vestuario y los accesorios, la pedagogía, etc. En el presente artículo me centraré en uno de estos elementos: la técnica del actor.

Los teatros clásicos orientales presentan una acumulación de saber actoral muy importante. Cada tradición ha establecido su propio modelo de actor, consistente en un entramado de reglas técnicas muy específicas, una determinada visión estética, unas estrategias pedagógicas concretas, y, en definitiva, una calidad expresiva muy singu-

lar, fácilmente identificable en cada caso. Respecto a las formas, estos modelos actoriales pueden llegar a ser, y de hecho lo son, muy divergentes. Un actor de teatro Noh y un actor de teatro balinés, pongamos por caso, tienen a nivel formal tan poco en común como un actor stanislavskiano y un actor grotowskiano. No obstante, bajo estas diferencias formales existe una lógica técnica con una base común que responde al modelo genérico del actor codificado como, por ejemplo, el mimo o muchas de las tradiciones que integran el mundo de la danza. De todas formas, esta es una cuestión que excede los límites de mi artículo, centrado en los teatros clásicos orientales.

La principal característica del actor codificado oriental es que no inventa ninguna de las acciones físicas y vocales de sus personajes. Su actividad artística se produce sobre la base de unas partituras físicas y, si procede, vocales, codificadas por la tradición. Estas partituras, extraordinariamente detalladas y exigentes, no están anotadas en ningún documento. Grabadas en el cuerpo-mente de cada actor por la tradición, son transmitidas así de generación en generación gracias al vínculo entre un gurú y sus discípulos.¹ La premisa fundamental del trabajo creativo de estos actores es respetar escrupulosamente la partitura. Desde la óptica del teatro occidental puede resultar sorprendente, porque en Occidente gran parte de la actividad creativa del actor consiste precisamente en inventar las acciones físicas y vocales de sus personajes. En el teatro clásico occidental lo codificado es el texto, pero, en cambio, si se imponen unas acciones físicas y vocales a un actor occidental en un drama de Shakespeare, este puede tener fácilmente la sensación de que se está conculcando o, en todo caso, limitando su libertad creativa. De todos modos, la lógica creativa de los actores clásicos orientales es mucho más comprensible si la comparamos con lo que ocurre en Occidente con la danza o la música clásica. Un concertista de piano o un cantante de ópera, pongamos por caso, trabajan sobre la base

de unas partituras musicales que deben respetar al detalle obligatoriamente. Y, como sucede en estos casos, en los teatros clásicos orientales alterar la forma externa de la partitura es, en principio, un síntoma de impericia profesional inaceptable.² La creatividad de los actores codificados se desempeña *interpretando* una partitura establecida, es decir, personalizándola a través de microvariaciones, del fraseo, de los registros y colores energéticos que son capaces de inyectarle.

La dinámica creativa implícita en el hecho de interpretar una partitura establecida la encontramos formulada en algunas lenguas de trabajo. Así, por ejemplo, en el teatro clásico japonés (tanto en el Noh como en el Kabuki) se habla de *shu-ha-ri*. El *shu* indica el primer estadio del trabajo: aprender la partitura con toda su riqueza de detalles. El segundo estadio, el *ha*, indica cuando el actor puede moverse espontáneamente dentro de los límites de la partitura aprendida. El tercer estadio, el *ri*, indica el punto de llegada del trabajo: el momento en que el actor se distancia de la partitura y por tanto está en condiciones de modelarla.

El hecho de poseer un repertorio muy extenso de partituras fijadas por la tradición hace que el trabajo de los actores clásicos orientales tenga una base artesanal muy sólida. Son actores capaces de crear en décimas de segundo una presencia escénica de muy notable calidad. Los ciclos de aprendizaje están perfectamente establecidos en el contexto de cada tradición. Suelen iniciarse en edad preadolescente y duran bastante más que los ciclos de aprendizaje usuales de las escuelas de teatro occidentales. Se trata de aprendizajes muy duros que –como en el ballet– implican cierta deformación corporal para asumir el comportamiento extraordinario de cada tradición. Cuando Decroux hablaba del principio de la *contrainte* se refería a esta deformación, necesaria para fabricar la expresividad del actor.

Otra característica importante de los actores clásicos orientales es que su horizonte

artístico no establece ninguna diferencia entre el teatro y la danza, por lo cual sería más exacto hablar de actores-bailarines. Las partituras de los actores-bailarines orientales pueden ser calificadas indistintamente como teatro o danza. Ambas realidades aparecen superpuestas de forma inseparable en una única manifestación escénica. La complejidad narrativa de los espectáculos se produce sobre un fondo de danza muy visible, por lo que podríamos hablar de un teatro que danza.

La civilización occidental de los tres últimos siglos ha tendido a pensar el teatro y la danza como dos *géneros* escénicos. Pero hay otra manera de pensar la danza: como un *estrato* primario, profundo, en ocasiones oculto, de cualquier presencia escénica. Pensada de esta forma, la danza supera la contraposición de las tradiciones codificadas orientales con las occidentales. La encontramos también en todas las tradiciones no codificadas occidentales. El sustrato de la danza es muy visible, por ejemplo, en el actor biomecánico de Meyerhold o en el modelo de actor creado por el Odin Teatret. También es visible, si bien de una forma más sutil, en el actor de Grotowski. Y también está presente, aunque frecuentemente de una forma no del todo visible para el espectador (no obstante perceptible a través de los efectos producidos sobre su sensibilidad), en el actor stanislavskiano mediante el juego de los impulsos y las microacciones. Copeau afirmaba que el drama es en esencia una danza. El modelado de la energía substancial a cualquier forma de interpretación actoral implica un fondo de danza que puede ser codificado o no, más o menos visible para el espectador, más explícito o más asimilado, y que se puede producir acompañado de una música o no (BARBA, 1996). En los teatros clásicos orientales la música es casi permanente, lo que obliga a los actores-bailarines a ceñir y hacer dialogar sus partituras físicas con las partituras musicales. Una de las grandes obsesiones de Meyerhold fue acotar la actuación del actor con referencias musicales.

A menudo la dramaturgia desarrollada por los actores-bailarines de los teatros clásicos asiáticos no sigue una lógica narrativa lineal. La presencia escénica de estos actores se fundamenta en una dramaturgia dinámica muy refinada y compleja. Es una dramaturgia de impulsos y contraimpulsos, de tensiones orgánicas, una auténtica arquitectura corporal en la que cada acción se desarrolla en el espacio diseñando múltiples peripecias. La dramaturgia narrativa se desarrolla sobre la base de esta dramaturgia dinámica a través de saltos y rupturas, yendo hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, alternando puntos de vista, pasando de la objetividad a la subjetividad, de la tercera a la primera persona, de lo general a lo particular. De este modo, las partituras de los actores desbordan con frecuencia los límites del personaje. En algunas tradiciones el actor-bailarín actúa como un cuentahistorias que encarna sucesivamente varios personajes, y no sólo personajes humanos, sino también fantasmas, demonios, espíritus, animales, fenómenos de la naturaleza u objetos. El cuerpo del actor ha sido preparado para representar cualquier cosa (según Decroux, para escapar a la tautología de un cuerpo humano condenado a representar un cuerpo humano). La dramaturgia del actor clásico asiático implica un montaje refinado de puntos de vista, planos, personajes y acontecimientos narrativos. A veces, el actor proporciona simultáneamente informaciones que pertenecen a puntos de vista o planos distintos. Por ejemplo, en varias danzas clásicas de la India el actor-bailarín narra la acción con las manos a través de los *mudras* (formas codificadas que tienen un sentido preciso) y simultáneamente, con la cara, recrea las reacciones emocionales de los distintos personajes. En la ópera china el actor-bailarín recrea las acciones de su personaje con el cuerpo mientras con la cara realiza, a veces, una serie de comentarios morales sobre lo que está representando.

2

Durante muchos siglos el teatro occidental y el teatro oriental no dialogaron, del mismo modo que hasta hace bien poco la medicina occidental y las medicinas orientales eran dos mundos separados. Los imperativos de la geografía convertían los teatros clásicos orientales en una realidad accesible sólo a viajeros y aventureros. Habrá que esperar hasta finales del siglo XIX y principios del XX para hallar los primeros síntomas de cierto intercambio entre artistas escénicos orientales y occidentales. En esta época algunos actores-bailarines orientales (especialmente japoneses, camboyanos y javaneses) empiezan a hacer acto de presencia en Occidente en el marco de las sucesivas exposiciones coloniales y universales. Es interesante constatar que, en ocasiones, la llegada de actores-bailarines orientales a Occidente desencadena una influencia bidireccional. El descubrimiento de una realidad teatral tan distinta de la propia se convierte en un estímulo renovador tanto para la escena occidental como para la escena oriental. El caso de la pareja Kawakami Otojiro-Sada Yacco es en este sentido emblemático (véase más adelante la nota 3).

Estos primeros contactos entre los teatros clásicos orientales y el teatro occidental se producirán marcados por un desconocimiento de la escena oriental por parte de los occidentales, lo que generó no pocos debates, malentendidos y fenómenos de extrañamiento.

En todo caso, los primeros espectáculos orientales que se pudieron ver en Occidente fueron apreciados sobre todo por su estética, por la lógica dramaturgia, por su exotismo, por su concepción de la teatralidad y por su vestuario. Sin embargo, el trabajo del actor pasó mucho más desapercibido y no se tomó demasiado en consideración. Los críticos teatrales de la época apenas mencionan la gran riqueza de detalles y la precisión pero no analizan ni valoran su lógica interna, es decir, la técnica. Exis-

tía una gran ignorancia de base sobre esta cuestión. Nicola Savarese contextualiza bien el problema cuando dice:

La razón de esta ignorancia es conocida: radica en el arraigado antagonismo entre el alma y el cuerpo, exasperado por el mensaje cristiano, que considera el cuerpo como el lugar de los instintos y de las satisfacciones bestiales, y el alma como la cuna de la elevación espiritual y de las aspiraciones nobles [...]. Una de las consecuencias de esta cultura escindida, totalmente vigente en el siglo XIX, era el hecho de subvalorar no sólo la cultura del cuerpo, sino también cualquier noción de técnica corporal: por lo tanto, las técnicas artísticas, tanto del actor como del bailarín, tampoco eran tomadas en consideración salvo en el ambiente estrictamente interesado en el tema, y a veces ni siquiera en éste (SAVARESE, 2006 : 329).

Durante los siglos XVIII y XIX algunos pioneros se dedicaron a las técnicas corporales escénicas, pero habrá que esperar hasta finales del siglo XIX y principios del XX para que en Occidente se produzca un auténtico debate sobre la cultura del cuerpo del bailarín y del actor. Además de esta carencia de base debemos considerar otra escisión igualmente importante en la cultura occidental: la que separaba la danza y el teatro como dos géneros escénicos totalmente distintos. En Occidente el debate sobre la cultura corporal adecuada para la escena se produjo antes en el mundo de la danza que en el del teatro. No es extraño, pues, que en un primer momento las actuaciones de los actores orientales tuvieran consecuencias mucho más concretas en la danza que en el teatro. El realismo que imperaba en el teatro, las exigencias narrativas del drama occidental y unas técnicas actorales dispersas que no siempre implicaban la exigencia de una auténtica cultura corporal, determinaban un contexto en el que el saber de los actores orientales aparecía lejano, poco aprovechable. En cambio, los bailarines que en aque-

lla época intentaban renovar la danza supieron obtener un estímulo preciso y revelador. Cléo de Mérode, Ruth Saint-Denis e incluso Nijinski se inspiraron en algunos principios técnicos y escénicos de las formas orientales para romper con las codificaciones tradicionales de la danza y sustituirlas por otras nuevas.

A principios del siglo XX, en un contexto de renovación teatral que intenta buscar formas expresivas alternativas al realismo y al naturalismo, los hombres de teatro empiezan a interesarse vivamente por el actor de los teatros clásicos orientales. Poco a poco este saber empieza a formar parte de la práctica y el discurso sobre el actor que están elaborando los grandes protagonistas de la reforma teatral. Junto con las formas teatrales antiguas (como el teatro griego o la Commedia dell'Arte) y las formas ignoradas por el teatro dramático (el teatro popular, el circo, el cabaret y todo el patrimonio teatral que Meyerhold denominaba *balagan*), los teatros orientales constituyen un estímulo de primer orden. Según Nicola Savarese quizá el más importante. Por tres razones. Primero, porque los teatros clásicos orientales proporcionaban ejemplos de tradiciones vivas que contrastaban con las formas teatrales pertenecientes al pasado de la cultura escénica (como el teatro griego, la Commedia dell'Arte, el teatro Elisabetiano o el teatro del Siglo de Oro español). En segundo lugar, porque a diferencia de los otros ejemplos vigentes (como el circo, el teatro de variedades, el music-hall, el cabaret o el teatro popular), los teatros orientales desplegaban una teatralidad basada totalmente en un saber actoral extraordinariamente riguroso y exigente. Pero, sobre todo, la tercera razón explica la fascinación de los pioneros de la dirección escénica por los teatros clásicos orientales: constituían una manifestación escénica que no pertenecía a la civilización europea, es decir, significaban una alteridad radical. Y esto es decisivo si tenemos en cuenta que los grandes renovadores teatrales del siglo XX no buscaban simplemente una nueva esté-

tica alternativa al naturalismo. Buscaban la forma de escapar del medio teatral de la época, a todos los usos, costumbres y prácticas que regulaban el teatro y lo convertían en la expresión de una cultura escénica caduca, marcada por la comercialización, una espectacularidad de trazo grueso y el divismo. Los grandes renovadores del teatro europeo no están satisfechos sólo con hacer teatro. Su búsqueda va más allá: apunta a la creación de un modelo teatral. Las grandes revoluciones teatrales del siglo xx se concretan en teatros, centros de trabajo, pequeñas escuelas, laboratorios, estudios, teatros-escuela, comunidades que adquieren el valor de enclaves donde se elaboran las bases de una cultura teatral autónoma. Casi todas estas microculturas teatrales, que con el tiempo cambiarán la fisonomía del teatro europeo, pasan por la construcción de un nuevo modelo de actor. El saber de los actores clásicos orientales encontrará aquí un terreno fértil: constituye un ejemplo concreto, satisfactorio, eficaz y suficientemente alejado de la cultura teatral occidental, como para alimentar la necesidad de diferenciarse (del medio teatral de la época) que nutre a las grandes revoluciones teatrales del siglo xx (SAVARESE, 2006 : Introducción y capítulo VI).

En ningún caso, naturalmente, se trataba de imitar a los actores orientales. Procuraban más bien dialogar con el saber de estos actores para extraer ideas, equivalencias, analogías y recursos técnicos que, convenientemente mezclados con elementos de otras procedencias, e introducidos en el *tumix* de las obsesiones y las investigaciones de los grandes maestros de actores occidentales, daban lugar a nuevas formas y modelos de actor. Craig, Tairov, Meyerhold, Copeau, Dullin, Artaud, Brecht, Grotowski y Barba, son algunos de los que ensayaron este diálogo en busca de un modelo de actor. Cada caso es distinto y tiene sus propias vicisitudes, pero hasta Grotowski la confrontación con el saber de los actores orientales se caracterizó al menos por tres factores que delimitan el marco de esta confrontación

y las posibilidades que de ella se derivan.

El primer factor a tener en cuenta es que, hasta los años sesenta, el diálogo de los hombres de teatro occidentales con los actores orientales no implicó un viaje a Asia para ver a estos actores en su contexto originario. El diálogo es posible gracias al viaje de actores y compañías asiáticas a Europa y América. Por ello la visión de los espectáculos se produjo en contextos como las Exposiciones coloniales y universales, o en el marco de *tourneés* sometidas a una serie de exigencias comerciales, prácticas y económicas. Estos contextos no originarios alteraban con frecuencia algunos aspectos fundamentales de la teatralidad oriental y favorecían los malentendidos y los equívocos.

Un segundo factor que se deriva del primero es que este diálogo con los actores clásicos orientales se limita a unos pocos, poquísimos, espectáculos. Craig vio a Sada Yacco en Londres en 1900 y a Hanako en Florencia en 1907.³ Stanislavski y Meyerhold también pudieron apreciar en directo el arte de Sada Yacco y Hanako. En 1928 Meyerhold tuvo ocasión de ver a la compañía de Kabuki dirigida por el actor Ichikawa Sadanji, de gira por la Unión Soviética (Leningrado y Moscú). Era la primera vez que una compañía de Kabuki actuaba fuera de Japón. Dos años después, en 1930, vio en París otra compañía de Kabuki, la del teatro Dotombori de Osaka. La compañía venía de los Estados Unidos y, tras su paso por París, actuó también en Londres, Berlín, Estocolmo, Copenhague, Milán y Roma. Finalmente, Meyerhold vio las representaciones de ópera china que la compañía del famoso actor Mei Lanfang ofreció en Moscú en 1935. Stanislavski, Tairov, Eisenstein y Brecht también pudieron apreciar en directo el arte de Mei Lanfang. Dullin asistió a las representaciones de Kabuki del teatro Dotombori de Osaka en París, en 1930. Artaud vio un espectáculo de danzas camboyanas en la Exposición Colonial y Nacional de Marsella en 1922. Posterior-

mente, en 1931, descubrió el teatro balinés en el pabellón holandés de la Exposición colonial de París. Como se puede comprobar, se trata de contactos muy circunstanciales y, sobre todo (otro aspecto que hay que tener muy en cuenta), son contactos que se limitan a la visión de espectáculos o fragmentos de espectáculos y, por lo tanto, no entran en la exploración de los procesos de aprendizaje o en la lógica de trabajo inherente a la preparación de los espectáculos.

La exploración de los métodos de trabajo de los actores orientales (de sus procedimientos técnicos y sus procesos de aprendizaje) —y este sería el tercer factor— se produjo sobre todo a través del estudio de obras escritas, es decir, a través de una confrontación intelectual. Esto cuando se produjo, porque en algunos casos paradigmáticos (como en el de Brecht o Artaud) la visión de los espectáculos no fue precedida ni seguida de un estudio del actor oriental. En realidad, Brecht y Artaud estaban poco interesados en el teatro oriental. En estos dos casos la confrontación con los actores clásicos orientales fue una iluminación, un rayo de inspiración que encendió y ayudó a formular una serie de visiones teatrales muy personales que los dos creadores acarrearban hacía tiempo en el fondo de su equipaje mental. En los demás casos el estudio fue real e incluso apasionado, pero, como decíamos, se llevó a cabo de una forma indirecta a partir de la lectura de libros y un análisis de la iconografía. Sin embargo, los libros y artículos occidentales sobre los teatros clásicos orientales disponibles en aquella época no estaban escritos por especialistas de teatro, sino por filólogos o por gente que, debido a su oficio (diplomáticos, misioneros, mercaderes), habían vivido durante años en Asia y se habían interesado por las formas teatrales. Todo ello condujo a que el estudio del actor clásico oriental llevado a cabo por los grandes renovadores teatrales de Occidente se viera abocado necesariamente a una perspectiva parcial, fragmentaria y propensa a los equívocos. Savarese aporta un cita de Meyerhold que

resume perfectamente el estado de la cuestión: «Yo conocía el teatro Kabuki de forma teórica, a través de los libros y de los materiales iconográficos, conocía también sus técnicas, pero cuando asistí a un espectáculo Kabuki me pareció que nunca había leído nada al respecto, que no lo conocía en absoluto» (SAVARESE, 2006 : 447).

Como es sabido, el gran impulso renovador que recorrió el teatro de los primeros cuarenta años del siglo XX se debilitó después de la segunda guerra mundial. Toda la cultura teatral que habían construido los protagonistas de la Gran Reforma entró en una especie de letargo. En consonancia, en los años cuarenta y cincuenta también decayó el interés de los hombres de teatro occidentales por los teatros clásicos orientales. Habrá que esperar hasta principios de los años sesenta para hallar los primeros síntomas de un renovado interés por el actor oriental que se concretarán en dos direcciones. Por una parte, en esta época se producirán los primeros estudios de las grandes tradiciones clásicas orientales llevados a cabo por gente con una formación específicamente teatral, y por la otra, encontramos la figura de Jerzy Grotowski.

La cultura oriental, concretamente la de la India, fue una de las grandes pasiones de Grotowski y tuvo una gran influencia en la construcción de su personalidad, en sus investigaciones teatrales y en sus formulaciones teóricas. De todos modos, el acercamiento de Grotowski a la civilización oriental no incluía, de entrada, un especial interés por sus teatros clásicos. Su gran centro de interés giraba en torno al hinduismo. La puesta en escena de *Shakuntala* que presentó a finales de 1960 en el teatro 13 Rządów, en Opole, debe incluirse en el contexto de este interés por el hinduismo. Aunque Grotowski se inspiró ciertamente en algún recurso técnico de los actores-bailarines de la India para realizar el espectáculo, la elección de *Shakuntala* no respondía tanto a un interés por el teatro de la India, como a un interés por la filosofía hindú. Dos años después, en 1962, Grotowski se acercó de una

manera directa al saber de los actores clásicos orientales. En ese momento el contexto de sus investigaciones teatrales había cambiado, puesto que había instaurado la práctica del *training*, un espacio independiente de las representaciones y los ensayos durante el que él y sus actores investigaban sobre la técnica actoral. Así fue como el teatro vanguardista 13 Rządów empezó su progresiva transformación hacia un teatro-laboratorio. Paralelamente, el interés de Grotowski se empezaba a desplazar de la construcción de espectáculos a la pedagogía y la investigación. En ese momento, como decíamos, Grotowski se interesó por las técnicas de los actores clásicos orientales, y en agosto de 1962 viajó durante dos semanas a China con una delegación oficial polaca. Allí pudo ver muchos espectáculos de ópera china y hablar con algunos especialistas. Un año más tarde, Eugenio Barba, su ayudante de dirección, viajó a la India y trajo de vuelta numerosa información sobre el teatro Kathakali. Durante unos años Grotowski introdujo en el *training* ejercicios adaptados del yoga y de algunos principios técnicos de los actores de la Ópera de Pequín y del Kathakali.

El diálogo de Grotowski con el saber de los actores orientales ofrece una importante novedad: Grotowski es el primer gran director de teatro occidental que realiza un viaje a Asia y, por lo tanto, tiene ocasión de ver *in situ* el teatro clásico chino. Es indudable que esta confrontación con el actor oriental fue muy importante para el desarrollo del *training*. Pero también es verdad que el interés por los teatros clásicos orientales quedó un poco soterrado en la trayectoria posterior de Grotowski, mientras que el interés por la filosofía y la religión hindú siguió en primer plano.

Esta panorámica histórica, forzosamente esquemática e incompleta, era necesaria para abordar el caso de Barba y poner en perspectiva su aportación en el diálogo con el saber de los actores clásicos orientales.

3

Eugenio Barba se interesó antes por la cultura oriental, exactamente por la filosofía hindú, que por el teatro. En los años cincuenta, cuando era un joven inmigrante que intentaba sobrevivir en Oslo, cayó en sus manos el libro de Romain Roland, *Ramakrishna*. El interés por la figura de Ramakrishna desencadenó otras lecturas «orientales» y sobre todo motivó el primer viaje de Barba a Asia. En 1956 se enroló como marinero en una nave mercante en dirección a Oriente. Su objetivo era visitar un templo que una viuda rica había mandado edificar especialmente para Ramakrishna en Dakshineswar, cerca de Calcuta, en la ribera del Ganges, donde, según contaba Roland en su libro, el monje hinduista bajaba cada día una escalera para hacer sus abluciones en el río. Tras este primer viaje, Barba mantuvo su interés por el hinduismo. Años más tarde, cuando llegó a Opole, este interés fue uno de los puntos de contacto más fuertes con Grotowski.

La fascinación de Barba por Oriente, que ha constituido uno de sus grandes intereses, no ha sido nunca una estrategia para extender los límites de su cultura de origen (italiana) enriqueciéndola a través del diálogo con otras culturas distantes. Es decir, ya desde este primer momento, no existía por parte de Barba la voluntad de emprender un diálogo intercultural, sino una necesidad existencial más profunda. Antes de interesarse por el teatro, Oriente era para Barba una posibilidad de romper los vínculos con su cultura italiana y occidental para construirse una identidad de emigrante. Esta será una de las grandes obsesiones existenciales de Barba, sino la más importante: la necesidad de arraigarse en la no-pertenencia, de construir una patria ideal hecha de valores sin fronteras. Es lo que él llama el País de la Velocidad. «Lo que me fascinaba no era el cruce de culturas. Nunca he deseado conscientemente situarme en tal cruce. Quería ser un «viajero de la velocidad». Hay personas que viven en una nación y en

una cultura. Hay personas para las cuales el territorio donde quieren vivir es el propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el País de la Velocidad, un espacio y un tiempo que no tiene nada que ver con el paisaje y las estaciones del lugar que atraviesan (BARBA, 2005).

Cuando en enero de 1962 Barba aterrizó en el teatro 13 Rządów, Grotowski empezaba sus investigaciones sobre el *training*. En agosto de ese mismo año Grotowski viajó a China donde estableció contacto directo con la ópera china. Así, Barba se encontró, desde el primer momento de su aprendizaje, sobre la vía de los teatros clásicos orientales. En 1963 realiza su segundo viaje a la India, ahora específicamente atraído por el teatro hindú y en busca de «secretos profesionales» que pudieran ser útiles para la investigación de Grotowski y sus actores. Tras varias peripecias por la India, Barba acaba en Cheruthuruty, un pueblecito de Kerala donde hay una escuela de Kathakali. Allí convive durante tres semanas con los chicos de la escuela y asiste a su entrenamiento diario. Además, también tuvo ocasión de ver espectáculos de teatro Kathakali en su contexto original.

Cuando Barba regresó a Opole, Grotowski introdujo ejercicios de Kathakali en su entrenamiento. Estos ejercicios fueron abandonados posteriormente, pero en aquel momento contribuyeron mucho a inspirar el *training* de Grotowski y de sus actores. Barba también escribió un largo artículo sobre el teatro Kathakali que se publicó en 1965, en francés, en *Les Lettres Nouvelles* (1965a), y en 1967 en inglés e italiano. Además de este artículo, Barba publicó en la revista danesa *Vindrosen* otro artículo más corto sobre su estancia en la escuela de Kathakali (1965b). Cabe decir que entonces, a diferencia de otras tradiciones de teatro clásico oriental, el Kathakali era prácticamente desconocido en Occidente. El propio Barba lo desconocía antes de emprender su viaje. El artículo contribuyó en gran medida a llamar la atención sobre esta tradición «escondida» y a difundirla.

Pero la estancia en el Kathakali Kalamandalam tendrá consecuencias a más largo plazo: será una experiencia que marcará profundamente la personalidad profesional de Barba y a la cual se referirá en su obra escrita varias veces. Más allá de las formas, la estética, el entrenamiento y la dramaturgia actoral del Kathakali, lo que realmente le impresionó fue el *ethos* de aquellos chicos que se levantaban todos los días al alba para ejecutar sus ejercicios, en silencio, durante largas horas. Era un *ethos* que no emanaba de grandes ideales, ni de obsesiones personales, sino de la disciplina, el rigor y la humildad con los que los chicos aprendían la técnica extremadamente exigente de su tradición. Todo el sentido de su hacer teatro parecía estar comprendido en esta sumisión a la tradición que habían escogido. Barba había pasado por la escuela oficial de teatro de Varsovia y conocía el ambiente del teatro occidental. En definitiva, venía de un contexto en el que a menudo el ejercicio del oficio teatral se veía contagiado por todo tipo de personalismos, justificaciones, discusiones, actitudes viciadas, ideales políticos o exigencias comerciales. La experiencia en la escuela del Kathakali le hizo entender que la técnica era el nivel fundamental del oficio, que cualquier aventura teatral tenía que empezar por aparcarse los grandes discursos sobre las motivaciones y el sentido del teatro para aferrarse al dominio de una técnica. No porque las motivaciones y el sentido de la práctica teatral carecieran de importancia, sino porque el dominio de la técnica es de entrada una resistencia que obliga al actor a posicionarse, a materializar sus motivaciones en un *comportamiento concreto*. La técnica es lo que hace que un actor sea un actor. Sin esta identidad actoral todo lo demás se desvanece en una nebulosa informe y poco eficaz.

En 1964 Barba fundó el Odin Teatret en Oslo con un grupo de estudiantes que no habían pasado las pruebas de ingreso en la escuela oficial. Dos años más tarde, en 1966, Barba y sus actores emigran a Dina-

marca i se establecen definitivamente en Holstebro, una pequeña ciudad de 20.000 habitantes situada al noroeste de Jutlandia. Desde entonces hasta mediados de los años setenta, él y sus actores se concentraron en la construcción y el dominio de una técnica personal. El valor y la necesidad de la técnica constituyeron la principal brújula profesional de Barba en estos primeros diez años de su carrera profesional. Esta necesidad, ya de por sí importante, se veía ampliada por el hecho de que, tanto Barba como sus actores, tenían una formación autodidacta. Por encima de todo, estaba el desafío de demostrar una competencia profesional que, de entrada, como autodidactos y excluidos de los medios oficiales, no poseían.

En el proceso de construcción de una técnica actoral Barba se apoyó muchísimo en todo lo que había aprendido con Grotowski. Paralelamente leía todo tipo de libros de los grandes reformadores e intentaba, a tientas, asimilar e integrar en el *training* del Odin las enseñanzas de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Dullin... Aislado con sus actores en Holstebro, los libros de los grandes reformadores eran un ancla, un refugio y un estímulo de primer orden. En la cultura teatral que Barba estaba forjando, al lado de la gran tradición europea estaba el influjo de los teatros clásicos orientales. No obstante, pese a la experiencia del Kathakali, puntual y circunscrita a una sola tradición, el conjunto de los teatros clásicos orientales seguían siendo para Barba y sus actores una realidad lejana, mítica, sólo entrevista a través de los libros y las fotografías (que no eran abundantes en aquella época). Así, se inspiraron en algunas imágenes del Kabuki o de la ópera china para construir ejercicios. Sobre la imagen congelada de la fotografía intentaban desarrollos dinámicos. También el *training* vocal se poblaba de estímulos y referencias orientales (improvisaciones sobre las ragas indias o sobre los cantos del Bunraku japonés). Como es obvio no se trataba de imitar las formas asiáticas sino de utilizarlas como

estímulo para crear ejercicios propios. La forma que tenían Barba y sus actores de confrontarse con el saber de los actores orientales no era, en esta fase inicial, tan distinta de la que habían llevado a cabo, en su momento, los grandes reformadores europeos. En la base se encontraba la misma falta de un conocimiento directo y profundo.

Además de esta confrontación a través del *training*, había las lecturas y el estudio de textos sobre los teatros clásicos orientales. Desde 1964 Barba publicaba una revista de teoría teatral (*Teatrets Teori og Teknikk*) en la que aparecía la huella de los teatros orientales junto a los textos de los grandes reformadores. El número 15 de la revista, publicado en 1971, estaba dedicado al arte del actor en China y en Japón. El siguiente número, también del mismo año, consistió en la publicación de los escritos de Zeami sobre el teatro Noh.

Para paliar su aislamiento profesional, sobrevivir económicamente y tener a mano ejemplos prácticos de saber teatral, a partir de 1966 (año de su establecimiento en Dinamarca) el Odin empezó a invitar a grandes maestros del momento para impartir seminarios en Holstebro. Estos seminarios iban dirigidos a profesionales del teatro escandinavo. Así llegaron al Odin Teatret Grotowski, Krejca, Dario Fo, los hermanos Colombaioni, Decroux, Lecoq, Barrault, el Living Theatre. Estos seminarios le ofrecían a Barba la posibilidad de confrontarse directamente con grandes maestros, ver cómo trabajaban, asistir a sus demostraciones, convivir con ellos durante unos días, formularles todo tipo de preguntas para intentar «robarles» algunos de sus secretos profesionales.

Hacia la mitad de los años setenta Barba dio un paso más en su relación con los teatros orientales y decidió invitar a grandes maestros asiáticos para ofrecer seminarios en Holstebro. En 1972, el Odin organiza un seminario sobre teatro japonés. En él participan los actores Noh Hideo e Hisao Kanze con su compañía, el actor Kabuki

Sawamura Sojuro, actores Kyogen de la familia Nomura y los actores de teatro contemporáneo de Shuji Terayama. En 1974, el seminario versa sobre teatro balinés y javanés. Destaca la presencia de los dos grandes maestros balineses I Made Djimat e I Made Pasek Tempo. En 1976 el seminario trata sobre teatro hindú. Durante este seminario Barba conoce el trabajo de la gran bailarina Odissi Sanjukta Panigrahi y el trabajo del actor Kathakali Krishna Namboodiri. Estos encuentros con actores clásicos orientales le permiten a Barba obtener un conocimiento práctico de primera mano que se suma a las informaciones que ya tenía a través de sus lecturas.

Cuando el Odin organiza estos seminarios con actores orientales, Barba y sus actores cuentan con unos diez años de experiencia profesional. Han acumulado un saber actoral notable que ya es perfectamente visible en los espectáculos del grupo. *Ferai* y *Min Fars Hus* tienen éxito a nivel internacional y los críticos empiezan a hablar de un nuevo modelo de actor. En este momento la presencia de actores orientales en Holstebro desempeña un papel fundamental: sirve de estímulo concreto y preciso para guiar el trabajo de Barba y sus actores hacia nuevos horizontes y metas teatrales. La confrontación con Oriente, en este caso totalmente centrada en el saber de sus actores clásicos, sirve para romper los vínculos del propio saber y la propia cultura teatral. Nuevamente no se trata de interculturalismo, sino de hallar vías de salida que permitieran avanzar hacia nuevos territorios. «Para mí, el mundo mágico del teatro asiático –dice Barba recordando aquella época– fue como una cuerda que me permitía trepar lejos de la obviedad, no sólo la de un mundo teatral al que no me quería adherir, sino también la de *nuestras* reglas, de todo lo que habíamos inventado pero que éramos demasiado pobres o demasiado temerosos para abandonar sin un empujón» (BARBA, 2005).

Pero el encuentro con los actores orientales que se deriva de los seminarios en Hols-

tebro tiene otra consecuencia. Barba teje una complicidad y una relación personal, en algunos casos de gran calado, con los maestros orientales que le visitan. Algunos de estos maestros se convertirán en auténticos compañeros de viaje cuando, en 1979, Barba funde la ISTA (International School of Theatre Anthropology).

Hacia finales de los años setenta, Barba empieza a entrever nuevas posibilidades de dialogar con los actores clásicos orientales. Aunque es verdad que el contacto directo con estos actores tuvo una gran influencia en el entrenamiento y, en un plano más general, en la cultura teatral del Odin, también es verdad que la experiencia acumulada por Barba con sus actores influyó de forma decisiva su modo de mirar al actor oriental. Cuando Barba viajó por primera vez a la India se preguntaba, sobre todo, como era posible que los actores Kathakali le sugestionaran tanto si él lo ignoraba todo de aquella tradición teatral. No entendía las historias que representaban (ni los hechos ni el mensaje profundo que transmitían), no entendía las convenciones con las que trabajaban los actores. Y no obstante, aquellos actores extraños y enigmáticos tenían la capacidad de fascinarlo con la energía y la vida que irradiaban. Lo que descolocaba al joven Barba era la incapacidad de comprender aquella extraña comunicación que se establecía entre ellos y los actores Kathakali. Ahora, tras haberse pasado quince años trabajando con sus actores e incontables experiencias profesionales, Barba empezaba a comprender. Mejor dicho, empezaba a atisbar otra forma de comprender el saber de los actores orientales. Poco a poco se daba cuenta de que detrás de las codificaciones de cada tradición había un terreno que hermanaba a los actores clásicos asiáticos con los actores del Odin y los demás actores de las grandes tradiciones occidentales. Este terreno común parecía dibujarse a través de unos principios comunes de donde emanaba la eficacia profesional.

Estas inquietudes y estos nuevos horizontes se concretarán en la fundación de la

ISTA. En este momento el contacto directo con los actores orientales se multiplica, ya sea por la presencia de estos actores en las sesiones de la ISTA, ya sea por los viajes de Barba a Asia. Esto dará otra profundidad a su conocimiento de los teatros clásicos orientales.

Llegados a este punto, podemos efectuar una primera valoración de las relaciones de Barba con el saber de los actores orientales. Situadas en el contexto del teatro europeo del siglo xx, estas relaciones tienen una serie de características específicas.

En primer lugar, cabe decir que el interés por los actores orientales y el contacto con ellos se producen, en el caso de Barba, desde el periodo de su aprendizaje. A diferencia de los demás maestros occidentales que se interesaron por el tema, la influencia de los actores orientales no es para Barba un elemento que haya que integrar en una personalidad creativa ya configurada (aunque en proceso constante de evolución), sino uno de los elementos primarios a través de los cuales intenta forjarse su identidad y su competencia profesional.

En segundo lugar, Barba viaja a Asia y tiene así un conocimiento directo, de primera mano, del teatro clásico oriental. Existe el precedente de Grotowski y su viaje a China, pero, como hemos visto, el viaje de Grotowski no tuvo continuidad y finalmente quedó como un hecho un poco aislado en el contexto de su vida profesional. En cambio Barba efectuará, sobretodo a partir de finales de los setenta, incontables viajes de investigación a Asia (algunos de ellos de un año de duración) para entrar en contacto con los maestros que colaboran con él en la ISTA, asistir a sus espectáculos, estudiar sus técnicas de interpretación, sus métodos pedagógicos y sumergirse en el contexto en el que trabajan. Por medio de estos viajes, Barba acumula una experiencia práctica de los teatros orientales sin parangón con ningún otro hombre de teatro del siglo xx.

En tercer lugar, desde su primera estancia en la escuela Kathakali Kalmandalam, Bar-

ba se interesa más por los procedimientos técnicos y el aprendizaje de los actores orientales que por los espectáculos. Claro que, en el transcurso de su carrera profesional, asiste a muchos espectáculos de teatro clásico oriental, pero el punto fuerte de su interés es lo que en los espectáculos aparece como una realidad subterránea y a menudo difícil de identificar: los procesos técnicos a través de los cuales los actores elaboran los resultados que después exhibirán ante los espectadores. Estos procedimientos técnicos que determinan la base del oficio y aparecen soterrados en cualquier espectáculo por los efectos expresivos que producen, se ven doblemente soterrados en el caso de los teatros clásicos orientales por los vestuarios suntuosos que llevan los actores, con lo que se dificulta todavía más la percepción de las técnicas corporales que éstos desempeñan. Claro está que los demás hombres de teatro europeo que se acercaron al saber de los actores clásicos orientales también se interesaron mucho por sus procedimientos técnicos. Pero, como hemos visto, el encuentro con los actores orientales se limitó a unos poquísimos espectáculos o fragmentos de espectáculos. Y en consecuencia, en los procesos de trabajo, los maestros de actores occidentales intentaron captarlos de una forma más bien intelectual a través de las lecturas de los estudios que tenían a disposición o del examen de la iconografía. Lo que diferencia a Barba es su conocimiento pragmático, empírico y exhaustivo de los procedimientos técnicos de los actores orientales. La convivencia con dichos actores, ya sea en su contexto de origen, en los seminarios de Holstebro o en las sucesivas sesiones de la ISTA, le permite acceder a la «cocina» del actor. Por medio del análisis del entrenamiento, de las clases pedagógicas y de innumerables demostraciones de trabajo que organiza en las sesiones de la ISTA, Barba consigue descender a un nivel de confrontación con el saber de los actores orientales inalcanzable para sus predecesores. Barba puede analizar directamente un nivel de información que

Meyerhold, Dullin, Tairov, Brecht o Artaud tuvieron que imaginar a partir de fuentes indirectas o de su mínima experiencia de espectadores de los resultados, con todos los equívocos, limitaciones y malentendidos que ello comportó (aunque a veces, como hemos visto, dichos malentendidos resultaron muy fructíferos).

4

En 1980 Barba puso sobre la mesa una serie de hipótesis que delimitaban el marco de una nueva disciplina específicamente concebida para abordar el trabajo del actor-bailarín y que bautizó con el nombre de Antropología teatral. Esta nueva disciplina se concentraba en el análisis del comportamiento escénico a través del cual los actores de las distintas tradiciones técnicas (occidentales u orientales) construyen su eficacia profesional. De entrada, las hipótesis de Barba presentaban dos innovaciones que, con el curso del tiempo, han tenido numerosas consecuencias pedagógicas tanto para el estudio del actor como para la práctica del oficio actoral. La Antropología teatral de Barba se ha desarrollado desde el principio en una doble vertiente, práctica y teórica: ha proporcionado herramientas conceptuales para estudiar el trabajo del actor y, al mismo tiempo, ha formulado indicaciones prácticas y procedimientos técnicos para orientar el trabajo del actor hacia la eficacia.

La primera de estas innovaciones era pensar el trabajo del actor por *niveles de organización*. Barba tomó prestado el concepto de niveles de organización de la biología y lo aplicó al trabajo del actor. De aquí derivó la formulación de un nivel de organización primario para el actor que llamó nivel preexpresivo. El nivel preexpresivo estaría delimitado por los procedimientos a través de los cuales los actores de las distintas tradiciones técnicas actúan sobre su fisiología para convertir la presencia física en presencia escénica. Esto implicaba obviar los aspectos históricos, sociales, culturales, esté-

ticos, presentes en cada tradición actoral para concentrarse en los aspectos del comportamiento que permiten al actor modelar su energía y relacionarse a nivel sensorial con los espectadores. Esta forma de proceder generó ciertos malentendidos y polémicas, casi todos relacionados con la dificultad por parte de algunos teatrólogos de entender o aceptar la lógica cognoscitiva de los niveles de organización. Barba ha insistido repetidamente en el hecho de que el establecimiento de niveles de organización es una estrategia analítica o una ficción operativa. «Es evidente que el nivel preexpresivo no existe como una materia en sí misma. El sistema nervioso, por ejemplo, tampoco puede ser materialmente separado del conjunto de un organismo vivo, pero puede ser pensado como una entidad en sí mismo. Esta ficción cognoscitiva permite intervenciones eficaces. Se trata de una abstracción –pero una abstracción extremadamente útil para obrar a nivel práctico» (1992 : 163). En el resultado final la preexpresividad aparece totalmente unida a la expresividad en una realidad compleja e indivisible. Pero en la lógica interna del trabajo actoral el nivel preexpresivo aparece con frecuencia claramente delimitado como la fase primaria del trabajo. Los procedimientos de trabajo de los actores orientales son un claro ejemplo de esta delimitación. El método de las acciones físicas de Stanislavski nos proporcionaría otro ejemplo. Las formulaciones de Decroux son muy explícitas en este sentido. Barba es consciente de que él no ha inventado la preexpresividad. Él sólo le ha dado un nombre y la ha delimitado para convertirla en el campo de sus investigaciones. Barba también ha destacado insistentemente que el hecho de obviar los aspectos estéticos, culturales, sociales e históricos al estudiar el trabajo del actor no significa negar su importancia. Significa simplemente *concentrarse* en el estudio del nivel de organización primario: el de la presencia escénica. Individualizar el propio campo de investigación es la manera de proceder de cualquier investigador empíri-

co. Es una operación que implica tratar el campo de investigación «*como si fuera un campo por sí mismo*; trazar confines operativamente útiles; concentrarse en ellos, inventariar, comparar, excavar, precisar algunas lógicas de funcionamiento; después reconectar aquel campo al conjunto del que ha estado separado sólo con finalidades cognoscitivas» (1992 : 165).

La segunda innovación de Barba, derivada de la primera, era el hecho de analizar el trabajo del actor en categorías de principios y no de reglas. Se trataba de filtrar la mirada a través de las reglas técnicas propias de cada tradición para captar y formular principios comunes. Estos «principios-que-retornan», como los llama Barba, constituirían el nivel preexpresivo común a todos los actores.

Para formular y verificar los principios del nivel preexpresivo Barba fundó la ISTA, que desde 1980 hasta la actualidad se ha desarrollado a través de 14 sesiones públicas de trabajo en países tan diversos como Alemania, Italia, Francia, Dinamarca, Gran Bretaña, Brasil, Suecia, Portugal, España y Polonia. La ISTA es una escuela ambulante articulada mediante la colaboración de dos equipos de trabajo que operan bajo la dirección de Barba: un equipo formado por grandes maestros de diversas tradiciones teatrales (con sus respectivas compañías) y un equipo formado por una serie de teatrólogos de distintos países. En principio los integrantes de estos dos equipos forman un grupo de colaboradores bastante estable, aunque, como es lógico, a lo largo del tiempo se han producido numerosos vaivenes. Aparte de estos colaboradores estables, por las sesiones de la ISTA han pasado una larga lista de invitados especiales. Cada vez que alguien encuentra tiempo, energía y dinero para organizar una sesión de trabajo de la ISTA, el equipo de maestros y el de teatrólogos se reúnen en algún lugar del planeta para convivir durante unos diez días. Estas sesiones de trabajo tienen una parte restringida (abierta a un centenar de participantes de todo el mundo) y una par-

te más corta (normalmente abierta a muchos más participantes). Barba ha explicado en repetidas ocasiones que bautizó a este proyecto de investigación con el nombre de «escuela» como una provocación. En realidad la ISTA contradice todos los supuestos pedagógicos de una escuela: no existe una sede estable, ni profesores que impartan unas materias concretas, ni un grupo fijo de alumnos, ni programa de estudios. Más que una escuela se trata de un laboratorio de investigación en el que la investigación práctica convive con la teórica con el fin de fecundarse mutuamente. Éste es uno de los atractivos de la ISTA: el desarrollo de una actividad de investigación donde la práctica y la teoría no sólo convivan sino que lleguen a perder sus perfiles para fusionarse en una realidad compleja y profunda. De este modo, el entrenamiento con distintos maestros de cada tradición, las demostraciones de trabajo, los espectáculos, las conferencias, las situaciones de investigación comparativa que surgen espontáneamente, los ensayos, se mezclan y se alternan diariamente en las jornadas de trabajo.

En sus primeras sesiones Barba se concentró mucho en los teatros clásicos asiáticos, lo que generó el equívoco de pensar que las formas teatrales asiáticas eran el objeto de estudio de la Antropología Teatral, cuando, en realidad, ya ha quedado claro que el objeto de estudio de la Antropología Teatral eran los principios preexpresivos subyacentes en el comportamiento escénico de las distintas tradiciones técnicas. Barba se concentró de entrada en los teatros clásicos asiáticos por una razón operativa. El hecho de que los actores clásicos asiáticos, debido a los sistemas codificados con los que trabajan, pudieran repetir sin ningún problema y con un altísimo grado de precisión las partituras de su repertorio, los convertía en un material especialmente útil y fiable para explorar y formular los principios del nivel preexpresivo. Posteriormente, la investigación de Barba se abrió mucho a las diferentes tradiciones occidentales, que de hecho siempre han convivido en las sesiones de

trabajo de la ISTA con las tradiciones asiáticas.

El trabajo de la ISTA en el transcurso de sus veintiocho años de existencia ha propiciado un diálogo sistemático con el saber de los actores clásicos orientales. Este diálogo ha generado un conocimiento de primera mano de las reglas y los procedimientos de trabajo que utilizan estos actores. Diríamos que ha visualizado, puesto sobre la mesa y analizado de una forma empírica un saber que con demasiada frecuencia se deja de un lado en Occidente. Todavía hoy circula la creencia de que el saber de los actores clásicos orientales es lejano, extraño y poco apropiado para los actores occidentales, que se mueven en un contexto teatral con unas exigencias estéticas, narrativas, éticas y sociales muy distintas. Así, por ejemplo, es un hecho relevante que el estudio –teórico y práctico– de los teatros clásicos orientales raramente aparezca en el programa de estudio de las escuelas teatrales occidentales. Y si lo hace es de forma esporádica. Los alumnos de las escuelas occidentales estudian y aprenden a nivel práctico la biomecánica de Meyerhold, el mimo de Decroux, el sistema de Stanislavski, los sistemas de entrenamiento de Grotowski, el Odin Teatret o Lecoq. Pero, en cambio, raramente se confrontan con el saber de los actores orientales. Esto no pasa tanto en otras disciplinas artísticas. En las escuelas artísticas, el cine, la pintura o la arquitectura orientales son un objeto de estudio que se tienen en cuenta. Claro está que en el caso del teatro clásico oriental hay un problema de fondo: el hecho de que se trate de un teatro codificado lo haría insertible, estéril para la formación de los actores occidentales. Naturalmente que el teatro clásico oriental implica un saber actoral de primera magnitud que, llegado el caso, es susceptible de ser admirado como un hito artístico. También es verdad que cada vez hay más actores occidentales que escogen una tradición clásica oriental y la aprenden con todo rigor. Pero la cuestión de fondo es que el saber de los actores orientales no se

puede trasplantar fácilmente. En todo caso, no de forma directa. Dicho de otro modo, el actor occidental podría confrontarse y admirar el arte del actor clásico oriental, podría asimilarlo directamente, pero difícilmente podría dialogar con él.

Aquí es donde la aportación de Barba adquiere relevancia. En el marco de la ISTA, Barba ha encontrado la forma de establecer un diálogo muy fructífero con los actores orientales. Pensar el trabajo del actor por niveles de organización, delimitar el nivel de organización primario (el nivel preexistente) y explorar ese nivel en categorías de principios y no de reglas permite articular una pedagogía actoral cuyo objetivo es *aprender a aprender*. Dentro de esta pedagogía el actor de los teatros clásicos orientales se convierte en una fuente operativa de enseñanzas muy válidas. Barba ha convertido las tradiciones asiáticas y las occidentales en manifestaciones de un mismo saber. Se trata de un saber que no está relacionado con los puntos de llegada de la creación actoral sino con los de partida; no pertenece a la esfera de las formas y los estilos sino a la esfera del bios del actor; no está localizado en la epidermis del teatro sino en las profundidades de su anatomía, en un nivel de base independiente de las elecciones estilísticas y de género teatral. Este saber común, que cualquier actor puede utilizar para inventar y construir su identidad, Barba lo concibe como una especie de patria profesional que denomina teatro eurasiático.

El término teatro eurasiático no se refiere a los teatros comprendidos en un espacio geográfico, en cuyo continente Europa es una península. Indica un espacio mental, una *idea* activa en la cultura teatral moderna. Abraza el conjunto de teatros que se han convertido en puntos de referencia «clásicos» para las investigaciones de quienes se han concentrado en la problemática del actor: desde la ópera de Pekín hasta Brecht, del mimo moderno al Noh, del Kabuki a la biomecánica meyerholdiana, de Delsarte al Kathakali, del ballet al Butoh,

de Artaud a Bali... Esta «enciclopedia» se ha formado a partir del repertorio de las tradiciones escénicas europeas y asiáticas. [...] Hablando de «teatro eurasiático» constatamos una unidad establecida por nuestra historia cultural. Podemos infringir sus límites, pero no ignorarlos. Para todos aquellos que en el siglo xx han reflexionado de forma competente sobre el actor, los confines entre «teatro europeo» y «teatro asiático» no existen (1992 : 78).

Como hemos visto antes, los grandes reformadores del teatro europeo hallaron una forma de dialogar con el saber de los actores orientales para elaborar su propio modelo de actor. Lo hicieron con todas las limitaciones del caso, a través de un conocimiento parcial, con frecuencia por medio de malentendidos o del estudio de fuentes indirectas. Barba, por medio del estudio sistemático, empírico y profundo de los actores clásicos orientales, ha dado un paso más allá. Ha encontrado la manera de poner el saber de estos actores al alcance de cualquier actor, sin enclaustrarlo, debidamente transformado, en una tradición bien definida, sea la biomecánica, la de los actores de Dullin, Grotowski o del Odin, y sin enclaustrarlo tampoco en un género teatral, teatro de texto, teatro de calle, mimo o teatro musical. Porque los principios del nivel preexpresivo que ha formulado la Antropología teatral pueden ser aplicados en cualquier manifestación escénica (de teatro o danza). Son principios que se conectan con unas pocas exigencias elementales –y por ello importantísimas– referentes a la eficacia profesional. La ventaja de pensar el saber actoral en categorías de principios, y no de reglas, radica precisamente en el hecho de poder trasplantar este saber a cualquier terreno escénico. Un principio es una indicación práctica muy precisa, pero es una indicación que no se puede aplicar directamente y, por tanto, se puede materializar de tantas formas distintas como se quiera según las necesidades personales, estéticas, sociales, narrativas y de género que procedan.

Hacia mediados de los años noventa la relación de Barba con el teatro clásico asiático sufrió un desdoblamiento. Por un lado, continuó con sus investigaciones pedagógicas en el marco de la ISTA. Por otro, inició una segunda línea de trabajo que consiste en la creación de espectáculos donde mezcla actores occidentales (sobretudo del Odin pero no solamente del Odin) con actores clásicos orientales que actúan con las codificaciones propias de su tradición escénica. Esta segunda línea de trabajo había nacido en el marco de la ISTA con la tradición de montar un pequeño espectáculo con todos los maestros occidentales y orientales para clausurar cada sesión. Este espacio, nombrado *Theatrum Mundi*, poco a poco fue ganando terreno en las sesiones de la ISTA hasta que, a finales de los noventa, se independizó y adquirió identidad propia. Dentro de esta segunda línea de trabajo, cabría destacar la colaboración de Barba con el *Gambuh Puri* de Batuan (una compañía de teatro balinés) que participó en los espectáculos *Ur-Hamlet* (2006) y *Las bodas de Medea* (2008).

En los últimos diez años Barba ha seguido estudiando e investigando los procedimientos técnicos del actor en el marco de la ISTA. Pero ahora el acento no recae ya en las tradiciones –y las técnicas a ellas ligadas– sino en las personas que las encarnan. A base de años, la ISTA ha ido destilando un ambiente humano, en el cual los maestros orientales son una parte importante. La colaboración de muchos años con algunos maestros asiáticos ha derivado hacia un sentido de pertenencia a una determinada forma de entender el teatro al margen de fronteras culturales, geográficas, lingüísticas, estéticas, de género o las establecidas la propia tradición teatral. Por ello, más que de diálogo con las tradiciones clásicas orientales se debería hablar de *convivencia* con algunos maestros que encarnan estas tradiciones. El motor que mueve a Barba y le estimula a seguir adelante es el deseo y la necesidad de encontrar estas personas con las que se siente ligado.

«¿Por qué es necesario sumergirse en el tejido de muchas historias?» –se pregunta Nicola Savarese en su libro sobre las relaciones escénicas de Oriente y Occidente. «Porque cuando se afronta el tema del encuentro entre Oriente y Occidente se piensa siempre en la influencia de la cultura oriental sobre la poética de cada artista, o en modas difuminadas y superficiales o, en definitiva, en la dialéctica entre la cultura occidental y la oriental. Pero estos esquemas no nos permiten entender el sentido del encuentro Oriente-Occidente en el terreno del arte a principios del siglo xx. En aquella época la dialéctica se encuentra en el interior de las respectivas culturas de Oriente y de Occidente, entre las formas consolidadas de las artes y un crisol, una zona de fermentación que vivió un periodo relativamente breve y cuya índole es actualmente difícil de comprender. El crisol mezclaba las ramificaciones de la investigación en varias artes, era un verdadero y auténtico ambiente internacional, una academia móvil que borraba los confines entre las prácticas elevadas y las bajas, entre el Moulin-Rouge y la ópera, entre los museos y las exposiciones universales, entre las culturas y los continentes. Es en este crisol donde entran los actores procedentes de Oriente. Ellos ni influyen ni son influenciados: se sumergen en una cadena imparable de mutaciones» (2006 : 368). Un siglo después, en otro contexto, la ISTA parece una equivalencia de esta especie de academia móvil que según Savarese dibujaba una zona de fermentación alternativa a las formas consolidadas. La ISTA es una escuela ambulante o pueblo nómada de actores en el que las distintas tradiciones y realidades escénicas se mezclan. En el seno de este pueblo nómada fermenta un ambiente dinámico al margen de las modas y del teatro oficial donde se cultiva una forma muy particular de vivir el teatro. Es un ambiente abigarrado en el que todo el que se sumerge en él puede extraer estímulos, herramientas e ideas para conducir su propia aventura teatral.

5

Resumiendo la relación de Barba con los actores clásicos orientales podríamos establecer cuatro fases.

En un primer momento, en los años sesenta (la época de su estancia con Grotowski y de los primeros años del Odin), un joven e inexperto Barba se abre al conocimiento de los teatros clásicos orientales. Movidado por la perplejidad y la fascinación intenta utilizarlos como un elemento primario para construir su identidad de emigrante y su competencia profesional. Así, ya desde su aprendizaje, el estímulo de los actores orientales convive en el crisol de Barba con las enseñanzas de Grotowski y los libros de los grandes maestros occidentales.

En un segundo momento, que podríamos situar en la década de los setenta, la confrontación con el saber de los actores orientales (esta vez mucho más profunda y materializada a través de vínculos personales) adquiere el valor de una vía de escape para romper las reglas y las certidumbres de la identidad profesional que Barba y sus actores han elaborado en sus años de experiencia.

En un tercer momento, a partir de la creación de la ISTA (1979) y hasta la mitad de los años noventa, Barba sistematiza la relación con actores orientales y la convierte en una estrategia para integrar adecuadamente el saber de estos actores a una cultura teatral que llama eurasiática. En este contexto, más que de confrontación se debe hablar de *diálogo* con los actores clásicos orientales.

Finalmente, desde mediados de los años noventa hasta la actualidad, la relación con los actores orientales que colaboran con él desde hace años adquiere cada vez más el valor de una *convivencia*, de un vaivén de relaciones preciosas que nutren una determinada forma de vivir el teatro.

Bibliografía citada

- BARBA, Eugenio (1965a): «Le théâtre Kathakali», *Les Lettres Nouvelles*, mayo, julio, octubre, París, pp. 91-103, 91-115 y 120-130.
- (1965b): «Kathakali (en klassisk indisk teaterskole)», *Vindrosen*, vol. 12 4, Copenhague, pp. 53-61.
- (1992): *La canoa de papel*. Escenología, México D.F.
- (1997) (1994): «La escalera a orillas del río», *Conjunto*, 104, La Habana, pp. 3-10 (artículo incluido en *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, Catálogos, Buenos Aires, pp. 309-325).
- (1996): «El ritme amagat», *Correu de la UNESCO 2/1996*, Barcelona, pp.16-19. Este artículo de Barba ha sido publicado posteriormente en castellano (con el título *Todo teatro está hecho de danza*), inglés y portugués.
- (2005): «La conquista della differenza (Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica)», *Teatro e Storia*, n.25, Roma, 2005, pp. 271-290. El material de este artículo proviene de una entrevista con Ian WATSON, *The Conquest Of Difference: An Electronic Dialogue*, in *Negotiating Cultures*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2002, pp. 235-261.
- SAVARESE, Nicola (2006): *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Notas

1. En algunas tradiciones, como la danza Odissi, las partituras no están codificadas sino la gramática corporal del actor-bailarín. En este caso, el actor-bailarín coreografía sus danzas con elementos preestablecidos. Es decir, inventa la composición, pero no las acciones físicas con las que trabaja.

2. Digo «en principio» porque a menudo se tiende a ver los teatros clásicos orientales como formas y tradiciones inmutables, olvidando así todas las vicisitudes y cambios que han sufrido a lo largo de los siglos. Estos cambios, que han afectado también a las partituras del repertorio,

son producto de una evolución y no de rupturas como suele suceder en el teatro occidental, donde los idearios artísticos tienden a articularse como contrapropuestas a los idearios inmediatamente precedentes. En los teatros clásicos orientales las distintas aportaciones de cada época se producen en el marco de una tradición sólidamente establecida. Así, la evolución de las formas es muy lenta y muchas veces imperceptible desde la mirada occidental (Savarese 2006, Introducción).

3. Los casos de las actrices japonesas Sada Yacco y Hanako es muy específico y generó mucha controversia. Ninguna de las dos era actriz en Japón. Se convirtieron en actrices por varias circunstancias cuando viajaron a Europa. En un contexto cultural y escénico tan distinto pudieron aprovechar su experiencia como *geishas* para montar unos espectáculos que eran una especie de mimodramas en un acto basados en historias teatrales japonesas, convenientemente adaptadas para que fueran comprensibles para un público occidental. Cuando volvieron a Japón, Sada Yacco y Kawakami (su director y compañero sentimental) hicieron lo mismo pero al revés: adaptar historias del repertorio occidental (por ejemplo *Otelo* o *Hamlet*) al gusto y sensibilidad de los japoneses. La base técnica de Sada Yacco y Hanako era una mezcla de artes marciales y de *buyo*, la danza de las *geishas*. Por lo tanto, no se trataba de teatro clásico japonés en un sentido estricto. Así, Craig no apreció el arte de Sada Yacco y de Hanako por considerarlo una falsificación del Kabuki. Otros espectadores menos informados que Craig se tomaron los espectáculos de Sada Yacco y Hanako como un ejemplo genuino de Kabuki. Savarese contextualiza y aclara la situación cuando dice: «Los espectáculos de Kawakami y Sada Yacco eran una imitación del Kabuki: pero imitación no significa falsificación, de la misma forma que una opereta no significa una ópera pequeña, sino simplemente retomar un modelo con otro estilo. Así, en el mundo del teatro japonés se puede decir que las danzas de las *geishas* son (todavía en la actualidad) una imitación del Kabuki o que incluso el propio Kabuki es una imitación del Noh: es decir una especie de calco, producido con el tiempo, a otros niveles expresivos, técnicos, culturales y económicos. Estos distintos grados de imitación del Noh, que es el modelo de referencia, todavía son visibles: es lo que pasa cuando asistimos a una misma historia representada en el estilo del Noh, del Kabuki o

de la danza Buyo (que significa «danza» *tout court* y que ha incorporado la danza de las *geishas*). Se trata de tres *estilos*, o mejor dicho de tres niveles distintos de arte, cada uno de los cuales tiene un módulo artístico propio, un prestigio propio y un público de seguidores aficionados» (SAVARESE, 2006, p. 282).



Oriente enseña a bailar a Occidente

Xavier Sanfulgencio Moreno

Si Oriente es aquello que no es Occidente, será difícil delimitar las coordenadas que nos permitan buscar los puntos de origen de las influencias que recibe y ha recibido hasta ahora la danza contemporánea. Podemos hallar los inicios de dichas influencias, pero será más complicado poder delimitar de dónde provenían exactamente. A principios del siglo pasado, en muchos ámbitos de la cultura, Oriente despertó un interés que todavía perdura. Aunque la tecnología aplicada al transporte y a los medios de comunicación ha hecho posible un conocimiento más próximo y desmitificado de la realidad de los países conocidos desde Occidente como Oriente y Extremo Oriente, éstos continúan interesando por su distancia cultural (en el sentido de tradiciones y costumbres), y tenemos la sensación de ser unos pioneros cuando vemos que choca con nuestras tradiciones pero que, al mismo tiempo, no se opone a nuestra cultura. De hecho, es muy posible que todavía hoy la visión occidental de Oriente sea más naïf y superficial de lo que las cadenas de televisión y nuestras vacaciones estivales nos puedan hacer creer. En Occidente hemos acabado asimilando la palabra Oriente con lo lejano y lo desconocido. El paso del tiempo y el conocimiento más profundo de otras culturas ha llevado a Oriente cada vez más a la derecha del mapamundi. En tiempos de

Alejandro el Grande, Oriente, que influenció de manera decisiva e irreversible a la cultura griega, fue quien aportó el estoicismo, procedente de lo que hoy en día conocemos como Oriente Próximo y que, durante seis siglos, estuvo fuertemente presente en toda la cultura europea. En los tiempos de las Cruzadas poca cosa más conocía la gente de Occidente. Son los grandes viajeros del siglo XIII, como la familia Polo, quienes hicieron llegar a Europa los primeros conocimientos más precisos sobre Extremo Oriente, aunque con ello aumentó todavía más la mitificación de aquellas culturas.

Los hombres cultos del siglo XVIII son quienes, sin demasiados intereses económicos, dedican sus viajes al conocimiento de la gente y de las culturas de aquellas lejanas tierras. Sus viajes son, en general, mitificados por ellos mismos y cargados de un romanticismo deformador que se transmitía multiplicado al lector. Incluso autores más positivistas, como el conde de Volney, en *Las ruinas de Palmira*, un canto a la convivencia entre todas las culturas, no deja de mencionar —aunque sea de paso, y aun reconociendo su falta de conocimientos— la religión budista, tan de moda en nuestros días.

Así, en este mapamundi donde, no por casualidad, Europa está en el centro, el Oriente que interesa, porque fascina, queda reducido a los países más lejanos.

A principios del siglo XX, en Estados Unidos, la danza empezó a pensarse y repensarse. Siguiendo la estela del quebranto que los pasos de Isadora Duncan habían causado sobre el, hasta entonces, rígido y estrecho camino de la danza, los creadores americanos buscaron nuevas formas y movimientos para poder manifestarse. Cuando Duncan, a caballo entre los siglos XIX y XX, encontró en los grabados de la Grecia clásica un camino para expresarse, concluimos que ya desde los principios del nacimiento de la danza contemporánea ésta estuvo bajo la influencia oriental. Desde el San Francisco del siglo XIX, Grecia todavía podía ser

vista como Oriente, cuando menos conceptualmente hablando: lejana en el tiempo y en el espacio, su arte se podía entender de una forma nueva, con una mirada fascinada por todo aquello que no pertenece a la cotidianidad.

Atentos a las corrientes artísticas europeas, los coreógrafos americanos hacen suya la máxima expresionista de la ruptura de la forma. La evidencia de la danza clásica se convierte, ahora, en una reflexión sobre el entorno y sobre ella misma. La importancia de la estética adquiere fuerza por encima del esteticismo, las formas tienen contenidos y expresan más de lo que muestran. Martha Graham busca en las danzas orientales los movimientos que la ayuden a expresarse. La técnica de la contracción y la relajación nace con la ayuda de los conocimientos de las culturas orientales, de su manera de entender la respiración y los centros de presión del cuerpo humano. Ya en los años sesenta y setenta la influencia de la cultura india, sobre todo la mitificación que desde Occidente se hacía de su espiritualidad, llevó a que muchos artistas dirigieran la mirada hacia aquel país. La cultura popular hippy había traído a Occidente, de una manera mucho más masificada que hasta entonces, la posibilidad de conocer nuevas prácticas sobre el propio cuerpo. El yoga y las danzas orientales inspiran la técnica del *release*, es decir, de la relajación, que populariza Trisha Brown, entre otros.

El siglo XXI permite tener cerca lo que hasta hace poco era lejano, podemos profundizar en lo que hasta ahora sólo habíamos visto sin contexto. Lo que parece de entrada una ventaja, puede no serlo tanto después. El misterio que acompaña lo lejano pide prudencia cuando nos aproximamos a él; cuando se pierde el misterio nos atrevemos a entrar en él sin miramientos, nos lo apropiamos rápidamente y prescindimos del tiempo necesario para comprender una realidad que, aunque ahora nos parezca próxima, no es la que hemos vivido. Hasta finales del siglo XX, la dificultad de la gran mayoría para acceder directa-

mente a Oriente hacía que las influencias no se convirtieran en copias o malas imitaciones. La técnica del *release*, los movimientos de la respiración como base de la danza, no se limitan a copiar lo que encuentran en otras culturas, sino que se intenta analizarlas y extraer lo que interesa, para que más tarde, una vez aplicada, sea casi imposible reconocer como ajeno aquello que ha sido introducido. Por este motivo, es muy probable que no podamos identificar movimientos y formas ajenas que los artistas introducen y adoptan. Muchos no pasarán de ser pequeñas variaciones de lo que ya hacían y que enriquecerán de manera progresiva su arte. Sólo en el caso de nuevas técnicas revolucionarias, como las citadas anteriormente, podremos marcar con una cruz el camino histórico de la danza contemporánea. Camino que, actualmente, se ha diversificado tanto que se hace casi imposible trazar líneas rectas divergentes, y tan sólo intentamos clasificar lo que encontramos para tratar de entenderlo con un poco más de claridad. Son tantas las maneras de expresarse de la danza contemporánea, incluso la de los coreógrafos que quieren volver a la forma en sí misma, que las influencias que unos reciben no encuentran continuidad en los otros; ya no hay un camino para la danza, éstos son muchos y divergentes.

Oriente y Occidente ya no se miran de la misma manera. Las cosas han cambiado. Hoy en día la danza contemporánea se ha convertido en algo más universal, ha dejado de ser una forma de expresión meramente europea y norteamericana, para pasar a ser, también, patrimonio de las culturas que, sin voluntad expresa, ayudaron a configurarla. Existen coreógrafos como Shen Wei, que participó en la primera compañía de danza contemporánea en China, la Hunan State Xian Opera Company, que se inspira, en algunas de sus creaciones, en la música y la danza tibetanas. Se trata de una danza contemporánea occidental que encuentra un lugar en Oriente y que éste reinterpreta de nuevo con sus propios códigos, semejan-

tes a los que ya la conformaron en un principio: un circuito afortunado.

En la Europa de nuestros días, las influencias directas de las danzas orientales son mucho más concretas que en los inicios. Eso no quiere decir que nuestros creadores no continúen mirando, de vez en cuando, hacia otros lugares del mundo para intentar aprender nuevas maneras de hacer las cosas. Ahora y aquí lo que se ve de Oriente es mucho más evidente de lo que lo debía ser en los inicios de la danza contemporánea. Y no hablemos de modificaciones en los conceptos del cuerpo y de su movimiento, de la conciencia del centro de presiones, etc. No es que no se tengan en cuenta, todo lo contrario, están tan asumidos desde el inicio y tan asimilados que ya no hablamos de influencias procedentes de más allá del estrecho del Bósforo, sino de influencias de los pioneros de la danza. Las adaptaciones o asimilaciones que se hacen hoy día de las danzas orientales ya no tienen el cariz rompedor de los primeros que las aplicaron y, si se producen, es manteniendo una continuidad con relación a lo anterior.

Las grandes influencias orientales en la danza actual son, en gran parte, diferentes de lo que fueron anteriormente: si a principios del siglo xx se tomaba del otro sólo aquello que convenía, y era prácticamente imposible ver si los movimientos y la técnica que se utilizaba eran de alguna otra danza concreta de algún lugar del mundo, ahora las cosas se hacen de manera diferente. Podemos reconocer sin mucha dificultad la danza Butoh y la danza Kathak cuando vemos espectáculos de los creadores que se han inspirado en ellas. No estamos hablando de copias torpes, ni de extraños homenajes, se trata más bien de trasladar a su discurso intelectual las posibilidades de estas danzas utilizando los elementos originales que las conforman. Claro que encontramos variaciones, como las encontramos en el flamenco moderno si lo comparamos con el primero, pero son evoluciones que se basan en nuevos movimientos y maneras de hacer bastante extensos y que

no sólo buscan encontrar la esencia de la danza.

El Kathak es una danza india milenaria que tiene un carácter específicamente narrativo. El significado de *Kathak* es justamente el arte de explicar historias. Mediante la danza, el gesto y la música, el bailarín de Kathak (*kathaka*) desempeñaba el papel del juglar europeo. La danza Kathak se caracteriza por los giros del cuerpo sobre los talones y por un espectacular trabajo con los pies. El coreógrafo británico de origen bengalí Akram Khan ha introducido esta danza en Europa, inducido por su madre a conocer la cultura de sus ancestros. Khan vive el Kathak como una parte de sí mismo, pero al mismo tiempo aprende danza contemporánea. Khan descubrió que esta última no le permitía expresar todo lo que quería y las mezcló para construir espectáculos donde los movimientos propios de la danza india son más que evidentes. Pero este arte está aún lejos de cualquier visión folclórica. Obviamente no podemos afirmar que la danza india esté influenciando lo que se hace en Europa. Lo que sí se puede afirmar es que Khan y sus bailarines la están haciendo suya y sólo el tiempo permitirá ver si eso se transmitirá por capilaridad a otros creadores, o si quedará en la memoria de la danza como otras pequeñas corrientes que se han secado por el camino.

El caso de la danza Butoh es mucho más sorprendente. El Butoh proviene de Japón y tiene una fecha de nacimiento concreta: en 1959 el coreógrafo Tatsumi Hijikata escandalizó al público japonés con una representación de una adaptación de la obra *Kinjiki* de Yukio Mishima. El público la calificó de grotesca y sin ningún valor estético. Fue un acierto a medias; el Butoh se ha dado a conocer internacionalmente como la danza de lo grotesco. No puede ser de otra manera. Sus orígenes mezclan las tradiciones japonesas, como el teatro Kabuki y el No, con la danza europea que bebe de la fuente del expresionismo alemán. Al Butoh se lo conoce como «la danza hacia la oscuridad», ya que surgió del hecho revol-

sivo de las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, acabada la segunda guerra mundial. De este drama humano, de las filmaciones de las personas que caminaban como muertos vivientes con los cuerpos quemados, surgió la necesidad de expresar la pesadilla. El Butoh ha tenido más éxito en Europa y Norteamérica que en Japón. Muchos coreógrafos europeos visitaron Japón para conocer esta danza in situ. Unos lo han aplicado directamente, siguiendo las enseñanzas de sus maestros, y se limitan a ofrecer coreografías formales con los movimientos retorcidos y las muecas que han hecho conocida esta danza. Otros se la han apropiado sin que ésta excluyera su bagaje anterior. Han introducido el Butoh no únicamente en su repertorio, sino que ha pasado a formar parte de ellos mismos. En el caso de Cataluña, Andrés Corchero es quien más ha hecho por dar a conocer esta danza. No sólo la ha mostrado con su trabajo como coreógrafo, sino que ha hecho un importante trabajo de divulgación. Corchero descubrió el Butoh en 1985, y decidió entonces ir a Tokio para estudiar con los maestros Min Tanaka y Kazuo Ohno.

La danza Butoh ha tenido una influencia más transversal que la danza Kathak. Por ahora no es una influencia fundamental que haya removido la concepción de la danza contemporánea, pero es cierto que son muchas las pequeñas compañías que han quedado fascinadas por esta manera de representar en la escena.

El mundo se encoge y la retroalimentación cultural es un hecho. La tecnología acerca y destruye culturas sin problemas morales. Las novedades, las inspiraciones nuevas, los giros lingüísticos de la danza, si se vuelven a producir igual que en los inicios, sólo podrán hacerlo allí donde Occidente solamente ha ido a buscar dinero y todavía no ha soltado ninguna bomba: el continente africano todavía es un espacio virgen para la mirada occidental con respecto a la danza, pero ya hay algunos coreógrafos europeos que han fijado su mirada sobre este gran espacio del mundo.

Circo oriental y circo occidental: ¿multiculturalidad o criollización?

Jordi Jané

Muy probablemente el público de Cataluña ha visto mucho, mucho más circo oriental en las dos últimas décadas que en todo el siglo xx. Entre todas destacan las actuaciones del Circo Acrobático de Pekín en el Palau d'Esports de Barcelona (1985), las producciones del Circo de Moscú aplaudidas en el mismo espacio en 1970, 1974 y 1992, los espectáculos *Circo de Moscú sobre Hielo* (1998 y 2000), *Asiana* (2001), *Zensation* (2002), *Yin Yang* (2004 y 2006), una producción sin título que los chinos de la Compañía Acrobática de Tianjin llevaron al Festival Temporada Alta en el año 2004 y la demostración de técnicas paracircenses incluida en *Shaolin & Wudang, la otra cara de China* (Teatro Tívoli, febrero de 2008) —aunque esta demostración no es exactamente un espectáculo, porque destila una concepción de la acrobacia que va más allá del estadio gimnástico o espectacular para entrar en una dimensión más bien espiritual.

Nuestro público, pues, ha tenido oportunidad de captar las diferencias entre Oriente y Occidente con respecto a la concepción, la estética y la puesta en pista de los espectáculos de circo. Son diferencias que van del vestuario al atrezzo, de la música al sentido del ritmo escénico, y de las coreografías a la propia concepción de los números —la mayoría de los cuales se construyen a partir del poso de una tradición rica y milenaria. Algunos de estos espectáculos de origen oriental (especialmente los de Mongolia, China y Corea) han pasado previamente por el filtro de productores europeos, que han intentado acercarlos al gusto y a la percepción occidentales. Es un artificio que, como justificaré más adelante, considero artísticamente erróneo.

En cambio me parece que, en estos momentos de intercambios culturales a escala

global, existe otra actitud que puede resultar mucho más útil y estimulante: la colaboración entre artistas orientales y occidentales en un mismo espectáculo. Ahora bien, vistos los resultados de las escasas experiencias que hemos tenido en este sentido, no parece que sea precisamente una vía fácil, al menos en el punto incipiente de globalización en el que se encuentra actualmente el circo. Joan Font conoce de primera mano la dificultad de insuflar *feeling*, desenvoltura y espíritu de juego a los acróbatas chinos con los que trabajó en *El Sol de Oriente* (Port Aventura, 1999) o en *Bi* (Mercat de les Flors, diciembre de 2001). Para conseguir un producto artístico más o menos unitario, tanto el director de Comediants (y los artistas catalanes que participaban en *Bi*) como los integrantes de estas compañías chinas se tuvieron que esforzar considerablemente para acercar códigos y sensibilidades: hay que tener en cuenta que hablamos de dos culturas –de dos mundos– que hasta hace medio siglo eran todo un misterio la una para la otra. Y, hay que decir que, a la hora de trabajar, la alegría y el relajamiento mediterráneos de los circenses catalanes contrastaron fuertemente con el talante y la disciplina férrea de los orientales.

El circo occidental: clásico y contemporáneo

Hoy llamamos circo tradicional o clásico al circo moderno instaurado en 1768 por Philip Astley en Halfpenny Hatch (Londres), con ejercicios de volteo a caballo a los que fue añadiendo números cómicos, acrobáticos, de equilibrio, pantomimas espectaculares y atracciones de feria (ilusionismo, seres monstruosos, etc.). En estos dos siglos y medio, el invento de Astley se ha ido completando con innovaciones más o menos acertadas y más o menos duraderas, ha ido integrando el maquinismo y la tecnología y ha adaptado elementos de otros ámbitos escénicos. Las fieras, que hoy nos parecen

tan ligadas al circo, no aparecieron hasta 1825 (con el inglés Manchester Jack, en la *ménagerie* Wombwell). El circo clásico se basa en una sucesión de números independientes, ordenados en función del ritmo del espectáculo y de las exigencias de la utilidad. Aun así, las cosas no son tan elementales: en todo programa de circo clásico hay una serie de códigos semánticos intocables, como ya apuntó en 1960 el lingüista ruso Roman Jakobson¹ y asentó el circense y semiólogo francés Paul Bouissac en 1976.²

El circo contemporáneo (el *nouveau cirque* de los franceses) presenta un mínimo de tres diferencias sustanciales en relación con el circo clásico: la estética, el tratamiento dramático y la no utilización de fieras. Los espectáculos de circo contemporáneo se caracterizan por una idea central, una puesta en escena (o en pista) y una dramaturgia unitarias, que van más allá de la aparentemente simple concatenación de números que caracteriza el circo tradicional. El circo contemporáneo huye de la grandilocuencia del circo tradicional y no se fundamenta en potenciar el riesgo y el virtuosismo en la exhibición de técnicas y habilidades, sino que –y acaso– usa estos recursos para transmitir emociones de cariz diverso. No admite otros animales que los caballos (o algún otro animal doméstico) y, aunque trabaja con las técnicas del circo clásico, utiliza también recursos de otros ámbitos (teatro, mimo, danza, música, *commedia dell'arte*, ópera, artes plásticas o lo que haga falta) para integrarlos de forma narrativa y conseguir, no ya el típico –y tópico– *todavía más difícil*, sino –y sobre todo– una comunicación expresiva que a menudo es de contenido poético. El resultado son estéticas tan diversas como la arriesgada espectacularidad al aire libre de Les Arts Sauts, la onírica poesía ecuestre del Théâtre Zingaro, la delicadeza del Cirque Plume, la provocación punk del Cirque Archaos, la interiorización de Que-Cir-Que, el *show-business* del Cirque du Soleil, el *circo de autor* del Circus Roncalli de Bernhard Paul, el aroma artesano del Cric de Tortell Pol-

trona, la desenfadada vitalidad de los Galindos, el erotismo gaylésbico del norteamericano Circus Diva o el teatralizante intimismo del malabarista navarro Iris. Podríamos decir que, en el circo contemporáneo, las técnicas y las habilidades han dejado de ser el vehículo de exhibición del artista para convertirse en mensajeras de emociones. Hace muchas décadas, Sebastià Gasch definió el circo como una actividad que combina los juegos del cuerpo con los juegos del espíritu, lo sustentó sobre cuatro pilares (fuerza, equilibrio, gracia y destreza) y afirmó que «cada ejercicio circense es una obra de arte acabadísima, perfecta en todos sus detalles». Otro gran crítico, Jordi Elias, dejó escrito que «el circo es, en esencia, un misterio que se dirige a la vida instintiva y sentimental». Todo indica que el buen circo del tercer milenio se continuará definiendo así, porque el clásico, el contemporáneo y el *business* coexistirán como vertientes diferentes de la misma expresión artística, vertientes que comparten la búsqueda de la belleza y el intento de poner a prueba las posibilidades humanas.

La tradición acrobática asiática

En China la acrobacia tiene casi 3.000 años de historia (770 aC). Las artes acrobáticas y de destreza experimentaron un gran auge con el emperador Qin Shi Huangdi (221-206 aC) y la dinastía Han (202 aC-220 dC). Contaron con la protección de los mandarines y los señores feudales, que las integraban en las fiestas que ofrecían en sus palacios. Se han conservado pinturas deliciosas de la época del Imperio Ming (1368-1644 dC) en las que podemos reconocer las mismas habilidades que trabajan hoy en día los actuales grupos acrobáticos chinos, así como grabados correspondientes a dinastías más antiguas donde aparecen malabaristas jugando con pájaros vivos. Durante el siglo XIX, los juegos que hoy llamamos circenses entraron en un periodo de prohibiciones y decadencia, aunque los artistas

se fueron transmitiendo los secretos de generación en generación. La nueva China surgida en 1949 con Mao Zedong, sin embargo, propiciará la creación de tropas acrobáticas y abrirá escuelas que prepararán a los futuros artistas que después recorrerán todo el país y se exportarán por todo el mundo. Hoy en día los grupos acrobáticos chinos gozan de una gran consideración en los foros circenses internacionales.

Por su parte, Mongolia sobresale en especialidades como los saltos a la báscula o las acrobacias a través de aros. Corea del Norte (el Circo Nacional de Pyongyang) aporta interesantísimas y espectaculares innovaciones en las especialidades aéreas, tanto en los vuelos estrictos como en la concepción de la maquinaria escénica. En su todavía hoy imprescindible tratado *L'acrobatie et les acrobates* (1903), el francés Georges Strehly alaba las excelencias de los acróbatas y equilibristas japoneses que ha podido aplaudir en París, constatando que pertenecen a una particular escuela acrobática de raíces seculares y subrayando que la acrobacia, como todas las artes, es un indicador fiable del grado de civilización y de prosperidad material de una nación.³ Aunque en la actualidad no nos llegan prácticamente producciones japonesas, sabemos que en aquel país existen potentes escuelas de trapecio, por ejemplo. En la India, el circo vive unos momentos de resituación, producto de los profundos cambios económicos y sociales que vive aquel vasto y complejo país. Sería necesario realizar un riguroso trabajo de campo para calibrar las tendencias actuales y hacer con ello una especulación de futuro.

El circo oriental y el europeo difieren en dos aspectos fundamentales: la ausencia de animales y una estética basada más en la belleza del movimiento que en el riesgo y la demostración de fuerza: malabares con objetos de la vida cotidiana (platos, tazas, abanicos, tapetes, sombrillas, mesas, bancos, sillas o jarrones de porcelana), construcciones humanas en equilibrio que recuerdan las pagodas, o ejercicios femeninos

que combinan contorsionismo, equilibrio y juegos malabares. Pero probablemente el rasgo más característico sea el extraordinario dominio de la acrobacia. Con respecto a los animales, los únicos que salen a escena son los tradicionales leones chinos (ágiles, simpáticos y sorprendentes animales de ficción, animados por dos acróbata perfectamente sincronizados: mientras uno ocupa la cabeza y los cuartos de delante, el otro simula el lomo y los cuartos posteriores). Muchos de los números de circo chino y mongol se inspiran en juegos y danzas ancestrales, ya sean rituales agrícolas, de evocación bélica o de exaltación de la Naturaleza. Con el paso de los años, algunos juegos de origen remoto (como la acrobacia atravesando aros o los malabares con utensilios de cocina) se han ido incorporando al espectáculo circense.

En China, los futuros artistas entran en las escuelas acrobáticas a los seis o siete años, y en según qué casos incluso antes. El periodo de formación dura un mínimo de cinco años. El alumno aprende las técnicas circenses durante media jornada, y la otra media la dedica a la formación escolar, todo en el mismo centro y normalmente en régimen de internado.

El circo comunista

En todas las culturas el trabajo del artista de circo exige rigor, método y disciplina, requisitos indispensables para convertir este oficio en artes escénicas. Pero a las diferencias étnico-culturales entre los circos de Oriente y Occidente que he apuntado más arriba, en el caso de los artistas de circo de la órbita comunista (China, Mongolia y Corea del Norte, entre otros) se añade otra de cariz estrictamente político. Estos países consideran el arte (y, por lo tanto, también el circo) como una cuestión de Estado y lo utilizan como cohesivo social e instrumento de propaganda exterior. En consecuencia, los futuros artistas reciben una formación muy completa en las artes del circo,

pero con un control y un dirigismo inconcebibles desde nuestra óptica. Y eso no tan sólo mientras dura la formación: durante toda su vida artística están constantemente controlados por sus entrenadores (además de los comisarios políticos que los acompañan durante las giras y que les filtran las declaraciones en la prensa). En diciembre del año 2000 pasé unos días en Berlín preparando el especial que la Televisión de Cataluña tenía que emitir sobre *Asiana*, un espectáculo conjunto de los circos nacionales chino, mongol y coreano. Cada una de las tres nacionalidades tenía un *backstage* separado (y no por casualidad ni capricho, precisamente), y en cada uno había un tablero de avisos y admoniciones en las lenguas respectivas (¿recuerda el lector la ya abolida tablilla de nuestros teatros?). El contenido de los tres tableros me resultaba gráficamente indescifrable, pero no así el ademán abatido y la mirada vencida de los artistas cuando leían su nombre y los errores que habían cometido en la función anterior, denunciados y hechos públicos como correctivo ante toda la compañía. Más cosas: exactamente una hora antes del espectáculo, las malabaristas del número de platos, ya vestidas y maquilladas, hacían serpentear incesantemente cuatro y cinco platos en cada mano en lo alto de sendas varillas. Ya no soltaban este atrezzo (en el circo se llama material) hasta que volvían a entrar en el *backstage* una vez acabado el número. Si durante el calentamiento en el *backstage* les caía un solo plato, los ojos de la controladora las fulminaban y ellas acataban la cabeza, humilladas y atemorizadas. Yo no había visto nunca una tal sumisión, un freno tan inhumano a la dignidad y a la autonomía personal. Volví a ver esta actitud vencida y humillada una tarde, ya durante las funciones de *Asiana* en Barcelona, en los ojos de Liu Jianping, un niño chino de quince años, acróbata excelente en la barra rusa, con quien habíamos simpatizado durante mi estancia en Berlín. El chico ensayaba en la carpa, donde sólo estábamos él, los dos portadores, su entrenador

personal y yo. Después de una serie de saltos bien conseguidos, el chico, que en las actuaciones bordaba el triple mortal, falló un doble, resbaló de la barra y se cayó al suelo. Yo no podía ver los ojos del entrenador —lo tenía de espaldas—, pero debió de ser una mirada terrible, durísima, porque Liu Jianping no osó ni alzar los ojos, clavados en el suelo. Sin decir nada, se volvió a subir a la barra, ejecutó un doble perfecto e, inmediatamente, los cuatro chinos abandonaron la pista con el mismo silencio que habían mantenido durante todo el ensayo.

En Berlín también había entrevistado a la norcoreana Kim Kum Hui, una trapecista volante de veinticuatro años que hacía dos triples mortales consecutivos, una proeza con la que el Circo Nacional de Pyongyang acababa de ganar un *Clown de Oro* en Montecarlo. Yo quería saber qué oye una mujer a veinte metros de altura después de una hazaña tan singular. Me respondió: «Es toda Corea quien hace los dos triples. Yo, allí arriba, no soy yo: soy Corea». Supongo que el lector puede sacar sus propias conclusiones.

Claro que un grado tan elevado de control y de exigencia les permite llegar a proezas físicas actualmente superiores a las del circo occidental y aportar a las artes del circo innovaciones de orden técnico y artístico francamente espectaculares. Sin embargo, al fin y al cabo, ¿es tan importante como para pagarlo con la libertad personal?

El circo oriental entra en Europa

Aparte de las incursiones del circo oriental en Cataluña citadas al principio, en el ámbito europeo el Teatro de Arte Acrobático de la República Popular China se presentaba en 1965 en el parisino Théâtre National du Palais de Chaillot, entonces dirigido por Georges Wilson, y el Circo Nacional Chino hacía la primera gira por el Reino Unido de julio de 1992 a enero de 1993. Es muy indicativo que los premios más importantes

de la décima edición del Festival de Circo de Montecarlo (1984) los ganaran artistas y compañías orientales: *Clowns de Oro* para el Circo de Estado de la República Popular China (antipodismo con sillas), el Circo de Estado de la URSS (los jinetes *djiguitas* de Tamerlan Nougzarov) y el Circo Nacional de la República Democrática de Corea (el trapecio volante de Choe Bok Nam); y *Clowns de Plata* para el Circo de Estado de la URSS (gimnastas aéreos), el Circo de Estado de Polonia (perchistas) y la Mafi Family (tres jóvenes equilibristas de Taiwán presentados por el circo italiano de Liana Orfei). Lo mismo pasaba en 1992 en el primer Festival de Verona: el citado Tamerlan Nougzarov se llevaba una *Stella de Platino*, la báscula rusa del Circo de Estado de Moscú se llevaba una *Stella d'Oro* y el trío de equilibristas Zun-Yi del Circo Estatal de China una *Stella d'Argento*. Antes, el Circo Acrobático de Pekín ya había ganado la Medalla de Oro en el Festival du Cirque de Demain (París, 1988) con un ingenioso número de equilibrio que combinaba cuerdas y percha. Desde entonces, muchas especialidades orientales han entrado en el repertorio de los circos occidentales (tradicionales y contemporáneos), que les han hecho evolucionar a su manera: la percha china, los saltos a través de aros, la posición vertical de algunos portadores y la inclusión de la mecedora coreana en los números de trapecio volante, etc.

Es importante destacar que, con la discutible finalidad de acercarlos al gusto occidental, la mayoría de los espectáculos orientales que nos han llegado han sido retocados en aspectos escénicos clave (los tempos internos y la cohesión entre los números, la banda sonora, las coreografías e incluso el vestuario), en una operación de maquillaje o mixtificación, quizás hábilmente planificada con criterios de marketing, pero no muy acertada desde el punto de vista artístico.

No creo que este camino de mixtificación sea el más adecuado, porque conduce los números y los espectáculos a una hibrida-

ción que acaba no siendo ni chicha ni limonada. Para poner sólo un ejemplo, el malabarista y rola-rolista del mencionado *Asiana* (espectáculo producido por los holandeses Stardust Circus International BV) iba vestido a la europea, lo acompañaba una *partner* decorativa que le subrayaba de forma gestual todos los pasajes (un rasgo característico del circo occidental) y, para acabar de redondearlo, la música del número era una (por cierto, no muy lograda) versión de *Sous les ponts de Paris*. Todo desentonaba fuertemente en un espectáculo de origen, estética y contenidos cien por cien asiáticos.

De las producciones orientales que hemos visto entre en el año 2000 y el 2006, sólo la de la Compañía Acrobática de Tianjin (Festival Temporada Alta) conservaba, como comenté en la crítica publicada en el *Avui* (13.12.2004), los rasgos esenciales de autenticidad y de austeridad en la puesta en escena que caracterizan el circo de aquella parte del mundo. Tenemos que admitir, sin embargo, la evidencia de que, generalmente, son unas puestas en escena o en pista más bien planas, que, junto con la falta de voluntad de provocar el aplauso (tan típica, en cambio, de los artistas occidentales), hacen que nuestro público reaccione tibiamente ante unos números que, sin embargo, son de un nivel técnico y espectacular elevadísimo.

Conclusiones provisionales

Todo ello cuestiona las actuales filosofías y métodos de acercamiento y de hibridación entre dos concepciones circenses que, en definitiva, son consecuencia de dos recorridos históricos, políticos y artísticos notablemente diferentes.

El circo es un microcosmos donde conviven en armonía artistas y lenguas de todo el mundo, y es por eso que tantas veces se lo invoca como modelo de armonía universal. Por otra parte, el lenguaje espectacular del circo (como el de la danza) es básica-

mente cinético y visual, razón por la cual puede ser comprendido prácticamente por todos los habitantes del planeta. No obstante, cada país tiene un sello y un estilo de circo propios, que desde siempre han creado variedad y riqueza estética y han estimulado un positivo intercambio entre naciones. El sello característico del circo de cada país (no sería exagerado decir «estilo nacional de circo») es producto de una amalgama de factores muy difíciles de distinguir, pero que en cualquier caso son antropológicamente más profundos que los anecdóticos vestuario y música folclóricos con que se presentan algunos artistas (en este aspecto, el circo español esparciendo toreros y *vivaespañolas* por el mundo es bastante paradigmático). El estilo nacional de hacer circo es otra cosa, un territorio que se oculta al intelecto, un destilado cultural intangible elaborado por las generaciones precedentes y embotellado por la sociedad concreta de cada momento histórico. Convencido de que hay una relación sistemática entre circo y estructura social, Paul Bouissac⁴ sostiene que «el circo es el espejo donde cada cultura se refleja, se condensa y trasciende».

Confirman la tesis de Bouissac evidencias como que el propio nacimiento del circo ecuestre en la Inglaterra de mediados de siglo XVIII vaya íntimamente ligado a una sociedad plenamente inmersa en la revolución industrial, liderada por una burguesía que intentaba emular a una aristocracia para la cual el caballo, como indica oportunamente Hugues Hotier,⁵ no era ni un medio de transporte ni una herramienta de trabajo, sino el símbolo de casta (tengamos en cuenta que hasta el año 1850, cuando el francés Dejean instauró las entradas a precios populares, tanto en Francia como en Inglaterra el espectáculo circense había sido patrimonio casi exclusivo de la aristocracia y la burguesía). Otra evidencia que confirma la tesis de Bouissac (un puro reflejo del talante social) es que el circo a tres pistas simultáneas se inventara en Estados Unidos (1890): el fuerte contraste entre el desenfre-

no de estímulos visuales y sonoros de un circo americano a tres pistas y la concentración en el trabajo de la artista propiciada por la pista única de los circos europeos explica algunas cosas básicas sobre los caracteres de las dos sociedades.

Cualquier forma de espectáculo es cultura en acción, porque nace de la dinámica de una cultura concreta y, al mismo tiempo, la realimenta y la redefine constantemente. Como recuerda el profesor de teoría dramática Patrice Pavis, cada contexto socio-económico-cultural elabora y fija todo un sistema de signos que son usados y compartidos como códigos de referencia por sus ciudadanos. Teniendo en cuenta las experiencias de creadores escénicos como Derek Walcott o Eugenio Barba, Pavis señala la diferencia entre la mezcla reductora de culturas en contacto (criollización cultural) y la relación de confluencia en la que una cultura absorbe e intercambia elementos con otras culturas sin que por eso pierda la propia personalidad (multiculturalismo).⁶ Si es evidente que la actual carrera globalizadora puede comportar una interrelación que potencie y hermane las diferentes culturas en juego, no lo es menos que, si no estamos atentos, la globalización puede derivar en una hibridación terriblemente empobrecedora para todo el mundo. Por mucho que algunos esnobs dedicados a la gestión cultural encuentren que la palabra mestizaje es sinónimo de modernidad y apertura, la única globalización fértil y deseable será la que respete las personalidades propias de las diferentes culturas en contacto. Por lo tanto, y visto desde aquí, considero que el circo oriental que nos visita (y los promotores internacionales que hacen negocio) tendría que tener claro si quiere ser criollo o multicultural, porque son dos opciones muy diferentes y conducen a resultados también muy diferentes. En esta decisión –que me parece trascendental– están en juego tanto los aspectos formales como los códigos y referentes metatextuales, y tienen un papel capital todos y cada uno de los agentes que intervienen en el proceso crea-

tivo y en la posterior difusión de los espectáculos: desde los artistas hasta los promotores, pasando por los festivales, los medios de comunicación y el mismo público. El reto está servido.

Notas

1. JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit, 1963.
2. BOUISSAC, Paul: *Circus and Culture: a Semiotic Approach*. Paperback, 1976. Edición italiana: *Circo e cultura*. Palermo: Sellerio Editore, 1986.
3. STREHLI, Georges: *L'acrobatie et les acrobates* (facsimil de la edición publicada en París en 1903). París: Librairie S. Zlatin, 1977.
4. *Op. cit.*
5. HOTIER, Hugues: *Cirque, Communication, Culture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
6. PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.



Corea 2003 - 2007. Recuerdos

Patrice Pavis

Cuando recuerdo los meses que pasé en Corea en 2003, experimento al instante la alegría de un descubrimiento vital, la sorpresa de encontrar de nuevo personas tan cercanas emocionalmente, por muy extraña que sea su lengua y su cultura.

Frente a una cultura diferente, a nuevas maneras de ser, podemos sentirnos desconcertados, pero a veces también vemos confirmada la intuición que las semejanzas priman sobre las diferencias, que la condición humana sigue siendo lo que nos une pese al relativismo cultural y las derivas culturalistas o comunitarias.

Tengo la impresión, y qué le vamos a hacer si no es más que una ilusión, de haber encontrado mi lugar allí, primero en el seno

de la Korean National University of the Arts, gracias a los colegas que me acogieron: sobre todo a Choe, Jun-Ho, incansable contrabandista cultural, actual director del Centro Cultural coreano en París, quien me invitó; a Hwang Ji-U, poeta y conciencia nacional, cuyo libro de poesías está sobre mi mesilla de noche; a Yoon, Young-Sun, autor y director que acaba de fallecer y a quien echamos de menos, un poeta beatnik que en 2006 todavía partía a la aventura, con una bolsa a cuestas, hacia lo más recóndito del país.

No hay *Unheimlich*, inquietante extrañeza, en mi relación con este mundo coreano, sino una familiaridad tanto más conmovedora por lo inesperada. Desde esta experiencia coreana, desde mi retorno al sombrío país, tengo una especie de fijación por este universo y sus habitantes. El desconocimiento de la lengua nunca había sido tan penoso y cruel. He hecho el esfuerzo de ir a algunas clases de coreano, para aprender a leer y a escribir, pero cómo de costumbre el desgaste del tiempo, la dispersión y la falta de concentración han podido con mis buenas resoluciones. Sin embargo mi entusiasmo y mi amor siguen intactos. No desisto y sobre todo ya no me desespero.

Extraño sentimiento: familiarizarse con lo incognoscible, acercarse sin temer ver escaparse el otro, escapar sin temer ver acercarse el otro.

Ausencia, sensación mística día a día: no está allí, pero vivo en ella; no estoy allí, pero vive en mí.

8 de noviembre de 2007

Entrevista a Patrice Pavis en la Korean National University of Arts

Entrevista publicada en «Théâtre Public»
núm. 175 (oct-dic 2004)

Patrice Pavis contesta a las preguntas de Kim Hye-Jin, una estudiante de dramaturgia de cuarto año.

¿Qué le ha sorprendido de la vida de los estudiantes de la KNUA?

Que siempre están allí, a cualquier hora del día o de la noche. Siempre hay actividad en el edificio. Te sientes completamente tranquilo. Los estudiantes de «doctorado» (un nombre muy apropiado) trabajan en silencio en un despacho común, cada uno en su cubículo. Otros vociferan mientras ensayan. Montan y desmontan exposiciones sin cesar, trayendo o sacando material. Hay mucho activismo en este frenesí, una voluntad de aturdirse en el trabajo manual. (Le advierto que no tengo nada en contra del trabajo manual pero ¡hay límites!) A las dos de la madrugada todavía siguen ensayando, cuando lo mejor sería que estuvieran durmiendo. Dicen las réplicas gritando: ¡no estamos sordos, compañeros!

¿Quiere usted decir que trabajan demasiado?

Sí. Un poco demasiado. Si fueran más efectivos podrían ganar tres horas de sueño cada noche.

¿Cree que es un problema que pasen todo el día en el teatro?

No, pero la vida del teatro se diluye en la vida privada. E inversamente: más vale saberlo.

Hablemos de sus clases: ¿tiene usted la impresión de que los estudiantes han captado su método y su modo de pensar?

Creo que sí, poco a poco, pero los hábitos de pensamiento siguen muy arraigados, es muy normal. Cada cual la sigue a su manera, y la desestabilización es solo provisio-

nal. Nadie se atreve, ni puede, además, dar el salto hacia la cultura del otro. Personalmente, no he comprendido todavía el sentido profundo de este retorno a las leyendas de Simcheong, Chunhyang, etc. [nombre de las protagonistas femeninas de cuentos populares de Corea] E inversamente, no estoy seguro de que hayan entendido bien el sentido de la noción de «dirección escénica». Por lo demás, yo todavía no he asimilado muy bien la terminología de las artes de la escena y de las categorías específicas de este área cultural.

¿En el fondo qué quería usted enseñarles?

La teoría teatral, pero ellos no tienen clara esta noción o, en cualquier caso, tienen una comprensión diferente de la mía. Hablábamos de dirección escénica, de teoría, de teatro, pero, ¿hablábamos de lo mismo?

¿Qué tal han trabajado sus estudiantes?

Muy bien, y en cualquier caso mucho, casi tendría ganas de decir, con cierta provocación, demasiado. Están cansados, incluso agotados, pero se agotan realizando tareas materiales inútiles: transportando objetos, instalando cosas, ensayando demasiado, reflexionando sobre cosas evidentes...

¿Van lo suficiente al teatro?

Quizá no, y además digamos que ¡no tienen tiempo!

¿En qué han consistido sus lecciones?

Eran tres seminarios de tres horas. El del martes, para los estudiantes de licenciatura, trataba del «actor y su texto»: a la vez de los métodos de interpretación del texto dramático y del modo diferenciado de decir los textos, desde Racine hasta Genet o Koltès. El segundo, el del miércoles, que trataba de la dirección escénica en el siglo xx, se transformó en un curso magistral puesto que había mucha gente (una treintena de personas) y no disponía de una sala para impartir la clase práctica. El tercero, el del viernes, el seminario «para los intelectuales», como yo lo llamaba (para los autores, directores, dramaturgos, críticos), trataba de los métodos de trabajo del director.

¿Había elegido usted los temas?

Sí, pero me equivoqué un poco: el seminario (o más exactamente el curso casi magistral) del «autor y su texto» era un poco difícil para *undergraduate students*, habría sido más eficaz para los del doctorado. En cambio, el curso de dirección escénica, sobre todo factual y descriptivo, habría sido más apropiado para los de licenciatura. El seminario para los intelectuales fue bien, y conseguí provocarlos y «desconcertarlos» en repetidas ocasiones. También impartí un taller facultativo los miércoles por la tarde, donde podían probar cosas y en el que trabajamos escenas de Büchner (*Woyzeck*) y de Vinaver (*Les Coréens, La demande d'emploi*).

¿Eso fue todo?

Sí, quería, como si dijéramos, enseñarles a caminar, pero no tuvimos tiempo.

¿A caminar?

Sí, porque como Charles Dullin pienso que para un actor es lo más difícil. Y sobre todo porque me hubiera gustado probar una escena de *Mes trois soeurs* que he escrito sobre el caminar de las modelos.

¿Se trata de asignaturas que enseña usted en Francia?

Sí, más o menos, aunque ahora me concentro más en la teoría y la práctica de la puesta en escena.

¿Cuántas horas de clase imparte en París 8?

Cinco horas, o sea dos seminarios o talleres de 2h30. Lo cual es ampliamente suficiente.

¿Cree usted que nueve horas de clase son demasiadas?

Lo son: deberían tener 5 o 6 horas en dos disciplinas distintas. Así era antiguamente en las universidades europeas, pero ahora —fruto de la globalización y de un aumento de la explotación del personal— se tiende a dar más horas de clases. El resultado es una caída vertiginosa de la calidad de la enseñanza.

¿En Corea también?

En Corea sobre todo. Y aún así, la KNUA todavía sigue siendo un lugar privilegiado,

pero en otros sitios imparten hasta 20 o 25 horas de clase, lo que es una monstruosidad.

¿Por qué?

Porque los profesores no hacen más que eso, ya no tienen tiempo para preparar sus cursos como antes, ni siquiera para leer o reflexionar.

¿La situación es grave?

Extremadamente grave, e incluso desesperada.

¿Por qué?

Mientras una persona (en la universidad y en otros lugares) hace el trabajo de tres, dos están en paro y los capitalistas insaciables no cesan de enriquecerse a costa de los menos favorecidos.

Sí, bueno, de acuerdo, pero ¿podríamos volver al asunto?

No lo hemos dejado.

¿Qué programa de estudios propondría usted?

Debemos distinguir la universidad (donde doy clases) y la KNUA, el equivalente de nuestro Conservatorio Nacional de Arte Dramático, o más exactamente del ENSAT de Lyon donde enseñan todos los oficios del teatro. En la universidad francesa, en los estudios teatrales, todo estudiante que se presenta es admitido, no hay pruebas de selección, ni siquiera un examen de entrada. Aquí radica la fuerza y la debilidad de la universidad en Francia: todo el mundo tiene la posibilidad de estudiar el curso de su elección (por lo menos en lo que a lengua, literatura y ciencias humanas se refiere), lo que es muy positivo. En cambio, el nivel es necesariamente muy mediano, no deja de bajar, porque no podemos ignorar la ignorancia de algunos de nosotros.

En el conservatorio o en el ENSAT, la situación es totalmente distinta: las pruebas de acceso son extremadamente selectivas, igual que en la KNUA (o en Francia en la escuela universitaria de formación del profesorado). La gente seleccionada tiene pues un nivel muy alto. La diferencia es que en Francia es claramente elitista y arrogante por naturaleza (los elegidos no ven que en

gran parte deben su selección a su origen social aventajado), mientras que aquí, en Corea, es más modesta y escrupulosa, puesto que se arriesga a ser expulsada al menor signo de debilidad.

¿Qué método de selección propone usted entonces?

No lo sé. Quizá habría que mezclar los dos tipos de selección: un concurso muy selectivo para la mitad y un sorteo para la otra. Así tendríamos un encuentro entre los elitistas y los afortunados. ¿Quizá eso podría beneficiar a cada grupo?

¿Habla en serio?

Sí, generalmente, sí. Ahora también.

¿Que opina usted del programa de estudios de la KNUA?

Está bien pensado. Hay un equilibrio entre las artes tradicionales y la dramaturgia. Y las secciones –de escritura, dirección escénica, crítica, escenografía, interpretación– corresponden a las necesidades de la demanda profesional. En Francia no enseñan escritura (teatral o literaria) y justo ahora se está empezando a enseñar tímidamente dirección escénica.

Pero ¿se puede enseñar la dirección escénica?

Esa es la cuestión, en efecto. Yo también tengo mis dudas y, por otra parte, no se está enseñando realmente ni aquí ni allá. Se contentan con mandar a los aspirantes a director a hacer cursillos prácticos con un «maestro», o lo que es mejor a hacer de ayudantes en un espectáculo, o a intentar que ellos mismos realicen un espectáculo. No existen ejercicios o seminarios propiamente dichos para formar directores. Por lo demás, ¿es posible enseñar la creatividad y el arte?

¿Tenía usted el proyecto de «enseñar» aquí la dirección escénica?

Al principio sí, pero hubiera sido necesario montar un texto «completamente» y que comentara lo que hago (!). Ahora bien, debo decir que la experiencia reciente de mi puesta en escena de *Woyzeck* en París 8 me ha demostrado que se olvida rápidamente la reflexión pedagógica en beneficio de la crea-

ción artística, y que es incluso necesario que sea así si se quiere crear realmente sin preocuparse de las explicaciones.

¿Cómo debe hacerse entonces?

Todavía hay que encontrar el método. Pero la explicación teórica debe llegar después de la creación. Lo que me lleva también a pensar que deben facilitarse puentes entre las disciplinas enseñadas en la escuela, no solamente entre la escritura y la puesta en escena, sino entre la interpretación, la escritura y la teoría crítica. Con esta previsión, se podrán enseñar estas diferentes disciplinas.

¿Incluso la escritura?

¡Incluso la escritura! En cuanto a mí, ¡me hubiera gustado que me lo enseñaran!

¿Qué le parece el proceso de selección de nuestros estudiantes en la KNUA?

Me parece muy justo. Puedo dar fe de la seriedad y de la objetividad de la selección. Al principio, me parecía ridículo que encerraran al jurado en un motel durante tres días y que lo aislaran del mundo exterior. A mi entender eran métodos más bien propios de la CIA. Pero después comprendí que era una prueba de objetividad y de honradez. Si es necesario encerrar el cuerpo docente en un motel para conseguirlo, pues bien, que lo encierren, pero tampoco demasiado tiempo, sin embargo.

¿Las cosas son menos objetivas en su país?

No necesariamente. Creo que los profesores son honrados y que la selección, en París, Lyon o Estrasburgo, trata de elegir los elementos más meritorios y prometedores. Pero evidentemente siempre existe el riesgo de equivocarse.

¿Así pues todavía cree en las pruebas de acceso?

Pues claro, más que nunca, incluso diría que es lo único en lo que creo todavía en este mundo: ¡en el amor y en las pruebas de acceso! Incluso si en la mitad de los casos se equivocan...

Parece ser que ha visto usted muchos espectáculos. ¿Qué nos puede contar de ellos?

He hablado de ello en clase (el 28 de noviembre) y debo escribir un extenso artículo para *The Korean Theatre Journal*, por lo tanto no querría hablar de ello aquí demasiado rápido y superficialmente.

¿Pero en pocas palabras?

He visto muchas cosas muy buenas de estilo muy inhabitual para mí, con una cierta tendencia a la standardización. También he apreciado enormemente la música y el baile coreano tradicionales. Si me permite la comparación, diría que ha sido para mí lo que fue el teatro balinés para Antonin Artaud!

¿El hecho de no hablar e incluso de no comprender el coreano ha significado un gran handicap para usted?

Sí y no. No, en la medida en que confiaba plenamente en mi intérprete, Duk-Wha, quien traducía rápidamente y con mucha precisión, evitando así perder la energía (en sentido opuesto era más delicado, puesto que mis interlocutores, poco enterados de las exigencias interculturales de la traducción, hacían preguntas y observaciones muy largas con lo que sólo podían resumírmelo, lo que me privaba de la apreciación de la estructura de la frase). Sí, en la medida en que no podía funcionar sin Dukkwa (o sin mi otra intérprete anglófona, también excelente, Sohn Won-Jung) y en que, por lo tanto, me vi infantilizado mañana y tarde (lo que, por lo demás, no es desagradable). De este modo, privado de la lengua, pero en modo alguno de la oreja, de los ojos y de las manos, pude abrirme a la cultura del entorno.

¿Cuál fue la consecuencia que tuvo?

Es difícil de evaluar. Quizá la de darme ganas de escribir. He escrito una obra, *Mes trois soeurs coréennes*, y algunos poemas a partir de las fotografías de objetos culturales coreanos.

¿Nos puede hablar de este trabajo de creación?

Difícilmente, lo he escrito, se ha hecho, así que no hablemos más de ello. Está hecho para ser leído o interpretado, pero ya no por mí.

¿Y además? ¿Por qué no utilizó este trabajo creativo en sus clases?

Lo pensé por un momento, pero comprendí rápidamente que era muy delicado, y también no demasiado políticamente correcto mezclar el aplomo del profesor y la vulnerabilidad del artista.

Pero volvamos pese a todo a la práctica: su taller del miércoles por la tarde examinaba el proceso de la dirección escénica de un texto y experimentaba con diferentes estilos de interpretación. ¿Tiene su propio método para coordinar el taller?

Es un taller abierto por definición: en él se prueban métodos de interpretación y de dirección escénica. No tengo un método preciso y único, creo en la virtud pragmática de la interpretación: la interpretación, sobre todo el montaje (blocking) y el ritmo, compone el texto según el uso que hacen de este los actores. Mi papel consiste en proponer esta experiencia para extraer un sentido, el mayor sentido posible, no partir por consiguiente de una idea preconcebida del director.

Qué es teoría y que es práctica: ¿se pueden encontrar?

Por supuesto, y es lo que mi taller se esfuerza en demostrar. En cuanto a la relación entre teoría e interpretación (*acting*), es idéntica a la que existe entre la teoría del texto (o de la escena) y la práctica. No conviene hacer de esta una categoría aparte. Sobre esta cuestión le remito a mi libro *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (Lille, 2000).

¿Ha trabajado ya como dramaturgo?

No, pero como director sí. No tengo demasiadas ganas de ser dramaturgo, sino más bien de estar en el centro de la puesta en escena. Para mí la función del director incluye la del dramaturgo. Solamente debe «traducir» todas las ideas en decisiones artísticas.

Ha presentado usted la obra de Vinaver durante sus cursos y ha realizado una velada Vinaver con la participación de actores interpretando las escenas. ¿Por qué este interés particular por este autor?

Primero porque lo considero (y no soy el único) el mayor autor de teatro francés vivo. Después, porque su dramaturgia es muy original y es estimulante tanto para los actores como para los espectadores. Finalmente, porque era una manera de celebrar el quincuagésimo aniversario del fin de la guerra de Corea. He hecho ya interpretar a Vinaver en numerosos contextos y en varias lenguas, y he presentado en la universidad de California, en San Diego, su última obra, *Le 11 septembre 2001*. Michel Vinaver ha pasado algunos años en París 8 y he tenido por tanto el privilegio de tenerlo como colega. He aquí muchas razones para presentarlo a los coreanos, con la esperanza de que se interesen lo suficiente por él como para suscitar nuevas traducciones (hasta ahora sólo han sido traducidas dos de sus obras: *Portrait d'une femme* y *Les Coréens*).

¿Aparte de Vinaver, cuál es su objeto de investigación más reciente?

La teoría y la práctica de la dirección escénica. La escritura contemporánea, sobre todo francesa. La historia de la dirección escénica. Y muy recientemente la escritura y la poesía.

¿Cuáles han sido sus actividades fuera de la KNUA? ¿Que es lo que le ha impresionado particularmente de la cultura coreana?

La fuerza tranquila de esta cultura, el hecho de que esté tan segura de sí misma, pero sin ostentación, de que no vaya a remolque ni de China, ni de Japón o de los Estados Unidos, de que sea auto-referencial, «self-confident» y sólida. Esta cultura no tiene ningún complejo, se siente «bien en su piel». Como extranjero, el único rostro europeo entre los centenares que cruzo cada día, paso inadvertido ante su mirada: no me atacan, no me detienen escudriñándome, no me piden dinero, me dejan vivir; soy como la consigna de la cultura coreana: «dissidente, ni que decir tiene»¹ (Vinaver),

1. *Dissidente, ni que decir tiene* (en original, *Dissident, il va sans dire*) es el título de una obra de Vinaver (Nota del E.)

camino en silencio y puedo mirarlo todo a mi manera.

Me gusta también la actitud positiva de los estudiantes. No vienen para observarte, para esperarte a la vuelta de la esquina, abordarte a la primera de cambio, tomarte por un idiota, sino para aprender y formarse contigo y gracias a ti. La atención de los asistentes en clase es «mágica», los rostros tensos y receptivos, el interés legible. Nunca he visto algo así en otro sitio, y sin embargo «viajo mucho».

¿Es tan positivo en lo que concierne al trabajo de los actores?

Sí, aunque lo haya vivido menos de cerca. Me ha parecido que las jerarquías sociales y universitarias convertían el trabajo de los ensayos en algo muy delicado, puesto que tantos los actores, los directores, los artistas, como los profesores arriesgan muchos en ese encuentro artístico. Los estudiantes no encuentran siempre su lugar en un proyecto donde no son libres de correr todos los riesgos, incluido el de fracasar; la obediencia o un respeto demasiado grande no tienen ningún sentido en el arte, no más que el mando. La transmisión se hace de forma diferente, por la experiencia común. Se ve en cualquier ensayo. Cada uno se expone, muestra sus miedos y sus temeridades, sus esperanzas y su desesperación. Y en un momento dado todo el grupo sabe que la dirección escénica propuesta es justa.

¿Existe un nuevo concepto o un género que aparece en Occidente?

No estoy seguro de comprender bien la pregunta. No hay evidentemente *un* género

o *una* concepción del teatro, en el Oeste no más que aquí en Corea. No sabríamos hablar de *género* de puesta en escena, sino a lo sumo de *estilos*, si se define el estilo como una cierta manera de interpretar, de utilizar las convenciones escénicas, de dominar los tics, las cosas, lo falso.

¿Sigue interesado por el teatro intercultural?

No, no verdaderamente, no por el análisis de los intercambios interculturales. Pero por primera vez, he podido y he tenido que practicar la comunicación intercultural: en la formulación de los puntos de vista, de los conceptos, de las preguntas, de las evidencias entre nuestros prejuicios y nuestras costumbres culturales. Todos nosotros, cada uno en su cultura, no conseguimos crear un objeto común al que poder confrontarnos fuera de nosotros mismos, creamos discursos y objetos diferentes. Es imposible explicarse. Es imposible estar en una posición de superioridad cultural.

Finalmente: ¿tiene usted algo que decir a la escuela de teatro de la KNUA?

Gracias por haberme invitado, protegido, alimentado y mantenido en una constante transfusión sanguínea.

Adiós querido(a)s estudiantes: trabajad bien, y si es posible mejor: es decir menos horas, pero más intensivas. Replanteáoslo todo, incluso a vosotros mismos. No perdáis vuestro tiempo en formalismos. Aprended inglés. Luchad para que vuestro arte sea mejor respetado y sea accesible a un mayor número de gente. Descansad bien.

Y además, para terminar elegantemente: «¡Come again KNUA, come again!»



Danza catalana. Tradición en vanguardia: un mapa

Joaquim Noguero



Cuaderno de danza.

Pluralidad, diversidad, un gran abanico de poéticas y de formas. Si algo se percibe rápidamente con una simple ojeada al panorama de la danza autóctona, es que la realidad de la danza catalana (y de la danza visitante programada en Cataluña, que evidentemente influye en la propia) goza de una variedad objetivamente calidoscópica, rica y cambiante. En el prólogo de hace un par de años a la primera edición del catálogo del Institut Ramon Llull, destinado a la promoción exterior de la danza catalana, la crítica de danza Rosli Ayuso se refería al conjunto de las manifestaciones de este lenguaje artístico en nuestro país como algo equivalente al *trencadís* del arquitecto Antoni Gaudí, un modelo análogo a esa suma de pequeñas baldositas que configuran un mosaico final unitario, pese a su constitución fragmentaria. Y podemos añadir que la metáfora funciona incluso en las resonancias fonéticas y semánticas del sustantivo (*trencadís* significa literalmente «rompedizo») por la fragilidad que entraña una acumulación tal de posibilidades en un país al fin y al cabo pequeño. Hablar de la danza en Cataluña debería ser como hacerlo de la danza en Finlandia o en Nueva Zelanda, realidades sociales, demográficas y plurales no tan distintas. Pero parece que tan sólo haga muy poco tiempo que hayamos asumido el reto que supone que, al hervidero creativo que en gran medida siempre han representado Barcelona y Cataluña, le correspondan estructuras y plataformas de exhibición, pedagógicas, académicas o de gestión que algún día hagan justicia a todo el cúmulo de ilusiones y esfuerzo invertidos hasta ahora, principalmente de forma individual y a menudo incluso en solitario.

La tradición de vanguardia como filtro

En Cataluña ha habido creatividad porque se han dado las condiciones históricas y culturales para que la hubiera. Fue por Barcelona desde donde se introdujeron en España, a finales de los sesenta y los primeros setenta, las nuevas corrientes de la *modern dance* y la danza postmoderna americanas, así como también del teatro danza alemán (Pina Bausch, claro). El fenómeno se justifica a menudo por su cercanía geográfica con la frontera y, por ello, su condición de tierra de paso, dispuesta a dar saltos más allá de los Pirineos, propicia a adoptar lo que le gustara en esas visitas relámpago. Pero había también un entorno cultural más sólido que lo propiciaba, cuando comprobamos hasta qué punto la Barcelona de las tres primeras décadas del siglo xx tenía las metrópolis de París y Berlín en el punto de mira, como faro y modelo e incluso soñaba algo utópicamente con una burguesía que tuviera un papel rector similar, culturalmente comprometida como clase dirigente, tanto directamente con su mecenazgo como con un consumo mucho más vivo de las creaciones artísticas en boga.

A principios de siglo, el ensayista y columnista catalán Eugeni d'Ors afirmó que todo lo que «no es tradición, es plagio», pues toda nueva cultura se construye sobre los cimientos de la anterior, y si antes fue punta de lanza del legado precedente después sirve de base y punto de partida a lo que vendrá. Y, aunque siempre hubo una distancia entre los anhelos del mundo cultural catalán y su realidad económica o su extensión social, la curiosidad con la que, en el paso de los años sesenta a los setenta, la pedagoga Anna Maleras (maestra de Cesc Gelabert, por ejemplo) descubrió e importó la danza contemporánea y la danza jazz del centro de Rosella Hightower, en Cannes, no surgió de la nada. Esa inquietud no obedecía tan sólo a un impulso personal, respondía a un modelo cultural, y en gran medida se basaba en el gusto por el movimiento adquirido en su infancia con el mé-

todo Llongueras, una adaptación del dalcrozismo que muchos han llegado a considerar superior al original. Su autor, Joan Llongueras, fue discípulo de Jacques Dalcroze y fundó en 1913 el Institut de Rítmica i Plàstica, dentro del Orfeó Català.

Influyente escritor en la *Revista Musical Catalana* y en el periódico *La Veu de Catalunya*, además de pedagogo activísimo, Llongueras desempeñó un papel básico tanto en la primera formación de Joan Magriñà y de Joan Tena, por poner el ejemplo de los dos principales coreógrafos catalanes del siglo xx anteriores a la explosión de los años setenta y ochenta, como en Emma y Anna Maleras (pionera en la obertura de los setenta), e incluso en intelectuales muy alejados de la práctica coreográfica, pero que quedaron sensibilizados por el movimiento y pudieron convertirse luego en compañeros de viaje perceptivos y cómplices. Fue fundamental para la sensibilización rítmica básica de la sociedad catalana, incluso hoy cuando muchos ignoran todavía su existencia porque se ha normalizado ya la necesaria, saludable y lógica presencia en las aulas de la sensibilización plástica y rítmica del cuerpo hacia el movimiento. Pero en ese momento no lo era. Y el mismo D'Ors dijo de él, ya en 1908: «Llongueras es esencialmente un director de coro. Pero su coro no lo constituyen solamente unos cuantos hombres, unas cuantas mujeres, unos cuantos chicos, que cantan, con la boca abierta. Su coro es todo un pueblo y sus gentes, y sus casas, y sus fábricas, y sus escuelas, y sus periódicos, y su infancia» (*Glossari*, 27-IV-1908).

También la escritora e intérprete musical Aurora Bertrana, hija del igualmente escritor, importante crítico teatral y periodista Prudenci Bertrana, situaba a quien llamaba su «maestro Joan Llongueras» a la misma altura que su otro modelo, el lingüista catalán Pompeu Fabra, por la importancia y repercusión que ambos tuvieron en el país. Contaba en sus *Memòries fins al 1935*: «Estoy convencida de que Joan Llongueras ha sido único en su género y, en ciertos aspec-

tos, superior incluso a su propio maestro, el genial Jacques Dalcroze. Joan Llongueras no solamente escribía canciones para niños, letra y música, como nadie lo ha hecho hasta ahora, sino que también creaba ritmos y los interpretaba al piano improvisando, mientras nos invitaba a mover los brazos, la cabeza y las piernas según unos ejercicios también inventados por él. Pasar unas horas con el maestro Llongueras escuchando sus improvisaciones, aprendiendo a mover el cuerpo según sus enseñanzas, era un auténtico gozo de los más puros» (Barcelona, Ed. Pòrtic, 1973, Col·lecció Memòries núm. 12, p. 291). La comparación con Dalcroze, tan favorable a Llongueras (y hay que tener en cuenta que Bertrana, como otros alumnos del artista catalán, acabó en Suiza para recibir clases directamente de él), no es en absoluto menospreciable, aunque se pueda atribuir a la pasión de la alumna; el mismo D'Ors, tan poco proclive a barrer para casa cuando se refería a las universidades, libros, ciudades y hombres de Francia y de Alemania y del resto del mundo que nos podían servir de modelo, no ahorra palabras para asegurar, en este caso: «Xènius, que como se sabe, es espíritu volador y viajero, ha podido ver, hace pocas semanas, lo que se hace en París sobre Gimnasia Rítmica... –Pues bien, lo nuestro, lo de Llongueras, es más bonito. También he podido ver, a pie de obra, al inventor, al maestro de los maestros, de este arte, M. Dalcroze, de Ginebra. M. Dalcroze es, sin duda, un hombre notable... –Pero nuestro Llongueras todavía luce más» (*Glosari*, 9-11-1909). Como semilla, en este caso el trabajo bien hecho, sí que, más adelante, tendría futuro.

La atención higienista y sensual hacia el cuerpo que las corrientes liberalizadoras posteriores a la dictadura franquista reclamaron tras la muerte del dictador se daba la mano con la propiciada durante tantas décadas por el método de Llongueras. Su enseñanza sobrevivió subterráneamente durante el franquismo, incluso cuando contribuía a hacer latir tantas cosas alejadas de la moral opresiva y represiva del nacional-

catolicismo de la época. Así que luego, de pronto, la libertad, la amnistía y la autonomía reclamadas valieron igualmente para lo corporal. En pleno cambio, en los setenta, explotaron las ganas de salir de casa, de recuperar la calle y de reconquistar el propio cuerpo. La juventud sentía como algo novedoso todo este impulso creativo y liberal. Pero, por decirlo de alguna forma, dicha apertura se hacía en Cataluña con el permiso y la bendición de los padres. Porque Llongueras no era el único en tener esa mirada abierta. La actitud de ruptura con el ballet clásico más encorsetado también tenía en la Barcelona de antes de la guerra civil modelos equivalentes a lo que representaron en todo el mundo la inspiración grecolatina de Isadora Duncan o los juegos plásticos con velos y luz de Loie Fuller. Mujeres como Josefina Cira (Josefina Cirera Llop), Àurea de Sarra y, sobre todo, el exotismo oriental, la libertad y el magnetismo representados por Tórtola Valencia dejaron sin duda su propia huella en los años veinte y treinta. Servían de ejemplo: sin método, es cierto (y mucho menos, escolar), pero con una actitud vital descollante.

Y por supuesto, ya desde 1917 hasta varias décadas después, la sombra del modelo interdisciplinario y de vanguardia de los Ballets Rusos de Diaghilev y del Original Ballet Ruso del Coronel de Basil fue indiscutiblemente alargada y tuvo una importancia capital en los creadores más capaces. Los trabajos en el lenguaje clásico del coreógrafo catalán Joan Magriñà y de su discípulo Joan Tena se desarrollaron bajo la renovación artística de dicho modelo. Si la vanguardia catalana representada por Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Pere Pruna, Salvador Dalí, Joan Miró y Antoni Clavé había colaborado con Serge de Diaghilev, artistas catalanes contemporáneos como Joan Ponç y Antoni Tàpies trabajan en los sesenta con Antonio Gades y Joan Tena, respectivamente; y si Diaghilev representó el paso musical del XIX a la renovación de Stravinski y Satie, la pasión por la cultura que abraza Tena se atreve a danzar el do-

decafonismo y la música de Béla Bartók, de la misma forma que Cesc Gelabert se alía más tarde con músicos impresionantes como Carles Santos y Pascal Comelade, entre otros, o con la plasticidad del cineasta y artista visual Frederic Amat. Toda la cultura catalana de relieve del siglo xx grita en conjunto ese verso del poeta J. V. Foix que afirma: «M'exalta el nou i m'enamora el vell» («Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo»); él, el poeta que también quería «acordar raó i follia», o sea, fundir el mundo racional con lo intuitivo y onírico. ¿Y acaso no representan esta misma vocación un creador como el arquitecto Antoni Gaudí o, en la danza catalana, la precisa arquitectura coreográfica de los sueños de Cesc Gelabert, Àngels Margarit, Malpelo y Toni Mira? Es la tradición de la modernidad: modelos que chocan, la lenta pero firme deriva de los continentes, el mundo se mueve, y aquí no hay nadie que se apee o quien pida asustado que pare.

Otro ejemplo significativo lo hallamos en los tablaos catalanes. ¿Carmen Amaya habría podido desarrollar la revolución que su baile representó para el flamenco si hubiera nacido en el foco andaluz de Jerez de la Frontera, con todo el peso de la purista tradición gitana a sus espaldas, en lugar de en el suburbio barcelonés de la playa de Somorrostro? No es cierto que su arte se desarrollara a espaldas de la cultura catalana, pues una de las primeras personas que habló de la Amaya niña y ensalzó su nervio fue el escritor y pintor modernista Santiago Rusiñol. Y el crítico que más teorizó sobre la bailaora catalana (en artículos y en libro) y que incluso, junto con el bailar Vicente Escudero, recomendó al padre de Amaya dejarla a su libre impulso, sin otra escuela que lo que su genio asimilaba de los tablaos por su cuenta y riesgo, fue Sebastià Gasch: sí, señores, el mismo que en defensa de la modernidad de vanguardia más renovadora y contra la cultura putrefacta firmó junto con Salvador Dalí y Lluís Muntanyà el *Manifest Groc* en 1928; y el mismo también que antes, en 1925, se había convertido ya

en la primera persona en España que escribía sobre la pintura de Joan Miró, concretamente en el mítico número de la *Gasete de les Arts* sobre las vanguardias («Els pintors d'avantguarda: Joan Miró»); y el mismo también que, cuando en 1930 prologó el moderno ensayo en catalán *Una cultura del cinema (Introducció a una estètica del film)*, de Guillermo Díaz-Plaja, instalaba su reflexión en parámetros mucho más renovadoramente plásticos que no meramente narrativos.

Pero, sin que suponga contradicción ninguna, Gasch es también el periodista trasnochador y *bon vivant* que en sus crónicas se perdía en la noche del Paralelo barcelonés, en los cabarets, los tablaos, los cuadriláteros de boxeo o las pistas de circo. No es extraño, puesto que el cordón umbilical de todas estas actividades mundanas con las anteriores aparentemente más intelectuales está en su misma condición de estandarte de una modernidad desacomplejada y sin prevenciones gallináceas. Así, hacer referencia a toda esta gente no representa concentrarse en excepciones aisladas, extrañas a reglas, sino hablar de un predominante clima cultural renovador; es decir, descubrir lo significativo y pertinente de las numerosas excepciones que confirman las reglas de una época. Porque el mencionado Vicente Escudero, con quien Gasch tantas veces fue de lado por los locales flamencos, llegó a taconear al compás de un palo determinado bajo el auspicio de los ritmos industriales de maquinaria textil, y si había nacido en la tranquilidad establecida de Valladolid fue en la entonces rompedora Barcelona, y con el estímulo de críticos como Gasch, que supo ser quien podía llegar a ser: el más revolucionario flamenco del siglo xx, un modelo para bailaoras actuales como el sevillano *outsider* Israel Galván. Puesto que es en Cataluña donde mejor se acogió a Galván a finales de la década de los noventa (en el Taller de Músics, en su dueto-duelo con Sol Picó en el clímax escénico de la *Paella mixta* de ésta e incluso a pelo, sin música, en el Mercat de les Flors,

como certifica el reciente premio Ciutat de Barcelona el pasado febrero de 2008).

Los mencionados precedentes y aciertos no atribuyen ninguna esencia ni mucho menos ningún genio especial a esta tierra ni a sus habitantes. Son sólo una muestra del funcionamiento de sus engranajes socioculturales, una forma más de comprobar que para que en cualquier lugar se encienda el fuego se deben dar sobre todo dos circunstancias favorecedoras, dos factores de riesgo: que haya suficiente material combustible y que se produzca algún tipo de fricción que contribuya a hacer saltar la chispa y haga prender la llama. En Cataluña, la tradición ha proporcionado un modelo plástico de vanguardia que dificultaba la supervivencia de ciertos modelos lírico-narrativos rancios que se dan en los estadios más ingenuos y que representan un mero plagio del pasado (o sea, su repetición manierista), precisamente porque no son tradición y son plagio (si no se han construido sobre el conocimiento de unos modelos que hay que superar, y si por ello se corre el peligro de reproducirlos y repetirlos de forma ingenua). Y, por otra parte, buenas dosis de necesaria fricción (entre otras, la de la mucha competencia), en Cataluña las hay de sobras, porque las generaciones se han sucedido una tras otra, obligadas a avanzar o a ceder paso, y porque el calorcillo creador que ya desprende el motor puesto en marcha ha atraído gente de muchos otros lugares que ha añadido su propia leña a la hoguera.

Han contribuido a desarrollar la danza contemporánea en Cataluña valencianas como Sol Picó, María Muñoz y Mar Gómez. Una santanderina como Ana Eulate y una madrileña como Ana Buitrago han participado muy activamente en la vida de distintas épocas de la asociación La Porta, junto con el coreógrafo y bailarín canario Carmelo Salazar, creador influyente para otros colectivos como la compañía Las Santas (Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk y Bea Fernández), fundadoras del espacio alternativo La Poderosa. Otro canario, Félix

Santana, colaboraba con la asociación La Caldera y con la compañía Lapsus, de Alexis Eupierre, que, tras su vuelta de Nueva York, empezó a trabajar coreográficamente en Barcelona. Y ahí están también leoneses como Alfonso Ordóñez, gente de la isla de Menorca como Maria Antònia Olivé o de Mallorca como Pep Ramis, vascos como Damián Muñoz, un andaluz de formación como el ecléctico y expresivo Guillermo Weikert, que ha bailado creativamente con Danat Dansa, la General Elèctrica, Mudances y Erre que Erre, y un castellano viejo de origen como Andrés Corchero, largamente formado en Cataluña y que ha colaborado tan fructíferamente con su personal danza butoh japonesa con poetas en catalán como Feliu Formosa. En Barcelona también es posible encontrar casi desde el principio del *boom* de la danza contemporánea a una armenia como Lydia Azzopardi o a un mejicano como el recientemente fallecido Gilberto Ruiz-Lang, claves en la formación y la renovación a mediados de los años setenta y primeros ochenta del Institut del Teatre de Barcelona, junto con un matrimonio de pedagogos navarros como los Laínez y un francés como Gerard Collins, y es la alemana Sabine Dahrendorf la cofundadora y coreógrafa de Danat Dansa (1985-2000), una de las llamadas compañías históricas catalanas.

Luego han seguido llegando e instalándose en Barcelona creadores de todas partes: la belga Catherine Allard, directora de IT Dansa (postgrado del Institut del Teatre, una importante cantera de buenos bailarines), cubanos como Pepe Hevia, argentinos como el músico y coreógrafo Sebastián García Ferro, uruguayos como Andrés Waksman, un portugués como Rui Silveira (impulsor y director de la dinámica pequeña asociación La Mekánica, organizadora del festival Complicitats), y un eslovaco como Peter Mika, e italianos como Simona Quartucci, Moreno Bernardi y Roberto Fratini, o brasileños como el coreógrafo Bebeto Cidra (compañía residente en Vic, en el centro rural de Cataluña) y el peru-

sionista Krishoo Monthieux (colaborador habitual del poeta en catalán Albert Roig). Pero lo mejor es que toda esta gente ha encontrado en Cataluña un lugar donde desarrollar su trabajo porque existía un modelo en el que podían meter baza: así lo hicieron, mezclaron lenguajes, se comprometieron estéticamente y no han sido gente de paso, pues en la actualidad forman parte de la vidilla que acompaña a la enorme variedad de compañías y creadores en marcha.

La *caldereta*, ese plato típico de la costa ampurdanesa catalana que consiste en una cazuela caldosa de marisco, gana sabor cuanto más pesca fresca incorpore. Toda gran cocina tiene su primer activo en una buena despensa.

Un presente en el que elegir

En la conquista del presente y del cuerpo como apuestas de futuro y del pensamiento, ya hemos visto el peso del poso pasado recibido como herencia. Establecer tipologías de forma cerrada es casi imposible. Ha habido tal ansia por hacerse con instrumentos apropiados y ganar tanto oficio como fuera posible que el eclecticismo y su consiguiente buena capacidad de absorción han sido un modelo generalizado.

Todo vale: trabajo interdisciplinario, vídeo, plástica y músicas experimentales. La mayoría de coreógrafos se familiarizó primero con los modelos americanos, y si muy inicialmente la principal influencia estaba en los métodos de la *modern dance* de Graham, Limón y *adlateres*, en seguida ganó puntos el ejemplo mucho más investigadoramente formalista y abstracto del coreógrafo Merce Cunningham y el compositor John Cage, hasta finalmente imponerse bastante en bloque a finales de los años noventa las corrientes setenteras del *release* i el *contact improvisation*, con nombres como el de Steve Paxton como anhelado padrino bautismal. Por otro lado, hubo quien ya en los años ochenta fijó su atención en el teatro danza alemán, aunque su adaptación del

estilo mucho más afilado y lacerante de Pina Bausch quedó en seguida tamizada por la luz solar mediterránea y prefirió un pulso mucho más suave. Los trabajos de los coreógrafos Carles Mallol e Inés Boza para su compañía Senza Tempo, por ejemplo, se han distanciado ya desde buen principio del modelo de *Café Müller* con el que se formaron provechosamente, y lo curioso es que de hecho han acabado pareciéndose mucho más a lo que, posteriormente, Pina realizaría en los noventa con *Masurca Fogo*, cuando aplicó su mirada a una realidad meridional parecida, más cálida y sensual.

En otra órbita, en 1985 Andrés Corchero empezó con una asimilación muy pura del butoh japonés en su propio terreno (viaje de aprendizaje a Japón), pero una vez Rosa Muñoz, su compañera en la compañía Ravavis, empezó a partir de 1993 a jugar una especie de partida de ping-pong amistosa y enrollada con el magisterio de él, lo cierto es que al panteísmo inherente en aquel primer modelo le ha sucedido al final una mirada irónica que usa en beneficio propio la sonrisa que más de una y de dos veces su tratamiento corporal suscitaba en el público, y todo ello ha acabado creando una suerte de esbozo de personajes de gran ternura. Por su parte, la no-danza francesa, con principalmente el modelo tan personal de Jérôme Bel al frente, también ha hallado seguidores en los circuitos catalanes más alternativos, como los de La Porta, la *Mekánica*, La Caldera, La Poderosa o L'Animal a l'Esquena, pese a incluir todos estos colectivos un abanico mucho más amplio de formas. Y, para finalizar, remarquemos que hoy ya hay quien recurre sin complejos a lo más rítmico de la danza jazz (en espectáculos de danza concebidos con una dramaturgia que la lleve más allá de sus formas está el ejemplo de Víctor Rodrigo, en colaboración con el actor Mingo Ràfols; y en musicales de corte más tradicional se encuentra desde hace años gente como la coreógrafa Coco Comín), el *hip hop* (Alexis Eupierre de Lapsus, por ejemplo, serio practicante del *release* y de la reflexión metaar-

tística; o la flamenca Mudit Grau, en este caso en diálogo con el zapateado flamenco), el *tap* (usado ocasionalmente por coreógrafos contemporáneos como el joven Pere Faura o ininterrumpidamente por los maestros veteranos de este estilo en Barcelona, los hermanos Méndez), y aquí igualmente la *capoeira* y danzas populares y circo (como en la compañía del interesante y vital tortosino Roberto Oliván) o, claro está, la refundición contemporánea con el flamenco de compañías como Incepción Danza (de Montse Sánchez y Ramón Baeza), Color Dansa (de la mencionada Mudit Grau) o la compañía Somorrosto del Taller de Músics (que coreografía Javier Latorre). En todas estas formaciones la sintaxis es dramáticamente contemporánea, pero las aportaciones léxicas provienen de vocabularios muy variados.

La condición de imán, de polo de atracción innegable, que este modelo plural de la danza catalana ha representado para el conjunto del sector en España ha obtenido también reconocimientos explícitos. El sector no es sólo un foco económico con bastante producción, sino que proyecta modelos para todos los gustos, lo que motiva que cuenten con representación catalana un gran número de festivales estatales e internacionales. Y todavía más valioso es el aval ajeno cuando llega por escrito, como cuando en verano del 2004 la revista *Por la danza* de Madrid, principal portavoz del sector, publicó una encuesta que listaba los coreógrafos españoles de mayor influencia y proyección internacional, votados por representantes de toda la profesión. El resultado del conjunto de las votaciones se polarizó en torno a cinco nombres previsible, destacados con ventaja con respecto al resto. Uno era el director de la Compañía Nacional de Danza, Nacho Duato, y otro La Ribot, pero en segunda, tercera y quinta posición estaban cuatro catalanes: concretamente, Cesc Gelabert (tercero), Ramon Oller (segundo) y, en dueto por su codirección artística de la compañía Malpelo y el centro de investigación L'Animal a l'Es-

quena, Pep Ramis y Maria Muñoz (quintos), que han convertido la masía del pueblecito de Celrà donde viven (Girona) en cita obligada y espacio de referencia para muchos coreógrafos jóvenes, nacionales y extranjeros.

Si empezamos por el trabajo y la trayectoria de estos primeros nombres destacados, en seguida vemos que la proyección internacional de las tres compañías es indiscutible. Cesc Gelabert (en solitario desde 1972) y su compañía Gelabert-Azzopardi (desde 1986) es, dicho con ecos de palabras suyas, una singularidad informada: un coreógrafo que ha sabido desarrollar raíces extraídas de lo mejor de esa tradición plástica cosmopolita de antes de la guerra, para abonarlas y regarlas con lo más vivo de la actualidad, o sea, es la vanguardia parisina de primeros de siglo aliñada con las segundas vanguardias surgidas del Nueva York de los sesenta hasta hoy. Su trabajo coreográfico ha sido metadanza cuando ha reflexionado sobre su propio bagaje y recursos, a partir de retomar piezas como las del alemán Gerhard Bohner, para más tarde, en su personal *Preludis* y con la música llamada de Mompou, recrear ya con personalidad propia toda esa herencia. Su colaboración con el compositor Carles Santos es la de un Cage fallero, con toda la carne puesta en el asador. Y la música de Pascal Comelade recuerda la de un Erik Satie juguetón y con sonrisa irónica, interpretado con instrumentos de juguete. En Gelabert las capas culturales son escalones, y no un filtro. Sobre el escenario, destaca lo desnudo y magnético del movimiento estilizado e independiente que busca en el cuerpo, envuelto con un muy depurado gusto plástico y abstracto con el que ha firmado creaciones para elencos tan distintos como el White Oak Dance Project de Mijail Barishnikov, el Tanztheater Der Komischen Oper alemán, el italiano Balletto di Toscana o el malogrado, por recientemente desaparecido, Ballet Gulbenkian de Portugal, entre muchas otras compañías de primerísimo nivel.

A su vez, Ramon Oller ofrece una danza mucho más directamente sensitiva, de claros sabores meridionales, en ocasiones levemente narrativa y a menudo con guiños muy conscientes del aire más accesible y glamouroso del musical. Al trabajar con emociones y con materiales y clichés de la cultura popular, su trabajo parece más sencillo. Es más accesible, porque incluso el eco sensitivo de las músicas elegidas contribuye a ello. Pero no es menos culturalmente elaborado. Donde Cesc Gelabert podría ser Orson Welles adaptando a Shakespeare, Ramon Oller sería Baz Luhrmann; entre uno y otro hay la misma distancia que entre el minimalismo y el *pop art*, pero sin jerarquías y niveles, por cuanto sirven distintos dioses. Oller distorsiona los clásicos buscando su visceralidad y humanidad con el mismo gusto con que torsiona con frescura los cuerpos, para enfrentar unos y otros a mil rupturas, que reparte con vigor por los escenarios de medio mundo: directamente con su compañía Metros desde 1985, pero también con coreografías para otras compañías como el Good Speed Opera House (EUA), el Ballet d'Opera d'Essen (Alemania), el Ballet Hispano de Nueva York o incluso directamente para musicales de Broadway. Oller es un coreógrafo influyente en la misma medida que también fue coordinador artístico del Centro Andaluz de Danza y que hoy dirige el Conservatori Superior de Dansa de Cataluña en el Institut del Teatre de Barcelona.

Por último, el quinto puesto de esa encuesta de ámbito estatal fue para Malpelo: Pep Ramis y María Muñoz crearon en 1989 una de las compañías que mejor ha sabido expresar las fronteras entre lo humano y la visceralidad primigenia de esa base fisiológica que la danza puede llegar a explorar en lo más orgánico de cada uno de nuestros gestos. Pero su influencia no es tanto por la compañía en sí como porque, no conformes con reducir a ésta su labor como coreógrafos en continuo proceso de búsqueda y análisis, en el año 2000 crearon en Celrà el centro de investigación L'Animal a L'Es-

quena, un espacio que colabora con asociaciones similares europeas en proyectos de creación y que ha convocado para que trabajen en su territorio a nombres clave de técnicas como el *contact improvisation* (Steve Paxton ha llegado a residir algunos meses en Celrà). El nombre con el que bautizaron el centro es el mismo con el que titularon el espectáculo de celebración de los primeros diez años de la compañía, y el del libro de aniversario sobre su trayectoria y también el de la exposición conmemorativa, lo que parece dar al significado de la etiqueta la suficiente importancia como para explicarlos con ella. De hecho, describe casi literalmente su actitud vital y física, su poética y su estética. L'Animal a l'Esquena significa «el animal en la espalda», lo que remite tanto a la idea de cargar a hombros a nuestra parte animal (tarea que Malpelo se ha autoimpuesto siempre, fiel a las raíces de sus componentes, a sus emociones, a su fisicidad), al mismo tiempo que la duplicidad de la frase recuerda también lo habitual que es, en el mundo urbano contemporáneo, dar a menudo la espalda a ese yo animal primigenio, a nuestras emociones, a nuestro cuerpo, convertido casi en un caparazón inarticulable, adocenados todos en idénticas y limitadas series de movimientos mecánicos e inexpresivos. Coreografía, escenografía, trabajo de la voz en escena, todo en Malpelo puede explicarse por esta estentórea fidelidad animal tan rica de callada sensibilidad humana, traducida siempre en una danza que mezcla componentes vitalistas y elegíacos, vida sin más y memoria, presentación real de movimiento y relato mágico de personajes y pueblos. Una de sus principales bazas es el caudal de imágenes con que seducen plásticamente al espectador con un lirismo casi onírico, un estallido visual que no renuncia nunca a adquirir un sentido dramático: a tener significación e integrarse coherentemente en el conjunto. En buena medida, el potencial emotivo de Malpelo proviene de este modo positivo de ser auténtico con el que Ramis y Muñoz saben hablar claro.

Estas tres compañías son un buen ejemplo de los derroteros por los que ha circulado la danza en Cataluña. Sin embargo, aunque estos fueron los nombres catalanes destacados en la primerísima liga reflejada por esa encuesta de la revista *Por la danza*, el abanico de la oferta real en el Principado es mucho más amplio y dispar. No es extraño que se subrayara el papel de esos cuatro coreógrafos porque forman parte de las llamadas compañías históricas, al estar clasificadas entre las que más años llevan presentando sus creaciones. Con igual derecho se podría haber destacado a Àngels Margarit y su compañía Mudances (desde 1985), sobre todo cuando la coreógrafa lleva cinco años dirigiendo también en Terrassa el festival Tensdansa, con una muy interesante presencia internacional y colaboración e impulso a muchos otros creadores locales. Como empezó siendo muy joven, Margarit es una de las pioneras de la danza contemporánea catalana: en su paso por la mítica compañía Heura (1979-1984) fue la responsable de la conceptualización de *Temps al biaix* (1981), la primera pieza en España concebida como un bloque dramático de una hora en lugar de un mero conjunto de coreografías, una investigación abstracta que se alejaba ya del esqueleto estructural narrativo y exploraba terrenos de construcción del espacio que tan importante serían en la labor posterior de la coreógrafa. Hay en sus registros un tono claro, mediterráneo, con la misma fuerte suavidad con que estalla la floración de las plantas, fenómeno al que ha dedicado distintos espectáculos de título floral, al mismo tiempo que se interesa por la escritura coreográfica propiamente dicha, por la esencia del movimiento y su creación de espacios, así como por las relaciones sociales y un acercamiento antropológico al movimiento en las ciudades, sea en la calle o en la soledad e intimidad de nuestras habitaciones.

Otro de los creadores clasificados habitualmente dentro del bloque de compañías históricas catalanas es Juan Carlos García y Lanònima Imperial, que data de 1986:

García y su compañía han tenido una importante proyección internacional, sobre todo en Alemania, con trabajos para el Tanztheater der Komischen Oper Berlin y el Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, donde seguro que gusta por su rigor tanto para el movimiento propiamente dicho como para su estructura visual. Sus coreografías son muy dinámicas y expresivas, con excelentes intérpretes y buenas dosis de corporalidad, y aún a esa rica base coreográfica el interés por capas de significados que lo sitúan dentro de una ambiciosa órbita temática y cultural, interesada por el rito, el barroco o movimientos como el futurismo, en su elaboración de lo que podríamos llamar grandes teoremas formales. En una línea igualmente muy coreográfica, con predilección por la danza en estado puro y buena repercusión internacional, se sitúa desde 1985 el trabajo de Trànsit Dansa, de Maria Rovira, con creaciones para grandes elencos como el Ballet Nacional de Cuba y el Ballet Hispánico de Nueva York, entre otras compañías americanas, además de algún importante trabajo para Alemania. En otro registro más contenido, en 1987 arranca la trayectoria de Toni Mira para su compañía Nats Nus, y la marca de la casa es un indudable atractivo visual. Mira se hace mirar, pero también mira y mima por su cuenta y riesgo las relaciones humanas, tratadas con un acercamiento levemente irónico y bajo una gran multiplicidad de enfoques y juegos de punto de vista. Lo que se impone es su toque sensiblemente plástico, depurado y arquitectónicamente muy ajustado, sólido en sus estructuras dramáticas y preciso en los tiempos coreográficos, con objetos, texto o vídeo tomados sin prejuicios, según necesite. Mira iba para arquitecto, y ahora edifica en horizontal, pero mantiene la necesidad de organizar espacios para dar cabida a las muy distintas necesidades humanas, y así poder explicarlas con sentido del juego, de lo lúdico, de las pequeñas cosas que nos permiten entender las grandes. Y también en esta misma órbita de lo pequeño, pero con mucho fon-

do que –como en sus orígenes orientales– busca también la trascendencia de lo que nos rodea y de la vida cotidiana, Andrés Corchero había instalado en Barcelona ya desde 1985 su gusto íntimo por el gesto minúsculo y la expresividad poética que conlleva la contención desnuda del butoh japonés, aprendido con Min Tanaka i Kazuoh Ohno. Corchero ha danzado la poesía de Jaime Gil de Biedma, de Goethe y de Feliu Formosa, en escenarios y en la calle, en espacios naturales y entre esculturas móviles, con un trabajo coreográfico concebido como una antena de prospección del entorno y como para fundirse con él; lo divertido es cómo ese mundo trascendente de raíces orientales se ha transformado en gran parte desde que el coreógrafo conoció a Rosa Muñoz y fundaron la compañía Raravis en 1993, con propuestas muy concretas de personajes que se mueven como perdidos, tiernos y simpáticos, en creaciones rebosantes de humor y ternura.

En un registro más teatral, pero con significados muy distintos para el uso que cada uno de ellos da a la misma etiqueta, se encuentran diversas compañías. Los ya mencionados Carles Mallol e Inés Boza, que fundaron Senza Tempo en 1991, son los únicos que se mueven en el territorio de lo que internacionalmente se conoce como teatro danza, tras la estela de Pina Bausch, aunque con una estilización desde su terreno, significativamente mediterránea, sensual e irónica, sumadas también a muchas otras aportaciones, igual que se trabaja con bailarines que traen en su mochila personal bagajes de otras escuelas. La marca de la casa es la estilización de escenas cotidianas, reconvertidas con un cierto halo mágico y poético, además de sentimientos vivos expuestos con un pulso muy vibrante, pero también con humor, para que éste actúe de filtro, y todo ello envuelto con el sólido cosido dramático con el que se atan los hilos de la trama oculta con plasticidad y mucha vitalidad. En cambio, desde 1994 Sol Picó exhibe su danza teatro con más fuerza y agresividad: como en el compositor Carles

Santos, hay en ella un registro muy fallero, acorde con sus orígenes valencianos, una duplicidad muy interesante entre sensibilidad y energía, entre vulnerabilidad y fiereza. Ella es la ligereza del ballet y el nervio y carácter del flamenco, como nos recuerda con su taconeo sobre puntas con el que tan a menudo se la identifica. Es la bella y la bestia, la niña mona y la vampiresa, un combinado de abeja maya y de hormiga atómica, una mezcla entre el pequeño y rubio canario Piolín y su hambriento «lindo gatito» de los dibujos animados de nuestra infancia. Y sus espectáculos, que se plantean a menudo los muy diversos ángulos de la condición femenina, presentan mujeres que se debaten entre el día a día como madre, ama de casa y maruja embebida por todos sus sueños de una vida menos monótona y, por otra parte, sus obligaciones glamourosas de bella, cuidada y sobre todo proyectada y nunca realizada mujer fatal (*La dona manca o Baby Superstar*, se titulaba uno de sus espectáculos), o sea, la recurrente dialéctica entre sexualidad y vulnerabilidad emocional. Y es precisamente en un terreno parecido, donde se muestran sentimientos y humanidad en carne viva en el que desde 1995 se inscribe de forma muy singular la danza y el teatro de Marta Carrasco: sus protagonistas reparten esfuerzos entre la risa y el llanto, entre la máscara con que encubren su dolor y el sentimiento elegiaco por un ayer perdido que se adivina pletórico pero sin futuro; el lenguaje usado es el del cabaret y otras artes parateatrales, a ratos es una mezcla de Pina Bausch y de las sugerencias visuales de un Philippe Genty, pero también del tópico del *clown* triste por dentro, tras la mueca exagerada de su sonrisa falsa. Carrasco es una mezcla de controlada civilización francesa en la superficie, con un fondo oscuro, expresionista y vibrante, de atmósfera melancólica, dentro el registro del «puro teatro» cantado y casi llorado por el famoso bolero de la Lupe. Y, por último en este mismo terreno de frontera con el teatro, considerar teatral a Mar Gómez, cuya compañía data de 1992, ya es

otra cosa: es hablar de afinada parodia, de una danza acharlotada y narrativa que da ocurrentemente la vuelta a los clichés con estética de cine mudo y de *slapstick*. Su colaboración con el ligero y serio Xavier Martínez los convierte en una pareja creadora muy interesante, como la real entre Laurel y Hardy, o la imaginable entre un Chaplin y un Keaton, de forma que lo que caracteriza la compañía es su divertida capacidad de caricaturización de cultura clásica con mucha pátina, que ellos revitalizan con un vistoso y amplio lenguaje dancístico, de dramaturgia sencilla pero de calidad, y tan narrativa como inteligente y cómica a la hora de dar la vuelta a los tópicos.

Un repaso entre el resto de compañías (algunas aparecidas en los últimos años, y otras con más trayectoria a sus espaldas, pero con cierta discontinuidad, repartidos sus artífices entre la labor coreográfica y la pedagógica) sigue dando cuenta de registros y aspiraciones muy diversas. Álvaro de la Peña inició su actividad con Iliacán en 1993 con una fuerza plástica extraordinaria que es indudablemente su punto fuerte, un atractivo visual que ha conseguido en ocasiones universos mágicos a partir de elementos sencillísimos y una gran humildad de tratamiento, con imágenes que son metáforas, forma y sentido fundidos al servicio de un imaginario muy personal. De la Peña es quien localizó en el barrio barcelonés de Gràcia la antigua fábrica textil que nueve compañías alquilaron juntos en 1995, año de fundación de La Caldera (Asociación Cultural para el Desarrollo de Actividades Coreográficas). Integrante de este mismo colectivo, la compañía Búbulus, de Carles Salas, empezó su andadura en 1991: atrevimiento, gusto por imágenes de una bella plasticidad, leve erotismo que concentra su mirada en los cuerpos como una forma de descubrir su intimidad son algunos puntos en común de las piezas, hasta que en el 2005, con *Julius y Florette*, cierra e inicia un ciclo. Es ésta una interesante pieza que disecciona a corazón abierto la micromemoria personal del coreógrafo, con

la pulsión coleccionista como metáfora de las huellas del deambular vital de cada uno, dentro de un concepto que se inscribe en el terreno del uso creativo del yo en mucha de la literatura y el arte contemporáneos. Y para YO cabe destacar el de Sònia Gómez: esta atrevida y joven coreógrafa incluso ha invitado a su madre a acompañarla en escena, para una confesión cómplice a dos bandas que cose con humor los datos reales de un traje hecho a medida. La suya es danza en primera persona y con formato de diario íntimo, que trabaja el aspecto artesanal como forma de registro verosímil de la autenticidad perseguida. Fragmentada y lúcida, su mirada se inscribe en la línea de las *performances* artísticas que exponen el propio cuerpo y lo retratan y detallan con sus secreciones y organicidad más fisiológica, casi como ecografía y forma de registro mentales. Lo que Sònia Gómez segrega es memoria preñada de cultura de consumo, donde lo *naïf* y el *kitsch* se dan la mano, para un ejercicio proustiano de barrio con la música disco y las series de la tele como magdalenas de uso corriente.

Alexis Eupierre y su compañía Lapsus (1997) también son un importante activo de La Caldera, y su danza presenta miradas sobre la realidad, sobre los conflictos íntimos y su socialización, pero de forma muy esencializada y medida, sin narratividad y con equilibrio, gracias a una mirada que no es nada ingenua y recurre a menudo al juego de espejos de su puesta en escena, al reflejo de una reflexión metaartística que sabe construirse en estructuras densas por su aglomeración de capas bien trabadas. Otra importante componente de la asociación La Caldera es Lipi Hernández y su compañía Malqueridas (1995), interesante en la vinculación del movimiento con otras artes, incluso para adaptar textos literarios como *Salomé*, de Oscar Wilde. Y otro colectivo exclusivamente de mujeres es el bautizado como Las Santas, tres creadoras independientes que hacen bien real esa canción que afirma que «las mujeres son guerreras»: ellas son Mònica Muntaner, Silvia Sant

Funk y Bea Fernández, esta última muy influida por Carmelo Salazar (quien trabaja con inteligencia los estereotipos y el *kitsch*, para una investigación detallada del movimiento, mano a mano en La Porta con Oscar Dasí). Las propuestas de Las Santas son desenfadadas, presentadas con frescura y descaro, con conciencia del movimiento y la teatralización de un universo íntimo fragmentado y humilde, abordado a veces con humor y en contacto permanente y sin complejos con la realidad. La compañía Erre que Erre nació en 1996 y su principal registro ha sido físico, una fuerza corporal que se llenaba de significados oscuros y que sólo en su última pieza, *Escupir en el tiempo*, se simplifica y toma una textura casi cinematográfica, como para situarse en la habitación de al lado de donde transcurre una fiesta y enseñar así la tramoya de los sentimientos, un trasfondo emocional cogido por sorpresa con la guardia baja y traducido con la singularidad de cada caracterización coreográfica, ceñida distintivamente a los distintos personajes.

En un registro más directo, el coreógrafo e intérprete Jordi Cortés es un animal tranquilo, una bestia en reposo, vibrante aun en la calma del potencial de su fuerza. Tras pasar por una carrera internacional con compañías como DV8 Physical Theatre y el Théâtre de Complicité, esto mismo caracteriza su compañía Alta Realidad (1998), o sea, fisicalidad y complicidad, del cuerpo a la emoción, y de ésta al pensamiento, gracias a la seducción que la inteligencia de sus propuestas y el magnetismo de su presencia escénica establecen con los espectadores. Algo parecido, pero con más juego y con el máximo de elementos a su alcance, consigue la pareja formada por Tomàs Aragay y Sofía Asencio para su compañía Sociedad Doctor Alonso (2001). Aragay es un niño que juega y Asencio su anclaje, una combinación de exploradores escénicos (él más director, ella más coreógrafa) que ha reflexionado sobre el paso del tiempo y la muerte, con ancianos y niños que se subían por primera vez a un escenario: la humildad

de sus planteamientos hace mella y deja huella por la sensitiva ternura y el amor a las personas y sus pequeñas derrotas cotidianas que los impregna. Y también como ellos, en otra cercana reivindicación de la artesanía escénica, de lo pequeño ofrecido como un cuerpo latente y vivo, vibrando sincero en tiempo presente, cómplice con unos espectadores invitados a integrarse en la columna vertebral de emociones puesta en juego en la pieza, encontramos la mezcla de danza, circo, teatro y música artesanal compuesta por el hábil e intenso Roberto Oliván. Su compañía nació en Bélgica en 2001, después de su paso por el PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) y cuatro años como intérprete en la prestigiosa Rosas, de Anne Teresa de Keersmaecker; en su vuelta a Cataluña, Oliván utiliza a favor suyo el espíritu popular cercano a las fiestas de sus raíces tortosinas en el delta del río Ebro, y adopta una cierta dramaturgia de circo por la condición directa y real de las acciones que presenta. Como quien no quiere la cosa, disimuladamente, da protagonismo a personajes y situaciones sociales contemporáneas, y el *hip hop* de la calle, danzas populares de los Balcanes, circo y danza contemporánea se dan amigablemente la mano con el popular *ball del fanalet* de nuestros padres, por la mediación sin complejos del coreógrafo.

La lista podría continuar, puesto que sigue habiendo incorporaciones interesantes. Si Sònia Gómez y Roberto Oliván pasaron y se formaron en buena medida en la experimentación del PARTS de Bélgica, ahí están ahora mismo dos jóvenes catalanes como Pere Faura y Salva Sanchis, en los que ya han confiado importantes escenarios como el Teatro Nacional de Catalunya y el Mercat de les Flors, respectivamente, para ofrecerles mostrar su trabajo al público en el pasado año 2007. Y la última compañía constituida hasta hoy como tal, Derivat, ha nacido también en el último año, fruto de la suma de esfuerzos y bagajes de un terceto de treintañeros surgidos del Institut del Teatre de Barcelona, y los tres con una am-

plia experiencia teatral y coreográfica probada e invertida en otras compañías: son Keith Morino, Anna Roblas y Juan Carlos Lérída, junto a un músico como el también joven Oriol Rosell, en una más de las combinaciones multidisciplinarias que tanto fruto han dado en la tradición artística del país.

Tampoco hay que olvidar compañías con mayor proporción de movimiento enraizado en cierta base de lenguaje clásico, gente y aportaciones como las del brillante imaginario plástico de Pepe Hevia, la fluidez y la depurada ligereza de Thomas Noone, el gusto narrativo y teatral de Roberto G. Alonso, el coraje y la depuración clásica del productivo David Campos y la solidez técnica de la catalana Olga Cobos junto al eslovaco Peter Mika de la CobosMika Company. El conjunto esbozado es muy plural y ofrece una amplia gama de estilos. No estamos en el mejor de los mundos posibles, por supuesto, porque que nazca la creatividad, que sea posible y que lo haga encauzada en una tradición de vanguardia que tiende a eliminar buena parte de las malas hierbas de lo meramente decorativo, manierista o putrefacto (por decirlo como Dalí y Gasch), no garantiza, sin las políticas adecuadas, una estabilidad que, al menos en el ámbito pedagógico, sería deseable. En este sentido, suerte tenemos de la tendencia a la asociación cívica catalana, a la vitalidad substitutoria de tantos aspectos de su sociedad civil, como prueban en la danza el caldo de cultivo que representa, nunca mejor dicho, La Caldera, o las puertas a la innovación que abre La Porta, o la vuelta a lo básico y lo más sencillo del cuerpo que representa L'Animal a l'Esquena, por ejemplificarlo con tres asociaciones que, junto con La Poderosa, La Mekánica, ÀreaTangent y otras, consiguen, ni que sea tangencialmente, fuera de los circuitos más oficiales, poner en marcha poderosas y dinámicas mecánicas de aprendizaje, innovación y creatividad. En muchos de estos grupos hay inquietudes interdisciplinarias, una actitud inquieta proclive a la creación de complici-

dades interpersonales y de grupos. Y lo cierto es que, en general, en estos últimos años la oferta coreográfica y de las artes del movimiento en general (más danzadas o más performáticas) se ha extendido a muchos otros terrenos artísticos. El teatro cada vez cuenta más con bailarines que dirigen coreográficamente el gesto de los actores: Mar Gómez, por ejemplo, coreografió a los intérpretes del *Quartet* de Müller, dirigido por Ariel García Valdés; y Marta Carrasco ha coreografiado a actores en la *Lulú* de Wedekind, bajo la dirección de Mario Gas; en *Ronda de mort a Sinera*, d'Espriu, dirigida por Ricard Salvat; en *Bodas de sangre*, de Lorca, con dirección de Ferran Madico; y en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, bajo la batuta teatral de Magüi Mira. Las interrelaciones y los contagios son constantes. Y en Barcelona encontramos también actores y promotores de proyectos, como el mallorquín Pep Tosar, o escritores como el tortosino Albert Roig, que en sus espectáculos combinan con acierto danza y palabra, la música y el video en un mismo nivel expresivo y sensual, de la misma forma que ha habido y hay poetas como Joan Brossa (incluso Carles Santos, entendida la poesía de forma amplia), Enric Casassas, Gerard Altaió, Josep Pedrals i Eduard Escoffet que han escrito para la danza.

Contra el tópico del oasis político catalán, resulta pues que en la creación no hay una sola forma catalana de ser tranquila. Al contrario: encontramos un hervidero de formas, un mundo en cocción, calidoscópico, mestizo y en choque, como para que salten chispas y prenda lo inesperado. Otra cosa son sus andaduras, que quedan para un segundo artículo. Éste ensaya trazar un mapa: dibuja orografías. Queda pendiente para un segundo artículo un intento mucho más interno de radiografía y de diagnóstico (incluso de autodiagnóstico) de patologías.

Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento)

Agustí Ros

Hablar del movimiento es como hablar de lo que nos diferencia de las cosas inanimadas. La inmovilidad es algo extraño para el cuerpo humano. Vivimos constantemente en movimiento para alcanzar nuestras necesidades, tal y como decía Laban «Man moves in order to satisfy a need. He aims by his movement at something of value to him...»¹

¿Pero, cómo llegamos a ser conscientes de ello? Fundamentalmente por los sentidos del tacto y de la vista, y por el esquema mental que se configura en nuestro cerebro mediante patrones neuromusculares. La reflexión y el pensamiento sobre el fenómeno del movimiento también acaban por articular un todo que nos permite hacer una representación global.

El fenómeno del movimiento ha sido tratado a lo largo de la historia del pensamiento por filósofos, pensadores, astrónomos, teólogos y físicos. Pongamos por caso Heráclito, Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Copérnico, Tomás de Aquino, Galilei, Newton, Einstein, Merlau Ponty, entre otros. La visión del movimiento en cada etapa histórica ha afectado de forma decisiva la concepción del mundo.

La teoría de Laban recogida en su globalidad por sus discípulos, en el *Laban Movement Analysis (LMA)*, es una poderosa herramienta para analizar y comprender el movimiento, para profundizar nuestras reacciones en la interacción constante con el entorno, así como para su práctica.

La estructura de nuestro cuerpo está hecha para movernos. Los huesos, los músculos, los tendones, los nervios, etc. se articu-

1. «El ser humano se mueve para satisfacer una necesidad, con el fin de alcanzar, con su movimiento, algo valioso para él».

lan entre ellos en una gran variedad de palancas. No obstante, ¿de qué manera se conectan? ¿Cuál es la organización corporal? ¿Cuáles son los esquemas de funcionamiento? ¿Con qué calidad de movimiento cogemos un lápiz o enroscamos un sacacorchos en el tapón de la botella de vino? ¿Qué forma toma el cuerpo cuando nos movemos para abrazar a alguien? ¿Qué dirección toma el brazo para coger una maleta del suelo?

El LMA es un lenguaje para entender, observar, describir y anotar todas las formas de movimiento. A partir de las bases teóricas creadas por Rudolf Laban, como fueron la Kinetography/Labanotation: anotación del movimiento, el Effort Shape: estudio de la dinámica del movimiento, y el Choreutics: estudio del espacio; los discípulos de Laban profundizaron y ampliaron muchos de los conceptos creados por él. De entre éstos destacan las figuras de Irmgard Bartenieff y Warren Lamb.

El LMA es un sistema capaz de describir las conexiones del cuerpo, la dinámica del movimiento producido por el esfuerzo muscular, la forma, la interpretación y la documentación del movimiento humano.

Es una herramienta usada por bailarines, atletas, fisioterapeutas y es uno de los sistemas más utilizados en el análisis del movimiento del cuerpo humano de una manera parcial o global.

Divulgado por el trabajo de Irmgard Bartenieff, el sistema es conocido también como *Laban/Bartenieff Movement Analysis* o *Laban Movement Studies*. Incluye:

Bartenieff Fundamentals

1. Laban Movement Analysis
2. Anatomía y Kinesiología
3. Kinetography/Labanotation

El LMA tiene cuatro categorías:

1. Cuerpo

Esta categoría describe las características físicas del movimiento del cuerpo humano.

Es la responsable de la descripción de las partes del cuerpo en movimiento: qué partes están conectadas, qué partes están influenciadas por otras, así como los principios generales sobre la organización del cuerpo.

La mayoría de estas categorías no serían desarrolladas por el mismo Laban, pero sí serían determinadas por sus estudiantes. Irmgard Bartenieff fue decisiva en la creación de esta categoría.

Diversas subcategorías incluyen:

1. Iniciación del movimiento empezando desde una parte específica del cuerpo (conducciones).
2. Conexión entre las diferentes partes del cuerpo.
3. Secuencialización del movimiento entre las partes del cuerpo.
4. Esquemas de organización del cuerpo y de su conectividad, llamado también *Patterns of Total Body Connectivity, Developmental Movement Patterns*, o *Neuromuscular Patterns*.

Siguiendo los principios generales de organización corporal se puede ver cómo la iniciación del movimiento es un concepto que explica el encadenamiento de partes del cuerpo que se ponen en funcionamiento cuando responden a un determinado estímulo. Muchas veces, cuando cogemos un objeto, es la mano la que toma la iniciativa y el resto del cuerpo la sigue. Sin embargo, la conducción implica que las partes del cuerpo están conectadas entre ellas.

En estas conducciones es posible descubrir patrones de organización corporal. Peggy Hackney, que ha recopilado el trabajo de Irmgard Bartenieff, plantea las conexiones fundamentales siguientes: conexión respiratoria (interior, intercelular), conexión centro-extremidades (radial, del centro a las extremidades), conexión cabeza-sacro (a través de la flexibilidad de la columna vertebral), conexión arriba-abajo (homóloga, de la cabeza y los pies), conexión entre partes del mismo lado (homo-

lateral), conexión cruzada lateral (contra lateral, oposición).

2. Esfuerzo

Esfuerzo, o aquello que Laban había descrito como dinámica del movimiento, es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento. Laban definió cuatro factores, siempre presentes en todo movimiento. Los factores son: tiempo, peso, espacio y flujo. A cada factor le corresponden dos polaridades. El sistema así definido es bastante eficaz en tanto que es capaz de valorar el grado de calidad del factor.

Las polaridades son:

Tiempo: repentino/sostenido
 Peso: fuerte/suave
 Espacio: directo/flexible
 Flujo: controlado/libre

El tiempo es el factor que describe nuestra actitud interior con respecto a la duración o a la continuación del movimiento. Las cualidades son lo repentino (urgencia, sorpresa) y lo sostenido (alargamiento, continuidad, persistencia).

El peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad. No se trata de medir el peso en términos cuantitativos sino cualitativos. Las cualidades son lo firme (fuerte, resistente) o lo suave (delicado, ligero).

El espacio describe la actitud interior del que se mueve hacia el entorno. Las cualidades del espacio son lo directo (dirección rectilínea), o lo flexible (dirección ondulada).

El flujo es el responsable de la continuidad de los movimientos. Sin el flujo, los movimientos tendrían simples indicaciones del esfuerzo. Las cualidades del flujo son lo controlado (tenso) o lo libre (fluido, relajado). Surgen así diversas posibilidades de catalogar la calidad del esfuerzo según la combinación de los elementos.

Todo movimiento se produce con los cuatro factores, pero a menudo hay uno o varios que tienen más relevancia.

Cuando el esfuerzo es producto de una combinación de dos factores se denomina estado (*state*). Esta categoría es muy común en el movimiento cotidiano. Se consideran seis caracteres: despierto y soñador; lejano y próximo, y estable y móvil.

Cuando el esfuerzo es producto de tres factores se trata de elementos motores (*drive*). Los elementos motores producen estados altamente expresivos. Se consideran cuatro categorías de estados: acción, apasionado, embrujado y visionario.

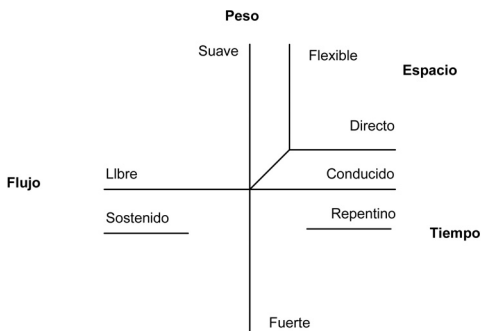
Los elementos motores de la acción (*action drive*) dan pie a los famosos ocho esfuerzos producto de los tres factores del tiempo, el peso y el espacio y se denominan: golpear, azotar, golpear ligeramente, sacudir, apretar, retorcer, resbalar y flotar.

Los elementos motores del apasionado (*passion drive*) es la combinación de los factores de tiempo, peso y flujo.

Los elementos motores del embrujado (*spell drive*) es la combinación del peso, espacio y flujo.

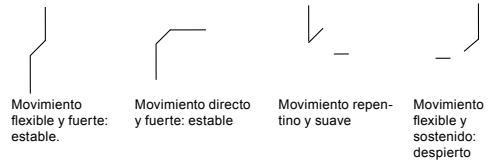
Los elementos motores del visionario (*vision drive*) es la combinación de tiempo, espacio y flujo.

Es conocido el gráfico creado por Laban para explicar la teoría del esfuerzo:



A cada una de las combinaciones le corresponde un gráfico determinado.

Por ejemplo los gráficos de dos factores o estados:



Las acciones del esfuerzo han sido usadas extensamente en muchas escuelas de teatro y danza para formar la habilidad de cambiar rápidamente entre las manifestaciones físicas de la emoción. El proceso se basa en desarrollar una acción física con la característica correspondiente y así ser receptivo al tipo de emoción que genera. La posibilidad de seguir un guión desde la consideración de las cualidades contrarias de cada uno de los factores facilita la medida del esfuerzo muscular y, en consecuencia, el cambio de emoción a través del cambio de la actividad física. Este proceso genera un cambio de color en el movimiento.

3. Forma

Así como la categoría del cuerpo es la responsable de las partes del cuerpo y de las conexiones internas, también es posible hablar de cómo el cuerpo cambia de forma durante el movimiento. La categoría del análisis de la forma tiene que ver con esta cuestión. La forma muestra el cuerpo cuando éste adopta una u otra posición. Las cualidades de la forma describen la manera en que el cuerpo cambia (de una manera activa) hacia algún punto del espacio. Se pueden describir de una manera sencilla los términos que se refieren a las acciones específicas del cambio, como son abrir (extensión, ampliar) o cerrar (flexión, reducir). Hay términos más específicos como por ejemplo: levantarse/hundirse, estirarse/flexionar, rodear/retroceder.

En la categoría de la forma hay varias subcategorías. La categoría de la figura es la más importante de ellas. Ésta describe las posiciones estáticas que el cuerpo puede adoptar. Estas posiciones según si son de una, dos o tres dimensiones son catalogadas

como forma lápiz, forma pared o forma bola. El cuerpo puede transitar de una forma a la otra, estirándose o encogiéndose, a la vez que crea espacios vacíos entre sus partes.

Se puede describir la figura a partir de la manera en que cambiamos de una a otra. Estos cambios están relacionados con la manera en la que el cuerpo interactúa con el entorno. Es lo que se denomina Modos de cambio de figura. Son tres:

– Figura *flujo*

Representa la relación del cuerpo con sí mismo. Son figuras que varían con la simple acción de respirar, o bien a partir de doblar y desdoblar los miembros del cuerpo. Pueden ser movimientos de acciones cotidianas como encogerse, temblar, frotarse, estirarse, etc. Son figuras que tienen que ver con uno mismo y no con el entorno.

– Figura *direcciona*

Representa un tipo de figura en la que el cuerpo se dirige hacia alguna parte del entorno siguiendo una dirección determinada, con la intención de llegar a un destino. Esta categoría se divide en: Figura direccional de radio (pinchar, señalar, etc.) y Figura direccional de arco (balancear una raqueta de tenis). Las diferencias entre estas dos categorías están en la forma del trayecto que dibuja la parte del cuerpo, en el aire. En el primer caso el trayecto es claramente recto. En el segundo caso es curvado. Los trayectos en el espacio serían llamados por Laban formas-trazo.

– Figura *modelada*

Representa la relación en la que el volumen del cuerpo interacciona activamente con las tres dimensiones y con el entorno. Un ejemplo puede ser amasar la masa de pan o escurrir una toalla. En esta categoría el movimiento hace cambiar la figura del cuerpo sin un destino concreto. El cuerpo va pasando de una forma a otra como si esculpiera el espacio. Podemos observar como las manos, al amasar la masa del pan, van cambiando de forma. En este caso el movimiento no busca un destino, sino que el objetivo está en el proceso.

En términos labanianos, se habla de *motion* en contraposición a *destination*. La distinción radica en la definición del modo en que se ejecuta el movimiento, ya sea en función del proceso *moción*, o del objetivo final, destino.

4. Espacio

Una de las principales contribuciones de Laban al *Laban Movement Analysis* es el análisis del espacio. Esta categoría incluye el movimiento del cuerpo en conexión con el entorno: esquemas espaciales, recorridos y líneas de tensión espacial.

El trayecto que realiza el cuerpo o una parte del cuerpo en el aire son líneas de tensión que, si bien están en el pensamiento del ejecutor, también pueden estar en la del espectador. Sin embargo son recorridos inexistentes. Aparecen en la mente del espectador gracias a la memoria. Cuando el trayecto ha sido realizado por un móvil, éste ha dejado de existir. El trayecto como el movimiento sólo existe en el presente.

Para describir los trayectos, Laban define una serie de figuras geométricas en torno al cuerpo humano, basadas en formas cristalográficas de los sólidos platónicos: el octaedro, el cubo, el icosaedro y la esfera.

Así señala una serie de puntos coincidentes con los vértices de los cuerpos. La red de puntos organizados sucesivamente sirven de referentes de la forma de los trazo-forma.

Al organizar el movimiento en función de los puntos que estaban situados en torno al cuerpo humano, Laban considera que la forma del trazo-forma es forzosamente armoniosa, placentera y tiene efectos terapéuticos para el cuerpo, ya que los vértices de los cuerpos platónicos son equidistantes. No sólo eso sino que una sucesión de puntos puede ser entendida como una escala musical. Considerando una escala de veintisiete puntos, el cuerpo puede moverse de una manera refinada siguiendo patrones específicos como es el caso de la escala di-

mensional inscrita en un octaedro, o bien las escalas A o B inscritas en un icosaedro.

La abstracción y la profundidad teórica de esta parte del sistema LMA se considera mucho mayor que el resto.

En esta categoría aparecen pues los conceptos de Kinesfera, que es la suma de todos los puntos y que forma un área volumétrica en cuyo interior el cuerpo se mueve.

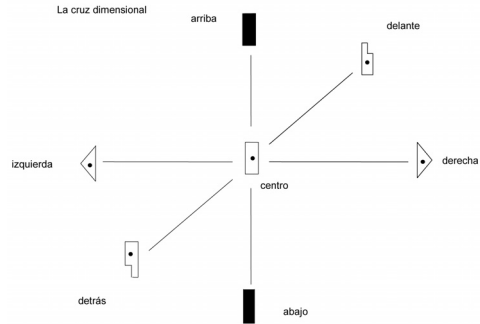
La teoría del espacio se fundamenta en la organización de la forma de los trazos en el espacio de las partes del cuerpo en movimiento. Según si los trazo-forma son rectos o curvos, van hacia atrás, hacia la derecha-abajo por ejemplo, la expresión del movimiento será diferente.

Catherine Allard dice que el movimiento es como si los dedos de los pies y de las manos del bailarín fueran pinceles que pintaran en el espacio. Son estas pinceladas las que configuran la forma del movimiento (trazo-forma).

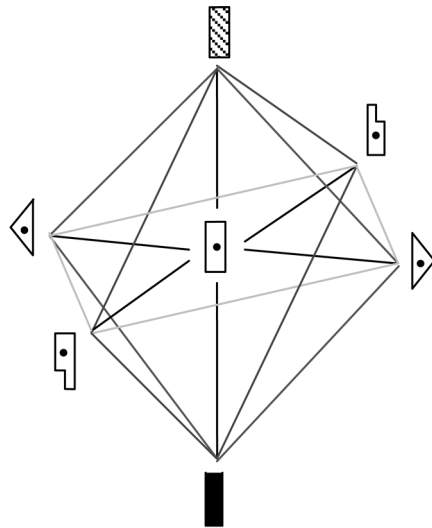
Pero la forma del trazo-forma es efímera ya que sólo existe en la intención de quien lo ejecuta y en la memoria de quien lo mira. Es por eso que el ejecutante necesita imprimir una intención o carácter determinado (esfuerzo, dinámica) para que el movimiento quede dibujado en el espacio como mínimo durante una fracción muy breve tiempo para que sea recordada.

La asociación de la teoría del esfuerzo con la teoría de la kinesfera da como resultado la dinamosfera, que es el conjunto de todas las dinámicas posibles del esfuerzo muscular según las direcciones en el espacio. A cada esfuerzo le corresponde una dirección afín.

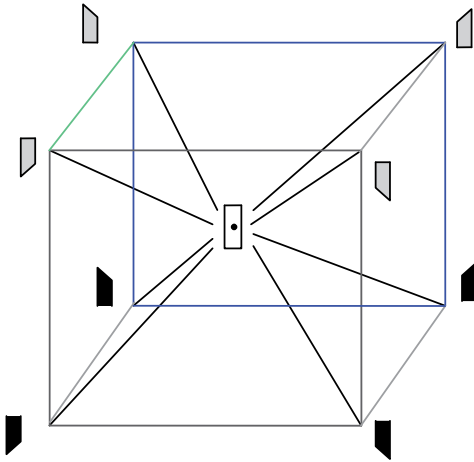
Para llegar a estructurar la kinesfera, Laban empieza por definir la cruz dimensional, en la cual tres ejes confluyen en un punto, que coincide con el centro del cuerpo. Esta cruz está formada por tres dimensiones: arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-detrás.



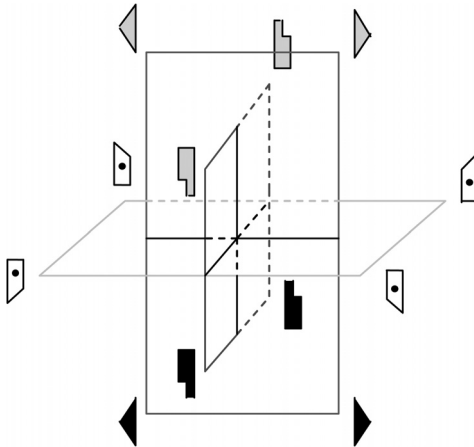
Si se unen los seis puntos, se obtiene un primer cuerpo platónico: el octaedro. La unión de los puntos nos da los recorridos en el espacio. Pueden ser recorridos que pasen por el centro (movimiento central) o por la periferia (movimiento periférico).



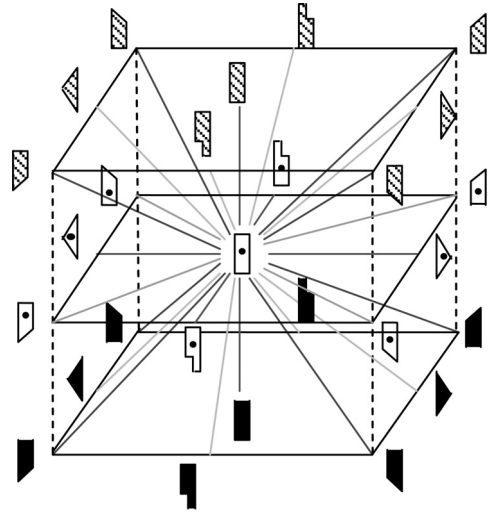
De la misma manera, si imaginamos los ejes que, pasando por el centro del cuerpo, se inclinan hacia los vértices de un cubo imaginario que contiene el cuerpo y hacemos que los movimientos tengan esta dirección, podremos construir un tipo de movimiento menos estable que el anterior:



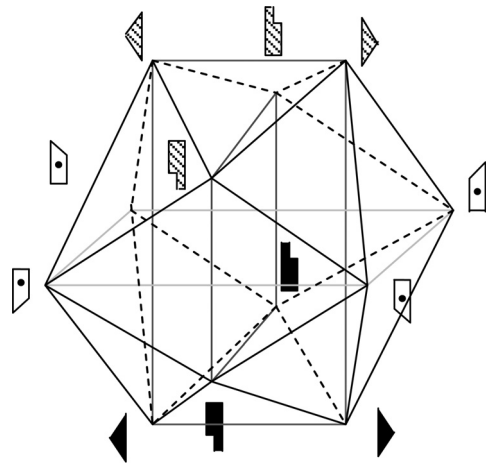
Si a partir de los tres ejes iniciales imaginamos que pasan tres planos (vertical, sagital y horizontal), y que son los referentes de los movimientos bidimensionales (pared), obtendremos una serie de puntos nuevos que podremos añadir a los puntos que ya teníamos:



Juntando todos los puntos: los siete de la cruz dimensional, los nueve del cubo, y los trece de los tres planos, llegamos a sumar un total de veintisiete puntos que forman el cubo siguiente:



Finalmente, escogiendo aquellos puntos que conforman el icosaedro, tendremos el siguiente dibujo:



Como ejemplo, si imaginamos una secuencia que sigue los puntos del icosaedro, podemos obtener lo siguiente:



Éstos serían los puntos por los cuales transcurriría el trazo-forma del movimiento, a los que habría que sumar los esfuerzos dinámicos afines, con el fin de crear la

secuencia con las cualidades correspondientes.

Conclusión

En un momento de replanteamiento de los Estudios Superiores de Danza de España, del cambio del plan de estudios para adecuarnos a la confluencia europea, me parece importante no perder de vista el *Laban Movement Analysis* (LMA) como piedra de toque. El LMA es una herramienta teórica y práctica que permite abordar la cuestión del movimiento desde múltiples facetas. Sabemos que una de las características de las enseñanzas artísticas es el equilibrio entre la teoría y la práctica. El sistema de análisis del movimiento de Laban nos ofrece y potencia esta doble opción. No en vano en algunas escuelas superiores de danza han adoptado el sistema con resultados óptimos desde el punto de vista pedagógico, interpretativo y creativo.

Son muchas las referencias directas o indirectas al LMA. Son muchos los fragmentos teóricos que se utilizan en los ámbitos en los que el movimiento es objeto de estudio. Actores, bailarines, coreógrafos, maestros de danza, maestros de expresión corporal, preparadores físicos han adoptado sus conceptos teóricos y no han dejado de encontrar nuevas aplicaciones y nuevos métodos. La teoría Laban reunida en el LMA ha sabido inspirar a propios y extraños. ¿Por qué no dotar los Estudios Superiores de Danza de una base fundamental como el LMA, que aglutine sin más todos los fragmentos teóricos de Laban dispersos en nuestro entorno educativo?

El sistema, lejos de encerrarse en una visión monolítica, unilateral, propicia un diálogo abierto y transversal entre técnicas, disciplinas, estilos, métodos, procesos compositivos y procesos de enseñanza basados en el movimiento. Gracias a las categorías definidas en la Kinetografía/Labanotation (escritura del movimiento), en la teoría del cuerpo, en la teoría de los esfuerzos, en la

teoría de la forma y en la teoría del espacio, el sistema de análisis se hace útil por su versatilidad.

Al ser una materia efímera es difícil dotar el movimiento de unas categorías que lo puedan definir en toda su complejidad. A menudo no es posible realizar un estudio analítico.

El análisis del movimiento LMA permite observarlo con una mirada científica. Los conceptos que se utilizan se adaptan con amplitud de criterios a cualquier técnica o estilo.

Al tomar como objeto de estudio el movimiento del cuerpo humano y no la danza, la coreografía, el ballet o el baile (términos demasiado particulares), es decir, el material sobre el que trabaja la danza, se abre una perspectiva transversal que ayuda a encontrar los denominadores comunes de las técnicas o estilos, sean propios o genéricos, así como las propiedades de cada uno de ellos. De la misma manera que la música es el territorio del sonido, la pintura del color, y la forma lo es de la escultura, el movimiento marca el territorio de la danza y todas aquellas disciplinas artísticas o científicas que están relacionadas con el movimiento.

El LMA no es una técnica determinada, como tampoco un estilo. Es un análisis que busca explicar el fenómeno del movimiento. Los encadenamientos lógicos que se derivan de este proceso metódico son aplicables a cualquier territorio donde el movimiento está presente. No obstante, lejos de buscar una posición dogmática o universal, las categorías de pensamiento generadas por el LMA no dejan de inspirar y fecundar nuevas aplicaciones del sistema. No es un campo de trabajo exclusivo sino que abre opciones a múltiples perspectivas.

El programa del LMA es sencillo: crear una taxonomía del movimiento a partir de la observación sistemática y así idear las categorías que se deducen de ésta. A partir de aquí, la aplicación de los conceptos genera un análisis que revela el mayor número posible de aspectos e inicia con facilidad

una línea de trabajo basada en la práctica. Una vez diseccionado el movimiento, al ser revelados los elementos y las conexiones, se pueden desarrollar nuevas técnicas, nuevos estilos o nuevas líneas de investigación ya sea en la danza, el teatro, la música, la robótica, la kinesiología, el deporte, la creación cinética, la animática, el cine, etc.

Cada uno de los campos del LMA puede dar pie a un programa de estudios capaz de alimentar un trabajo en profundidad, basado en la teoría y la práctica, en diálogo permanente con otras materias afines.

Bibliografía

- DELL, Cecily: *A primer for movement description*. Nueva York: Dance Notation Bureau, 1977.
 —*Space Harmony*. Nueva York: Dance Notation Bureau, 1977.
 HACKNEY, Peggy: *Making Connections. Total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Nueva York: Routledge, 2002.
 LABAN, Rudolf: *The Mastery of Movement*. Plymouth: Northcote House, 1988.
 —*La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994.
 —*Choreutics*. Londres: MacDonald & Evans, 1966.
 CASCIERO, Thomas: *Laban Movement for the actor*. Baltimore: Towson University, 1998.



Moción | Stasis | Percepción sensorial

Alwin Nikolais



Alwin Nikolais (1910-1993) es de sobra conocido como para extendernos en su biografía. Ahora bien, hay que recordar su extensa obra, ya que, desde el año 1936 hasta 1992, cuando firmó su último trabajo, creó más de

un centenar de coreografías, de muchas de las cuales compuso también la música.

Son muchos los artículos, ensayos, textos, entrevistas, que se han escrito desde diversos ámbitos del conocimiento sobre este coreógrafo, pero en cambio, son poco conocidos los del propio Nikolais. Los escritos que ahora presentamos forman parte de *The Unique Gesture*, un compendio de textos, manuscritos, inéditos hasta el año 2005, en los que el coreógrafo expone su pensamiento sobre diferentes aspectos del arte de la danza, y que recopiló, después de su muerte, su compañero Murray Louis. Estos textos se publicaron en el libro *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*.

Con la esperanza de ayudar a conocer el legado del coreógrafo y de deshacer malentendidos entorno a la interpretación del pensamiento de Nikolais, se han traducido estos escritos por primera vez al catalán y al castellano, aunque, desgraciadamente, por cuestiones de espacio, sólo podemos ofrecer una pequeña parte.

Además de *The Unique Gesture*, hay que destacar también los siguientes escritos del coreógrafo, cuya relación recoge Francesca Pedroni, crítico de danza e historiadora del teatro y del espectáculo, en el libro *Alwin Nikolais*:

- 1938 (dir.), *Index to Puppetry, A Classified List of Magazine Articles Published between 1910-1938*, 1938. Índice compilado bajo la supervisión de Nikolais en la época del Hartford Parks Marionette Theatre. Se puede encontrar en la Dance Collection de la New York Public Library. <http://catnyp.nypl.org>
 —1948, «A New Method of Dance Notation», en *Theatre Arts*, xxxii, núm. 2, pp. 63-66; nueva edición en M.H. Nadel y C.G. Nadel, *The Dance Experience, Readings in Dance Appreciation*, Praeger, Nueva York, 1970, pp. 145-170.
 —1957, «Dance Semantics - New Abstract Conceptions Qualify and Vitalize Modern Art Forms», en *The New York Times*, 18 de agosto.
 —1958, «The New Dimension of Dance», en *Impulse*, San Francisco, pp. 43-46.

- 1961, «Growth of a Theme», en *Dance Magazine*, Nueva York, febrero, pp. 30-34; también en W. Sorell (dir.), *The Dance Has Many Faces*, Pennington NJ, Cappella Books, 1992, pp. 124-129; también en la 2ª ed. rev., Columbia University Press, Nueva York, 1966.
- 1963, A. J. Pischl y S. J. Cohen (dir.), «Composer/choreographer», en *Dance Perspectives*, núm. 16, Brooklyn, pp. 54-60.
- 1966, «No Man from Mars», en S. J. Cohen (dir.), *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press, Middletown CT, pp. 63-75.
- 1968, *Clothing and environment, a Body covering*, catálogo de la exposición en el Museum of Contemporary Crafts of the American Craftsmen's Council, Nueva York, 6 de abril - 9 de junio, pp. 42 y 43.
- «Dance in Education», en *Impulse*, San Francisco, pp. 64-81.
- «What's Good for the Arts Is Good for GM: Some Notes on the Beauty Business», en *Cultural Affairs*, núm. 2, Nueva York, pp. 26 y 27.
- 1969, «An act of magic; interview with Dance and Dancers», en *Dance and Dancers*, Londres, agosto, pp. 24-26.
- 1970, «The Multimedia Department», en *Theatre design and technology*, Nueva York, p. 14.
- 1978, «Alwin Nikolais», en A. Livet (dir.), *Contemporary Dance*, Abbeville Press, Nueva York, pp. 190-195.
- 1982, «Vers le théâtre abstrait», en André Hofmann (dir.), *Le ballet*, Bordas, París, pp. 166-168.
- 1985, *Modern Dance Today: Concerns*, notas para el Council of Dance Administrators, Monticello, Illinois, 23 de junio, pp. 1-6.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



MOCIÓN*

La *moción* (**motion**), como medio de la danza, es la base de su técnica y de su arte. La definición de *moción* incluye todas las dimensiones relacionadas con el tiempo y el espacio, así como los aspectos dinámicos involucrados en las leyes físicas del movimiento. Todos estos componentes se pueden explorar por separado. Podemos notar la fuerza de la gravedad o de la inercia, los cálculos y las sensaciones temporales, el volumen o la longitud del espacio y todos sus valores conocidos o implicaciones místicas. Pero de momento nos ocuparemos del sentido mismo del concepto de *moción*.

Si pudiéramos simplificar las capacidades motrices del instrumento humano y relacionarlas con el control más elemental de los estímulos físicos que nos hacen mover, seguramente accederíamos a una significación extraordinariamente directa y primaria de la naturaleza de la acción.

Hemos dibujado el cuerpo humano básicamente como un instrumento predominantemente axial. Los huesos, ligados por articulaciones, son empujados a la acción por los músculos, que reciben la fuerza de los nervios, los cuales la reciben de los impulsos que el cerebro envía.

No podemos prescindir de toda censura motriz, y tenemos suerte de que así sea. Hemos aprendido a ir derechos y a caminar gracias a la autocensura que la experiencia nos da. El niño, gracias a la escuela de los desastres de las caídas, aprende finalmente lo que tiene y lo que no tiene que hacer. Cabe decir que muchas inhibiciones motrices tienen su origen en el miedo. No son restricciones cinéticas; son restricciones mentales y físicas. El bailarín deberá desaprender unas cuantas.

* N. de la T. Como A. Nikolais da un valor muy particular al concepto de «motion» hemos optado por traducirlo por «moción» (y dejarlo en cursiva) para facilitar que el lector vaya más allá —o más acá— del concepto de «movimiento».

Pero en esta exploración sólo nos interesa la movilidad y las sensaciones básicas de la movilidad, al margen de si estamos «locos, tristes o alegres». La movilidad no es una acción sencilla. La propulsión del cuerpo a través del espacio es un esfuerzo complejo.

Dado que la danza, como arte de la *moción*, está sujeta a las mismas leyes físicas de la acción que todos los cuerpos móviles, no se puede situar por encima de estas leyes. Aunque gracias a sus energías fisis-psicológicas el hombre disfruta del privilegio único de la motivación, su acción física depende de la gravedad, de la inercia, de la fuerza centrífuga, la centrípeta, de la aerodinámica y de la fricción como cualquier otro objeto físico.

Desde la cuna, el bebé aprende, tanto de manera inconsciente como consciente, a componérselas con estas leyes del movimiento. Sus primeros pasos son precarias aventuras donde lucha por controlar y dirigir su cuerpo en armonía con las fuerzas externas.

Aprende a inclinarse en la dirección que le interesa, y automáticamente dobla los pies en esta misma dirección para prevenir el desastre. Aprende a levantar el pie para saltar los obstáculos. Empieza a calcular las acciones según las limitaciones de espacio y de tiempo. Refina las habilidades motrices hasta adquirir el nivel de maniobra requerido en su sociedad. Su proceso de aprendizaje implica las energías mentales y dirige las energías del cuerpo.

En la danza se exige el grado más alto de habilidad de *moción*. Va más allá de las habilidades deportivas y de la manipulación de objetos exteriores al cuerpo. Se trata de la capacidad de manipular el cuerpo mismo en acción. En última instancia, el bailarín debe hacer que las fuerzas involucradas en el movimiento lo sirvan, no que lo dominen.

La *moción* es el resultado de diversas leyes físicas. Se produce cuando una fuerza desplaza un cuerpo material. La ley de la *moción* gobierna el cambio. Como las va-

riedades de *moción* son infinitas, la *moción* como medio de la danza presenta un abanico ilimitado de posibilidades cinéticas.

La *moción* de un cuerpo material implica tres fases elementales: pasividad, trastorno y resolución. Estos estados también se pueden aplicar a la danza. La pasividad para el bailarín hace referencia a un estado de quietud, pausa o *stasis*. La quietud, o fase pasiva, está predeterminada por un estado mental y por eso varía considerablemente en sus cualidades y en la forma que el cuerpo adopta.

Todos los cuerpos físicos en fase pasiva tienen ciertas propiedades que condicionarán la modalidad de su *moción* potencial. Las propiedades de una pelota de goma hacen que su reacción al impacto de un golpe sea diferente a la reacción de una bola de madera o de un globo. El tamaño, la forma, el peso y el tipo de propiedades físicas predeterminan, en cierta medida, el tipo de acción del objeto.

Las características físicas, psicológicas y biológicas del cuerpo humano son diferentes y se perciben de manera diferente. Estas características complejas se transmiten a través de los músculos y afectan a la capacidad de cambiar la textura del cuerpo. Los músculos se pueden tensar o relajar. A través del dispositivo axial el cuerpo puede cambiar de forma. El hecho de que los objetos animados puedan proporcionar su propio impulso en la fase de trastorno marca la diferencia entre los objetos animados y los inanimados. Un hombre se mueve a voluntad, una piedra no.

La acción sigue la pauta de *stasis*, trastorno y resolución. El *trastorno* implica cierto grado de choque inesperado. El cuerpo humano es tan susceptible de recibir un choque como cualquier otro objeto material. Pero el cuerpo puede, en cambio, recurrir a su propia energía o motivación para salir de la *stasis*.

Como el estado de *stasis* debe recibir alguna forma de energía para ponerlo en movimiento, el bailarín recurre usualmente a su propio impulso, cuando no es empujado

o arrastrado a la acción por una energía externa. La energía motriz nace de su propia voluntad, de su psique.

El *trastorno* incluye también la dirección en la que la fuerza lo ha activado. La dirección es una progresión de un punto hasta otro, y hace referencia a la trayectoria que va del impulso a su consecuencia lógica. Con el objeto animado –el bailarín, en este caso–, el trastorno se caracteriza además por el factor temporal y por la calidad de la fuerza, que puede percutir, empujar o estirar y que puede ser sostenida, retenida o relajada, dependiendo de si se ejerce inmediatamente o si se va soltando poco a poco.

En otra forma de «acción para salir de la quietud», la posición se mantiene y después simplemente se suelta, entregada a la gravedad. No hay gasto de energía para producir la acción, más bien pasa lo contrario, que se prescinde de la energía. Las acciones de caerse, desprenderse y balancearse son de este tipo. En este caso la energía conductora viene dada por la gravedad. El hecho de soltarse es el *trastorno*. En el trastorno es donde la *moción* se define particularmente como danza.

El instrumento humano, en general, presenta su propio *trastorno*, libera su propio impulso a través de un amplio abanico de motivaciones.

Propulsar (**propel**) es otra palabra usada para describir esta fase de la *moción* en danza que es el trastorno. Puede ser una cosa percibida, imaginada o preparada, pero en todos los casos provoca la acción deliberadamente. Aunque queramos presentar la propulsión como una sorpresa, es de todos modos algo preparado. La diversidad de formas de propulsión que podemos escoger es considerable.

La vitalidad y el control de esta motivación explosiva nos permiten reconocer al intérprete de técnica refinada. Es capaz, en un momento, de poner en marcha el impulso exacto necesario para propulsar sus músculos a la acción; tiene además la capacidad inmediata de controlar la expulsión de la

energía en los músculos. Debe haber una liberación rápida de la energía tras la acción del trastorno, de lo contrario la unidad corporal parecerá lenta en la realización del objetivo deseado que el trastorno desencadena.

Cada acción que realiza el cuerpo (con un punto de partida automotivado) es inicialmente una acción percutiva. (La gravedad se puede considerar un punto de partida percutivo, por la entrega repentina a su fuerza descendente).

El cuerpo humano, sobre todo si está emocionalmente trastornado, puede explotar en casi todas las direcciones, y normalmente lo hace en forma de estallidos emocionales. La acción percutiva es explosiva y proyecta por lo tanto sus fuerzas en todas las direcciones, salvo el caso, claro está, que se encuentre bloqueada y canalizada por alguna barrera. En la danza podemos escoger esta barrera para que los resultados de la fuerza percutiva vayan dirigidos a la definición espacial que nosotros escogemos.

Cuando empezamos a poner en práctica este principio, lo que más nos preocupa es el control de los destinos focales concretos. Necesitamos determinar el diseño arquitectónico del cuerpo que nos permita ponernos de acuerdo sobre lo que significan las direcciones adelante, hacia atrás, lateralmente, en diagonal o arriba y abajo cuando el cuerpo es propulsado a una *moción*. Pese a ser simples, estas direcciones arquitectónicas definen el enderezarse del cuerpo hacia unos destinos específicamente entendidos. La competencia arquitectónica es pues necesaria para el cumplimiento técnico y estético del bailarín.

El tercer estadio, la *resolución*, lleva a un nivel más complejo las leyes del movimiento: gravedad, inercia y fuerzas centrífuga y centrípeta. En el objeto inanimado la naturaleza de este estadio queda determinada por las propiedades del objeto, más la dirección y el grado del origen del trastorno. Así, una pelota de goma responderá a la fricción y al grado de la fuerza según sus

propiedades de resiliencia, su tamaño, peso y forma; y a las leyes del movimiento que gobiernan un objeto de este tipo.

Pero con la complejidad del mecanismo humano, la *resolución* puede ser completamente impredecible. El instrumento humano, con su dotación psicofísica, hace que este estadio sea infinitamente variable. El cuerpo puede cambiar, por el camino, la forma o las propiedades de las texturas según las particularidades de la motivación. Estas variantes pueden interactuar con el cuerpo, que, a cambio, puede afectar a la resolución en su conjunto.

Si la resolución para un objeto inanimado es generalmente predecible, el ser humano es un instrumento tan multidimensional que metafóricamente puede adoptar cualquier forma. La primera decisión por lo tanto debería ser determinar qué forma ha adoptado el bailarín y cuál es la naturaleza de esta forma. El diseño del cuerpo y sus características harán ahora referencia a su *gestalt* identificativa. Esta *gestalt*, esta nueva identidad, determinará cualquier acción que el bailarín adopte.

En la quietud o estadio de *stasis* las características que el bailarín establece en su cuerpo no hacen referencia necesariamente a un estado de ánimo humano. Puede crear una acción que haga referencia metafórica a cualquier tema. Se puede bailar un concepto abstracto de espacio o de tiempo, o una cosa no concreta, cuyo estatuto poético alterará la resolución de la acción.

Resumiendo: en el estadio de pasividad o *stasis* el bailarín, ahora una figura metafórica, no representa necesariamente al género humano de una manera ni general ni específica, ya que puede diseñar libremente sus actitudes, tanto físicas como psíquicas, de la manera que decida.

Continuando con la segunda fase de la *moción*, la del *trastorno*, el impulso motriz depende de la identidad que el bailarín ha establecido en el estadio de *stasis*. La naturaleza metafórica del cuerpo dictará las características del trastorno.

La tercera fase de la *moción*, la del ajuste

o *resolución*, queda ahora determinada por la naturaleza de la *gestalt*. Las tensiones de origen emocional pueden destruir una metáfora delicada; hay muchas posibilidades de que obliteren un tema ilusorio. Las manifestaciones tensionales de la emoción son muy poderosas y visibles, y la más mínima aparición de cualquiera de ellas puede hacer que las otras cualidades de la acción queden relativamente sometidas.

A partir de aquí son posibles nuevos campos del lenguaje de la *moción*. En vez de ser un ser humano en un espacio determinado, el bailarín metafórico puede convertirse en la naturaleza misma de este espacio. En este caso, en vez de diseñarse a sí mismo como un ser humano en el espacio, tiene que crear los significados a los que debe someterse su condición literal de ser humano. Su cuerpo se convierte, más bien, en un instrumento que revela directamente la calidad de esta idea espacial. Es como si no viéramos el piano que alguien toca y sólo oyéramos su sonido.

En la danza la figura puede trascender la condición humana y convertirse, como la música, en alguna cosa. El bailarín puede ser abstracto o concreto. Puede ser la esencia de un personaje sin ser el personaje mismo. Puede ser un sonido o un color. Puede ser una emoción sin ser aquel que emociona. Puede ser la calidad de un tiempo o de un espacio. Puede ser un objeto de la naturaleza o una creación de la imaginación. En el acto de trascenderse él mismo, utiliza el aspecto más valioso y poderoso del ser humano: su poder de cambio, de transformación, de plena trascendencia. Puede reducirse a un microcosmos o expandirse hasta el macrocosmos. En lugar de limitarse al mundo, ahora puede englobar todo el universo.

STASIS

Entre las tres fases de la *moción*, creemos que la primera, la de pasividad, quietud o *stasis*, es la que está más relacionada con el

concepto de presencia del intérprete. En esta fase de *stasis* nos preocupamos por la situación dinámica del volumen del bailarín, por su instrumento corporal.

Para un espectador externo, este estado es visible por la manera en que el intérprete se mantiene derecho. Se percibe en el tono del cuerpo en su conjunto. No se puede obtener sólo con una postura física correcta. Necesita la iluminación de la mente, que activa los detalles más pequeños que, de lo contrario, no estarían presentes. Por otra parte, si el estado mental es el correcto pero el cuerpo no consigue dominar el pensamiento por cansancio físico, nervios o inconscientes resistencias reprimidas, entonces el estado de *stasis* peligra.

Desde los tiempos de las civilizaciones primitivas, el hombre ha reconocido un volumen periférico o no físico al hombre. De aquí han surgido un conjunto de expresiones que caracterizan comportamientos. Frases como «fuera de sí», «cerrado», «superficial», «de gran corazón», «de espíritu encogido», «hecho polvo», «profundamente desesperado», «estallando de gozo», «independiente», etcétera.

Son descripciones en parte hiperbólicas, pero también curiosamente reales. Podemos hablar de la constitución física de una persona y decir que es así de alta, así de ancha o así de gorda. También podemos decir, en un sentido no físico, que es una persona superficial, que es estrecha de miras o que tiene el estado de ánimo alto o bajo. Una persona sana está equilibrada en todos los sentidos. Es una persona bien completada.

El cuerpo como instrumento tiene una estructura básicamente axial. Ahora bien, como un títere con los hilos cortados, puede ser una masa inerte de carne y huesos, amontonada en el suelo. Inevitablemente se rendirá a la gravedad si no hay una motivación que lo haga estar derecho y levantarse hasta su altura potencial total.

La ciencia, la antropología, la psicología y las otras «logías» no han encontrado ningún motivo aceptable para explicar la posición erecta del hombre.

Llegados a este punto tenemos que establecer una posición inicial a partir de la cual el bailarín pueda ponerse en *moción*, ya sea sentado, boca abajo, apoyándose en un hombro o echado en el suelo. Necesitamos un comienzo, da igual la forma que adopte. La forma más conveniente es la postura erecta. Debemos describir la naturaleza de cuya quietud nace la *moción*.

Estar derecho e inmóvil no es algo fácil de hacer. Sí que es, sin embargo, un esfuerzo básico que hay que llevar a cabo. En la práctica de la *stasis*, debemos concebir un status quo a partir del cual nos ponemos en acción.

En las definiciones científicas, la quietud es un estadio que se califica de inerte. En el caso del bailarín esta situación está lejos de no estar viva. Por eso vale más que la llamemos *stasis* o situación de presencia vertical. La presencia vertical implica la conciencia del bailarín de su existencia en un espacio y un tiempo definidos. El espacio y el tiempo son energías constantes que transpiran a través de él y a su alrededor. Para estar presente, el bailarín debe ajustarse constantemente. Un poco como Alicia en el País de las Maravillas, debe mantener en movimiento su estado de conciencia, para estar quieto en un mismo sitio.

La *stasis* es una calidad de inmediatez. Inmediatez en la *stasis* significa actuar la quietud con toda la vitalidad de la presencia. El bailarín, a través de su imaginación, tiene que impregnar profundamente la *stasis* con la vitalidad de la presencia.

La presencia no es sólo una realidad física. El intérprete debe aprovechar su imaginación para verse a él mismo en estado de presencia. Debe hacerlo con tanta fuerza de forma que sus facultades se mantengan íntegras. Están allí y sólo allí.

La incapacidad de obtener presencia en estado de *stasis* puede ser debida a una inacabable variedad de deficiencias físicas y psíquicas. Las físicas, en general, pueden corregirse. Eso ocurre, sobre todo, si las causas psicológicas que las crearon han desaparecido pero permanecen los hábitos

musculares. Los hábitos físicos pueden corregirse; pero si por otra parte los condicionantes psicológicos todavía están activos, la corrección se hace mucho más difícil. Sin embargo, a menudo me he encontrado con que si corregimos la posición física no queda espacio para que el detrimento psicológico se vuelva a instaurar. Si el condicionante psicológico no es demasiado severo es probable que se vaya aflojando con el tiempo y que el rastro en la pizarra física se borre.

Entre sus percepciones, el bailarín debe reconocer la acción del espacio y el tiempo; de lo contrario se distanciará de éstos y acabarán fuera del alcance de su conciencia inmediata. Una parte de su interpretación de la quietud es buscar el equilibrio de sus energías y percepciones para que vayan al mismo tiempo, sin avanzar ni quedarse atrás. Lo mismo ocurre con el espacio. Cuando estamos derechos se producen unas radiaciones tridimensionales que mantienen viva la presencia del yo en el espacio y en el tiempo. La *stasis*, en este sentido, es multifocal. En parte es tiempo, es espacio y es el yo.

El bailarín está abierto como un arpa eólica mientras el tiempo y el espacio pasan a través de él, dejando su naturaleza a su paso.

El espacio que rodea un cuerpo también sirve como atmósfera para la mente. Para el ser humano, en situación de *stasis*, existe un volumen implicado que abarca una distancia larga, hasta los límites de su forma física real. El bailarín es capaz de conseguir unas dimensiones físicas mayores cuando su volumen físico proyectado se añade a sus dimensiones corporales. Esta dimensión ampliada adicional es, de hecho, un aura psíquica.

El común acuerdo entre cuerpo y mente es esencial. Un propósito de la mente en un sentido opuesto a la actividad del cuerpo sólo puede crear confusión.

Globalmente la dirección técnica y el entrenamiento son un proceso de corrección encaminado a obtener este acuerdo entre el

cuerpo y la mente en la actuación. Este proceso particular es abstracto, clásico y equilibrado. El intérprete no se imagina ningún estado emocional ni ningún entorno condicionado como el miedo, el odio, la nostalgia, el amor u otras cosas por el estilo. Es una acción directa desprovista de todo tipo de conflicto entre mente, cuerpo y entorno. La respuesta del movimiento es la que da la naturaleza del movimiento.

La inmediatez no es un estado normal, sino que lo hace posible la proyección sobrecargada del yo. Requiere la habilidad de proyectar la propia presencia de una manera tan intensa que se convierta en realidad. Aunque esta inmediatez pueda parecer una presencia real, en realidad es el control mental del intérprete que la crea, y por lo tanto, es un estadio imaginario de realidad actuada.

La palabra *emoción* es confusa. Toda *moción* humana se encuentra implicada en ella en cierto modo. Aquello que generalmente llamamos emoción tiene que ver con la incapacidad de actuar como resultado directo de una estimulación sensorial. Ésta adopta la tonalidad de la frustración, el disgusto u otras formas del descontento, cuando no se amplifica hasta la rabia, el miedo, el odio o situaciones más pasivas como el deseo, la nostalgia o cosas por el estilo. También podemos encontrarnos en un estadio de pasiones excesivas, estimuladas hasta más allá de la capacidad del cuerpo para darle respuesta. Eso también provoca desequilibrios. El aspecto clásico de la *moción* está libre de estos condicionantes; al revés, demuestra la consonancia entre mente, cuerpo, entorno, espacio y tiempo. Es un estado de presencia equilibrada.

La fuerza de la mente revela su vida a través del cuerpo. El cuerpo es el intermediario entre la mente y el espacio exterior. El cuerpo, a través de su expansión o contracción física, revela en el espacio la dimensión creada por la mente. Cuanto mayor sea la concepción de la altura en el espacio, más alto será el cuerpo. Y lo mismo

ocurre con las otras proyecciones físicas espaciales.

Como nota adicional, existe también una relación entre la salud mental y la sensibilidad, igual que entre la locura y la insensibilidad. La salud está relacionada con una participación razonable en un entorno concreto. Requiere una percepción sensorial de este entorno y de su efecto sobre nosotros. Si aflojamos, o nos «desenganchamos», por alguna razón no intencionada, nuestra capacidad de vivir con plena capacidad queda interrumpida. La totalidad no se recupera hasta el momento en el que restablecemos contacto con el entorno.

La relevancia de esto para el bailarín, desde un punto de vista técnico, radica en su control y destreza en la manipulación del cuerpo para que refleje la relación mental con el entorno o el espacio.

Es fácil de imaginar cómo una dimensión mental conflictiva puede afectar a la dimensión del cuerpo físico y romper la claridad y totalidad de la *stasis*.

PERCEPCIÓN SENSORIAL

De una manera muy simplificada podemos decir que las artes de la representación comprenden normalmente tres componentes: el medio, el instrumento y el mensaje. Para empezar, es esencial establecer algunas definiciones precisas, como por ejemplo qué es el instrumento, qué es el medio y cómo queda el mensaje. En la música estos tres componentes son fácilmente discernibles: el piano es el instrumento, el sonido que emana el piano es el medio y la naturaleza de este sonido, producida por la manipulación estética del artista, es el mensaje. En la danza, sin embargo, hay confusiones y concepciones irracionales de los tres factores. La primera gran diferencia, y ciertamente la más compleja, es que el instrumento y el artista son uno y lo mismo. El trabajo es distinguir los límites y los campos de cada uno. El cuerpo humano es un complejo surtido de huesos, músculos, tendones, nervios

y terminaciones sensoriales, y al mismo tiempo una maraña de otros materiales biológicos. Todos se comunican con el cerebro, que constituye el centro del sistema nervioso y la sede de la conciencia y la voluntad.

Si tratamos de aportar un cambio a la práctica técnica y estética de la danza, debemos evitar deliberadamente aceptar en nuestros cerebros sensaciones que no sean aquellas que promueven la comprensión de la *moción*. El cerebro tiene un poder enorme de selección y de rechazo. Puede disminuir algunas vías de receptividad y poner un énfasis excesivo en otros. También conserva hábitos de comportamiento que se introducen sin querer entre los hechos mocionales. Esta inclusión de residuos indeseados en las pautas mocionales hace confusa la definición cinética.

Un objetivo central del proceso de enseñanza debe ser la clarificación de la motivación y la claridad de su resultado mocional. Es decir, la enseñanza aclara la razón del movimiento y la identidad mocional que resulta de esta experiencia.

Podemos reorientar las intenciones mocionales a través de nuestro control de la percepción sensorial. Podemos redirigir los sentidos para centrarlos en la *moción* como una afirmación básica, abstracta, independiente, y no en la emoción personal, la condición o la circunstancia del intérprete. La *moción*, en este proceso, borra la referencia al ego o la personalidad del bailarín y redirige toda la sensibilidad hacia el hecho mocional en sí mismo.

No hace mucho tropecé con un programa de televisión sobre uno de los pianistas más brillantes que jamás he escuchado. Se comprometía de una forma tan completa con el sonido de la música que tanto él como el piano parecía que habían desaparecido. Era como si el sonido emergiera sin trabas y existiera por sí mismo. Claro está que veíamos al pianista tocar, pero su cuerpo y sus dedos no mostraban ningún esfuerzo mientras pasaban por unas frases musicales extraordinarias. Era como si los aspectos físicos del acto fueran unos mecanismos in-

visibles dirigidos a una finalidad más importante: la música. Su control y su destreza estética al pasar de un acorde a otro y sus cambios de velocidad, densidad y color eran de una fluidez tan impecable que te arrastraban al contexto refulgente del sonido en sí mismo.

Con la técnica de la danza no se trata de eliminar la caracterización ni despersonalizar, sino reajustar el propio pensamiento para centrarlo, con una mirada mucho más profunda, en la práctica de la investigación motocional. Ésta sirve para ampliar el alcance estético de la danza, no sólo como una finalidad en sí misma, sino como una base artística más amplia, más sustancial sea cuál sea la forma que la danza adopte: literal, abstracta o cualquier combinación de las dos.

¿Puede hacerlo, esto, un bailarín? ¿Puede reestructurar su foco dirigiéndolo al valor aislado de la moción y convertirlo en la base de su habilidad? Afortunadamente, los seres humanos poseemos el equipamiento más complejo y extraordinario para hacerlo, a través de nuestra percepción sensorial.

La percepción cinestésica se localiza primariamente en los órganos sensoriales que se encuentran en los músculos, los tendones y los tejidos. Estos órganos responden a los grados de flexión, extensión, giro y posición de todas las partes del cuerpo. Pero éste no es de ninguna manera el límite de nuestro potencial perceptivo. Sólo hace unos millares de años que empezamos a referirnos a los cinco sentidos aristotélicos: vista, oído, tacto, gusto y olfato. Hoy la ciencia reconoce la existencia de muchas más percepciones sensoriales, quizás unas treinta. Sólo por mencionar unas cuantas, tenemos el «sentido de» el espacio, del tiempo, de la dirección, del equilibrio, de la gravedad, de la temperatura corporal, de la velocidad y de la presión, así como la cinestesia y muchos otros que determinan la calidad del movimiento y de la presencia. Todos ellos participan plenamente en la conciencia de hacer y de ser.

Hay sentidos que informan al cuerpo de su condición física: la temperatura de la sangre, el contenido de dióxido de carbono, el hambre, la sed, el dolor, etc. Nuestro cerebro aloja también algunos sentidos oscuros para los cuales todavía no se han encontrado órganos especiales. En algunos de estos casos, puede ser que no haya ningún órgano específico. Diversas percepciones derivadas de más de un órgano son coordinadas automáticamente para informar de circunstancias concretas, como por ejemplo mirar y escuchar al mismo tiempo.

Esta abundancia de percepciones no puede ser procesada conscientemente con simultaneidad. Debemos seleccionar aquellas que sirven para nuestro propósito inmediato y relegar las otras a un nivel de almacenamiento secundario o subconsciente del cual puedan ser extraídas más adelante. Eso no quiere decir que no funcionen, sino que su función queda momentáneamente inactiva. Pero la capacidad de reprimir no sirve para esconder temporalmente la percepción no usada, sino para estar seguros de que las percepciones que contribuyen a la acción deseada están presentes de una manera proporcionada y adecuada.

La clave de todo esto es que el bailarín, mientras está bailando o ensayando, no debería permitirse hacer ningún movimiento sin la experiencia de una percepción consciente. Ningún movimiento tiene sentido si no se tiene y se precisa una percepción concreta. El hecho de levantar un brazo, por ejemplo, puede ser manipulado conscientemente de diversas maneras, sentir como asciende, o el peso, o la bajada, o el impulso hacia fuera mientras sube. Como el cuerpo es tan volátil y tan fluido, la percepción se puede cambiar rápidamente y a voluntad.

Los órganos sensoriales son como una cámara de televisión que recibe mensajes y registra un acontecimiento. Detrás de ella hay mecanismos que transmiten estos resultados al observador. Éstos, a su vez, no son recibidos hasta que el intérprete y el observador no están sintonizados en el mis-

mo canal. La conciencia es el factor clave. La percepción no se produce hasta que la mente no está enfocada en el acontecimiento a través del órgano sensorial. Podemos mirar y no ver, oír y no escuchar, movernos pero no tener conciencia del movimiento.

El instrumento humano contiene una multitud de órganos sensoriales que participan indirectamente en diversas experiencias. Por ejemplo, el sabor de los alimentos se ve muy influenciado por la vista y el olfato, tanto como por las sensaciones de las papilas gustativas. Comer un puré de patatas teñido de verde o ajo con un perfume dulce difícilmente será una delicia gustativa.

A menudo concluimos erróneamente que la percepción se deriva de un solo órgano o un solo tipo de órganos. Podemos atribuir a los ojos una percepción que en realidad incluye contribuciones de las orejas y de la nariz. Muchas de nuestras percepciones, aunque se deriven predominantemente de un determinado tipo de órganos, reciben el apoyo de otros órganos, que le añaden comprobación, comprensión y profundidad.

Eso es lo que ocurre con la *moción* de la danza. La danza implica primariamente la sensibilidad humana del movimiento. Percibir e interpretar las impresiones mocionales a través de los sentidos es imperativo para el bailarín. Pero como la mayor parte de nuestros órganos cinestésicos están localizados en los músculos, los tendones, las articulaciones y los tejidos, sólo nos informan de sus acciones físicas: flexiones, extensiones, giros y posiciones. No nos informan de las condiciones del espacio a través del cual nos movemos, ni del tiempo, la dirección, el equilibrio, la gravedad o los aspectos visuales y auditivos del entorno; no nos informan tampoco de muchos otros factores necesarios para calificar e identificar detalladamente la *moción* desde un punto de vista estético.

La naturaleza de los detalles de la acción es aquello que da a la danza su legibilidad estética. Sin este detalle sensual e interpretativo sólo se percibe un perfil vulgar, que

nos comunica poco más que la estructura visual. La *moción* exige, por definición, los valores de detalle de su itinerario. Eso significa que, si el movimiento implica la forma de la acción, la *moción* implica la manera en la que se produce esta acción. Hay muchos bailarines que se mueven con una brillante facilidad física, pero aparte del interés que puede suscitar esta destreza acrobática, el nivel comunicativo es muy escaso. El fracaso del bailarín al transmitir los valores mocionales, en primer lugar a sí mismo y después a los espectadores, es la razón fundamental de su incapacidad de comunicar.

Es por lo tanto en los procesos sensoriales donde encontramos la sensibilidad que distingue al artista.

El proceso de refinamiento, sin embargo, exige conciencia y criterio. La mente tiene un control y una fluidez considerables durante el proceso de percepción. Podemos mirar fijamente el espacio y no percibir nada. Puede ser que el ojo esté lleno de impresiones del espacio, pero que el cerebro decida ignorarlas. El cerebro puede optar por desviar las impresiones a través del subconsciente, el cual puede censurarlas y reclamar a nivel consciente sólo aquellas que son pertinentes para sus necesidades actuales. Los padres tienen esta experiencia a menudo. Ocupados en un trabajo determinado en el cual la mayor parte de los sonidos ambientales son ignorados, se ven alertados por el llanto de su hijo. En este caso, la mente subconsciente, con instrucciones de la mente consciente sobre cómo reclamar su atención, actúa como una especie de alarma.

La eficacia sensorial puede ser incrementada por el ejercicio físico. Una buena ilustración para el bailarín es la abertura de las piernas. Según sea la abertura, ganará una mayor movilidad tridimensional en el espacio. Aunque la pierna no es un órgano sensorial, en ella hay sensores discretos que distinguen la orientación espacial. La abertura de los muslos deja expuesta una superficie mayor de esta área sensible. Sólo hay

que poner las piernas con las rodillas hacia adelante, en paralelo, para sentir la diferencia táctil en el espacio. Puede recordarnos la expresión usual de la vergüenza, en la que se giran los muslos hacia adentro como para negar la propia presencia. Y, en cambio, ¿cuántos bailarines practican para alcanzar la máxima abertura sin percibir la diferencia de sensación del espacio derivada de la rotación?

La abertura de las piernas es un ejemplo vulgar comparado con la miríada de mínimas posiciones y acciones que pueden adoptar las partes del cuerpo en actitudes sensorialmente ventajosas, cuyo resultado será hacer expresivo un detalle o un gesto.

Mucho más compleja es la capacidad de la mente para variar su dinámica perceptiva en relación con el órgano o los órganos sensoriales. Un sentido determinado puede recibir la impresión de la escena en conjunto. La mente, sin embargo, puede optar por enfocar o fijar su percepción en un detalle de la imagen conjunta. Puede intensificar la experiencia perceptiva cerrando deliberadamente el paso a la conciencia de todas las áreas no deseadas. Esto es fácil de observar en sentidos como la vista, el gusto, el oído y el olfato.

Los órganos del sentido táctil (o tacto) tienen una multitud de órganos receptores a su servicio. Están distribuidos por todo el cuerpo, y todos juntos o por separado, pueden revelar el paisaje táctil con el que se encuentran. Como decíamos, la mente puede enfocar elementos singulares de este paisaje. Puede cerrar el paso a la conciencia la percepción táctil de una parte del cuerpo para intensificar la experiencia de otra. Este proceso de percepción es altamente significativo en la cinética, donde se pueden subrayar o disminuir ciertos aspectos de la *moción* con el fin de hacer más evidentes otros.

La mente es el centro de coordinación de los sentidos. Puede agruparlos en una acción conjunta para una finalidad determinada. Adopta, a menudo, la forma de la atenuación deliberada de la función de uno

de los sentidos para conferir más fuerza dinámica a otro. Observad los ojos de alguien en un momento de escucha concentrada. Veréis que están desenfocados, o cerrados, para evitar la interferencia visual durante la audición. Por otra parte, el ojo puede ayudar a la oreja en su interpretación proporcionándole una prueba visual. Muy a menudo el bailarín tiene que utilizar deliberadamente la técnica de la atenuación de una sensación para enfatizar los valores de otra. Quizás el ejemplo más obvio es el de ignorar el sentido del peso y de la gravedad para dar sensación de ligereza.

A través de la coordinación de los sentidos llegamos a aquello que a menudo llamamos «un sentido de». Este «sentido de» no tiene un órgano de recepción propio. Hablamos de un «sentido de» la *moción*, pero, en realidad, este «sentido» requiere la cooperación de diferentes sentidos. De manera parecida hablamos de un «sentido de» la justicia, un «sentido» mecánico, un «sentido» común e incluso de un «sentido del» buen gusto. Podemos hablar de un «sentido de» la forma, o del tiempo, o del espacio sin referirnos necesariamente a las reacciones de un órgano determinado, sino más bien a la coordinación de diversas potencialidades perceptivas que permiten un conocimiento más afinado del factor deseado.

Tenemos tendencia a considerar que la conciencia y la subconciencia están separadas de manera tajante, como áreas en blanco y negro y no como una unidad hasta cierto punto controlable. Hablamos de la capacidad de la mente de ensombrecer ciertas áreas de la percepción o de intensificar otras. Además, tenemos la capacidad de confinar partes de las percepciones al subconsciente, con la instrucción de alertar la conciencia cuando queremos esas partes. Este control del grado de conciencia es particularmente valioso para el artista. Posee una significación inestimable para el bailarín que, además del sentido de la cinética, confía en la ayuda de muchos otros sentidos para dar dimensión a su arte.

Aunque el bailarín esté interesado prin-

cialmente en la *moción*, también debe tener un fuerte sentido de la forma escultural del cuerpo en acción. Debe tener un concepto de la forma. Dado que su acción tiene lugar en el espacio y en el tiempo, su sentido de estos factores, asimismo, tiene que ser agudo. En su arte se encontrará con que a veces uno predominará sobre el otro, cuando los valores del tiempo, del espacio o de la forma tengan una importancia mayor que los otros. A veces predominarán los conceptos mocionales. El bailarín debe tener la capacidad de atenuar el sentido de uno de ellos para intensificar el valor de otro. El control de estas sutilezas sensoriales es una parte importante de su arte.

No podemos suponer que todos los sentidos actúan del mismo modo. Cada uno posee unos valores únicos y añade unas particulares dimensiones de comprensión. No tan sólo los diversos órganos tienen diferentes estructuras fisiológicas, sino que también varía considerablemente su huella psicológica en la mente. Funcionan a diferentes niveles comunicativos. Lo podemos ver fácilmente en las diferencias de percepción psicológica entre los sentidos de la vista y del oído.

«Si no lo veo no lo creo» o «enséñamelo, que soy de Missouri» son expresiones que subrayan el sentimiento común de que la visión de alguna cosa da fe de su existencia. Son cuestiones de grado, pero, en general, el ojo tiende a tener un grado más alto de aceptación de la realidad que la oreja.

El oído promueve un proceso interpretativo e imaginativo más activo. Liberada de la responsabilidad de la realidad visual, la oreja invita la mente a unos niveles más abstractos de acción que el ojo. Tiene la capacidad de proyectar al oyente a un nivel asociativo más libre. No es extraño que la música haya sido siempre y sea todavía un arte mucho más abstracto que las artes visuales y la danza.

El ojo es capaz de inducir en la mente un nivel similar de aceptabilidad abstracta. Cuando encuentra alguna cosa que no pue-

de ser contenida en el nivel realista, automáticamente intenta otra forma de comprensión. A menudo, sin embargo, una mente estrictamente orientada a la realidad material no puede pasar a un nivel abstracto de la realidad, ni sabe qué hacer con ello. La fijación del «ver es creer» reclama la literalidad, y este criterio se convierte en primario mientras que cualquier otro nivel de comunicación se pierde.

Debemos considerar aquí que cada uno de los sentidos tiene su única y particular entrada psicológica en la mente.

Un sentido concreto puede tener diversas vías de entrada psicológica. El ojo es el ejemplo más claro. Cuando miramos una pintura, el estímulo psicológico hace referencia primordialmente al color y a las experiencias pictóricas. La escultura cinética invita el ojo a comprometerse en forma y en movimiento. En la danza, el acceso psicológico se encamina principalmente a través de la sensación mocional y cinética.

Un aspecto de la danza que he explorado creativamente enfatiza de forma muy potente las formas esculturales y el color. No es que no se hubiera hecho antes, o que normalmente eso no ocurra en la danza; es más bien una cuestión de grado. En mi propio trabajo creativo a menudo me he planteado recurrir al color y a la escultura en la danza con la misma, y a veces mayor, importancia comunicativa que los valores cinéticos. Cualquier apertura a una dinámica tan diferente tiende a confundir la mirada del purista. Pero eso no es cosa del artista. Si el espectador no es capaz de captar el esquema dinámico del artista, se queda sin un marco de referencia para juzgar su trabajo. Su percepción sensorial y sus rutas psicológicas no están abiertas ni son libres de funcionar plenamente sin este medio.

Aunque el sentido del movimiento cinético es muy importante para la danza, es más relevante el sentido de la *moción*. La *moción* incluye, además de la cinética, el sentimiento, la escucha, el equilibrio, la gravedad, el sonido y la respuesta a la luz y el color, así como la forma. Todo ello aporta un apoyo

y una dimensión semántica sin los cuales la danza sería ciertamente poca cosa.

Por regla general, el entrenamiento de la danza gira en torno a una genérica coordinación física sin ninguna sensibilidad hacia el detalle mocional interno. Los bailarines depuran ciertos valores cinéticos, pero a menudo sólo tocarán el espacio, el tiempo y la gravedad en la medida en que les son necesarios para auxiliar a sus intereses cinéticos. Las otras percepciones se limitan al accidente o a la experiencia subconsciente.

Los bailarines deberían persistir en centrar su atención en una experiencia sensible cualquiera y en las percepciones que se deriven dentro de un particular esquema de *movición*. Los bailarines pueden centrarse deliberadamente en unos sentidos pertinentes y particulares porque así pueden explorar una gama más amplia de experiencia. En el entrenamiento, la habilidad para hacer saltar rápidamente la percepción de una exploración a otra puede desarrollar la fluidez de la conciencia. Por ejemplo, el brazo puede dibujar un círculo en el espacio de muchas maneras, cada una de las cuales tiene su valor particular. Se puede acentuar la periferia para subrayar la línea circular externa, o bien la conciencia puede centrarse en la línea como límite del espacio que incluye. En la periferia de un círculo vertical se puede poner énfasis en la curva gravitatoria del arco inferior o en la suspensión del superior. Estos ejemplos justo empiezan a sugerir diversas variaciones posibles, cada una de las cuales se distingue por la diferencia en el foco sensible y perceptual.

Las posibilidades son considerables y no necesitan ser inducidas por ninguna situación real. De hecho, debería quedar claro para empezar que el arte del bailarín es *movición*, y que el entrenamiento de la danza debe acentuar los valores comunicativos de la *movición* (no los de la mímica o de la emoción en su sentido menos habitual). Básicamente, el bailarín no debe experimentar tristeza, locura, gozo, ni nada por el estilo. El lenguaje del bailarín lo forma, en lugar de eso, las texturas de lo ligero, lo pesa-

do, lo compacto, lo delgado, lo suave, lo duro, lo ancho y lo pequeño. Más allá de estos componentes, el bailarín teje un itinerario mocional que invita al espectador a viajar vicariamente a través de él. Estos movimientos pueden proporcionar tanto al bailarín como al espectador el sentimiento de alguna cosa dentro del universo que posee una similar naturaleza mocional o que puede ser comunicada metafóricamente.

No conocemos el alcance de nuestras facultades perceptivas que pueden ser significativas para la danza. El bailarín necesita autorizar a las fuerzas perceptivas del cuerpo y de la mente a funcionar de tal manera que puedan dar respuesta a los más pequeños detalles del propósito del artista.

Pese a que no podemos reformar en gran medida nuestros sentidos, sí que podemos incrementar notablemente nuestras habilidades de percepción. Sabemos que la sensación se produce como respuesta a un cambio en el cuerpo o en el entorno. Los sentidos registran diferencias de grado que, en esencia, son la dinámica. La habilidad del artista para percibir las y darle una respuesta son dos de sus funciones principales y deberían ser practicadas diariamente en clase a través de una participación sensorial absoluta.



Entrevista a La Chana, José de Udaeta, José Granero, Belén Cabanes y Juan Carlos Lérica

Jordi Fàbrega



Como complemento del artículo *La interpretación para bailarines*, incluido en el ejemplar anterior de esta revista –el número 32–, presentamos ahora una entrevista sobre la interpretación a cinco representantes de la danza en la especialidad de español y flamenco. Los tres primeros han sido grandes figuras inter-

nacionales; los dos últimos, más jóvenes, proponen una poética distinta que ya está hallando eco más allá de nuestro país. Todos han estado vinculados a Cataluña por nacimiento, residencia o profesión. Uno de ellos, el maestro Granero, nos dejó en la primavera de 2006, que este artículo sirva pues como homenaje a su gran trayectoria profesional.

A lo largo de las cinco entrevistas podemos observar la evolución del concepto del trabajo de interpretación en su especialidad, así como las diferencias y los denominadores comunes. Los mayores han sido de formación autodidacta, los más jóvenes han seguido algunas clases de interpretación, pero, curiosamente, mantienen una serie de elementos comunes aprendidos de sus maestros de baile que a su vez habían sido autodidactas. La distinta formación de cada uno de ellos llena de matices y de ricas diferencias la práctica de su arte –el lector sabrá sacar sus propias conclusiones–, fruto de la reflexión de toda una carrera, en el caso de los mayores, y de la inquietud creadora en el de los más jóvenes.

El español y el flamenco son unas especialidades que en Cataluña pasan, desde hace tiempo, muchas dificultades, cuando, en cambio, éste ha sido siempre un país que ha dado y sigue dando grandes figuras del baile; no obstante, a la hora de trabajar, desgraciadamente, tienen que marcharse fuera de su país. Aunque sucede lo mismo en el baile clásico y en el contemporáneo, en el caso del español y el flamenco el hecho es quizá todavía más grave. El nuevo decreto del Ministerio que regula las enseñanzas de danza de Grado Medio introduce una nueva especialidad: el flamenco, antes integrada en la especialidad de español. Pues bien, el flamenco, por ahora, en el proyecto del nuevo decreto de la Generalitat no se desplegará en Cataluña, es decir, no se podrá estudiar oficialmente.

Estos cinco profesionales son una muestra del gran potencial artístico de nuestro país, como tantos jóvenes estudiantes que luchan por abrirse camino en el ámbito de la danza. No se lo pongamos más difícil.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



La Chana

Antonia Santiago Amador es bailaora y profesora de flamenco. Autodidacta. Trabajó en el cine con Ignacio Iquino y con Peter Sellers en *El bobo*. Ha bailado, entre otros lugares, en la sala Tarantos de Barcelona, donde estaban Curra Jiménez y Antonio Gades, así como en La Singla y Carastaca; en los Tarantos de Madrid con Pepi Coral, Rosario, Antonio «el bailarín», Cristóbal Reyes; en el tablao Los Canasteros de Madrid de Manolo Caracol, con Juan Ramírez; con la Compañía de Danza de Madrid; en el Florida Park de Madrid, en el programa «Esta noche es fiesta» de TVE; en la sala Xenon de Madrid; en el Teatro de Danza Española de Luisillo; en la Cumbre Flamenca con Cristóbal Reyes, Antonio Canales, Carmen Cortés y Juana Amaya; etc. Ha realizado varias giras internacionales por Europa, América y Australia. Fue premio del Certamen Internacional de Perth (Australia, 1969). Dejó de bailar profesionalmente en 1992 para dedicarse a la pedagogía.

Entrevista realizada en 2004.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa, pedagoga, repetidor/a?*

LA CHANA: He sido bailaora durante treinta años, he recorrido el mundo tres veces y ahora soy profesora de artistas profesionales y profesores, así como coreógrafa y creadora de todo lo que enseño.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

La técnica que uso es la mía propia ya que de niña no tuve la oportunidad de ver bailar a nadie porque en aquellos tiempos no había los medios audiovisuales que hay hoy en día. Tampoco tuve la oportunidad de ir a ninguna escuela de danza porque mis padres se oponían rotundamente a que me dedicara al mundo del espectáculo.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Que sea sencillo y humilde, que nunca

se sabe todo, y que cuanto más se sabe aún no se sabe nada. En cuanto a la capacidad, podría decir que las cosas más importantes son: la resistencia física, la precisión en los tiempos y compases exactos para los sincopados, los tiempos y los des-tiempos.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

La danza es el idioma universal, el más perfecto de todos los idiomas, pero sin la emoción no tiene interpretación, no se entiende, no transmite, no dice nada, son gestos sin vida y, por lo tanto, está muerta.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Su vida, interpreta rabia, odio, ira, protesta, amor, sensibilidad, misericordia, benignidad, paz y todos los sentimientos que se puedan expresar en la vida misma.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Las técnicas actorales aportan mucho ya que sin ellas no podríamos interpretar ni gesticular para poder transmitir al público lo que uno siente cuando baila.

¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

Puede ser que haya un entrenamiento para interpretar, pero cuando yo lo he puesto en práctica en el escenario ha sido totalmente diferente a lo que entrené, porque actúo como siento y en numerosas ocasiones lo ensayado se pierde para dar paso a la improvisación. Esa improvisación en mí es imprevisible; es una valentía, una seguridad, una precisión, un atreverte, y entonces es cuando se convierte en mágico, en mil colores y perfecto.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

Majestuosa desde todos los puntos de vista y a todos los niveles.

¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

Sí, hay muchas para desarrollar e inventar. Es fácil que cada vez vaya a más sin perder los cánones de lo que es la raíz. Pero

plasmarlo en un papel se me hace muy difícil.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Sí, se puede hablar de personaje porque la danza habla por sí sola y a todos los niveles. La danza es lo más perfecto que conozco después del amor.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

Pienso que son las del personaje que tiene que interpretar, aunque el bailarín le ponga su granito de arena.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Creo que no se trata tanto de recursos, sino de motivarse uno mismo, buscar su verdad y mirar en el universo que tenemos dentro.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Sí, existe esa energía, sin ella no podríamos dar el cien por cien de nosotros mismos en ninguna faceta de la vida, o las «diez de últimas», como yo lo llamo. Yo lo sitúo en mis entrañas, en mi vientre, porque noto que es ahí donde tengo que acudir para echar mis «diez de últimas». No está relacionado con la interpretación, es un mundo aparte, totalmente opuesto.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Creo que no debe serlo hasta que ha terminado, porque cuando se está bailando, el artista debe estar sumido en su interpretación, en su mundo donde existen laberintos con muchas puertas que abrir que esconden piedras preciosas; ahí es donde debes estar cuando bailas y coger esas piedras preciosas de dentro de ti y regalarlas.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral?

La interpretación es un asunto del baila-

rín, a no ser que el coreógrafo o el especialista quieran que interprete un determinado asunto de determinada manera.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

A mi entender, la interpretación no se trabaja, está ahí desde el primer segundo hasta el último, pero también es cierto que durante la trayectoria te vas motivando más.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

No se qué es un repetidor, pero si se refiere a alguien que repite lo que el profesor hace entonces son golpes simplemente, porque su atención está puesta en los golpes de planta y tacón, y su papel tan sólo es repetir y en la repetición se va la emoción y la interpretación.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/a?

Sí, totalmente, porque si no, no sería un buen bailarín, todo lo que hiciera estaría muerto aunque lo hiciera a la perfección.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

El alumno cuando está en la escuela estudiando es porque le gusta y quiere ser artista. Eso ya es una ventaja. Entonces, el profesor que le está enseñando el movimiento, el gesto, los golpes, la mímica y el compás, le tiene que explicar que ha de dar vida a cada movimiento que haga. Cuanto más avanza el aprendizaje, más irá comprendiendo que es su propia vida, su propia alma y sus propios sentimientos los que tendrá que poner desde el inicio de su aprendizaje.

Y acordándome de Bécquer, le digo a la danza: «poesía eres tu».

José de Udaeta

Bailarín, coreógrafo, profesor de español y concertista de castañuelas. Estudió con Joan Magriñà, con Francisca González «La Quica» y Regla Ortega, con los hermanos Pericet y con Juan Sánchez «El Estampio». Formó pareja artística con la bailarina suiza Susanne Audeoud, con el nombre de «Susana y José». Ha realizado coreografías para el Harkness Ballet de Nueva York, el Royal Danish Ballet, la Ópera Real de Estocolmo, el Ballet de Dallas, el Landestheater de Salzburgo, el Ballet Español de Madrid, el Staatsoper de Berlín, el Ballet del Aalto Oper de Essen, el Ballet de Cámara Español Arsis, etc. Como concertista de castañuelas, ha actuado con Herbert von Karajan y Montserrat Caballé. Ha impartido clases en escuelas de música y danza de toda Europa y de los Estados Unidos y creó en Sitges los Cursos Internacionales de Verano para la Danza Española. Recibió el Deutsche Tanzpreis en 1987; la Medalla de Plata de las Bellas Artes en 1989; el Premi Nacional de Dansa de Catalunya en 1995; la Medalla de Oro al Mérito de las Artes en 2000, y la Creu de Sant Jordi en 2001.

Transcripción de la entrevista oral realizada en 2004.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafo/a, pedagoga/a, repetidor/a?*

JOSÉ DE UDAETA: Como bailarín, lo he hecho todo a través del baile.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Hasta los veinte años bailé sin saber lo que bailaba. Descubrí la danza cuando empecé a hacer clásico. Bailé ante Liffar, que me hizo una prueba, pero yo no sabía que las barras que había en la *rotonde* servían para realizar ejercicios. Yo entonces no bailaba, hacía comedia, me arrastraba por el suelo. Tengo una formación rara y muy especial, pero he estado con los primeros, muchos han sido amigos míos, y he conocido a los fundadores

de la danza contemporánea a partir del año 1948.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

La técnica que prepara el cuerpo para bailar es la clásica, tal y como se hace en la actualidad. Yo empecé y llegué a ser un bailarín clásico en pocos años porque estaba loco por el baile, y fui primer bailarín y coreógrafo en Madrid cuando acababa de empezar. Empecé a los diecinueve o veinte años y a los veintiséis ya era «el jefe» de todas las coreografías de las óperas, etc., y eso que no era bueno. En 1945 o 1946, en Madrid nadie hacía clásico, nadie sabía lo que era una barra. Un bailarín no es un bailarín si no se siente apasionado por el baile. Y hoy están todos sólo pendientes de lo que puedan sacar del baile. Quien sienta pasión por el baile llegará lejos. Actualmente sin una técnica clásica profunda no se puede hacer nada.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

Sin emoción no hay nada. Hoy todo es demasiado cerebral, demasiado calculado, si no te lleva lo que sientes... En una palabra, no hay *duende*. «No está en situación», como decían Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena, que fueron mis profesores, cuando yo me ganaba la vida haciendo de actor en el Teatro María Guerrero para poderme pagar las clases de danza. Y hacía también sus coreografías.

«El baile no se cuenta, se baila», me decían. Es mejor bailar un poco peor pero con pasión, porque si es demasiado perfecto es aburridísimo. Y esto lo vi en Oriente, cuando estuve en Bali en el año 1995, vi esto que decían de la pasión y de la técnica. Si tú me preguntas qué método utilizaría, te diría: transmitir por el cuerpo, por la «barriga». Lo he hecho siempre instintivamente sin saber qué hacía, y me lo enseñaba Regla Ortega, Quica, Espericet, Estampío, aprender por la barriga. Es decir, que te lo transmiten mientras ellos lo hacen: «esto es así» y se ponían de una forma, que es como se

ponen los profesores, detrás de los bailarines, y desde detrás llevaban al bailarín dando los pasos, no delante suyo, sino detrás. Transmitían por la barriga. Transmitían el *duende*, las entrañas, la fuerza, la personalidad, saber emitir, traspasar, dar, sudar por aquellos que tienes ante ti, y disfrutar uno mismo. Haciéndolo así, era como si los electrizaran. Y cada uno bailaba a su manera, extraordinariamente. Estos profesores transmitían, pero con frecuencia acababan rotos. Bailaban al aire libre, sin espejos. Mi maestra Quica, una bailaora flamenca extraordinaria, el mejor momento que nos podía dar en una clase era cuando bailaba ella, donde todos nos empapábamos y todos aprendíamos, y veíamos que no era necesario hacer tanto para impresionar. Además, era auténtico. Hoy todo está más calculado, antes era mucho más instintivo, también en el clásico.

Yo lo hice transmitiendo por la espalda. Me ponía delante y bailaba veinticuatro horas, y como bailaba como hay que bailar, el alumno que quería bailar lo cogía, porque quien piense otra cosa, haga lo que haga no lo conseguirá.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Para mí es «entrar en situación», si no el público no recibe nada, no hay pasión, ni se transmite lo que quieres dar en el baile. Cada bailarín cuando baila tiene que hacer como una historia, pero sin hacerla.

Todavía hoy con las castañuelas, al principio no sé cómo me irá. Puede pasar que no entre en el momento preciso, entraré cuando lo sienta, y si llego un poco tarde, ya lo arreglaré después. Y esto también pasa con los clásicos. ¿Por qué a veces se puede ver una *Giselle* para morir y otras veces te invade el aburrimiento? Porque aquel día Alicia Alonso no era *Giselle*, sino que estaba preocupada por otra cosa.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Ahora me planteas una pregunta actual: tienes que estudiar algo para que te salga eso, tienes que aprender aquella ciencia de expresión «psicofisicomuscular» para que

te salga lo otro, y no se trata de esto. Por regla general cuando el artista da te sorprende porque hace «algo» que no había hecho antes, te quedas boquiabierto. Fontaine y Nureyev, eran amigos míos, algunos días lo que hacían resultaba una porquería, y es que aquel día no estaban en situación.

Es algo personal, estos sentimientos artísticos, la expresión, el dar, el *duende*, es un don que llega. En los espectáculos, cuando eres profesional, siempre hay un buen nivel, y este nivel siempre lo mantienes más o menos, pero hay una noche que es una noche de estrella.

Hay que estar siempre en situación, y después ya llegará la noche genial, la del *duende*, ya no depende de ti, depende del dedo de la musa de arriba. Si estás en situación puedes tener una noche muy buena pero sin *duende*. Saber estar siempre en situación se aprende a partir de la disciplina porque el baile que no tiene disciplina ya se puede borrar.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza? ¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

Se debe tener una buena proporción física para ser bailarín. Si eres una «cómoda» que baila divinamente, para mí eso no es bellas artes, no es el arte de la danza, el arte de la danza «*c'est beauté*». Yo soy anticuado, si no hay belleza a mí no me gusta. Puedo entender divinamente su sentido y el «rayonnement» y su presencia escénica, el estar en «situación aunque seas una «cómoda», pero yo digo: ¿no sería mejor con una línea perfecta? Es mi teoría. No estoy hablando de ser grande, ni delgado, ni bajo, ni patiocorto ni patilargo, hay que tener una proporción escénica, de pequeño o de largo, lo que sea, pero una línea de baile.

Y estar en situación es importantísimo porque tienes que batallar contra el pequeño defecto físico que tienes, si batallas con una fuerza de dar y de presencia escénica y de estar en situación el defecto desaparece. Porque hay muchos bailarines y bailarinas que no son nada guapos, pero les sale la belleza interior.

No obstante, en nuestra época, si no tenías una presencia agradable en escena, nadie te miraba. Había que tener una línea.

Rosella Hightower era fea, y no tenía *coup de pie*, y estaba estupenda. He conocido a bailarines altos y a otros menudos, y todos han triunfado, si tienen una proporción física. Antoni Rius o Ramon Oller, que era bajito, pero era todo un artista, siempre estaba en situación.

La presencia fantástica no se puede aprender. Pero el profesor puede conducir, y tú ves las cualidades del alumno que puedes trabajar. Tú ves al bailarín que tiene fantasía, que te hace cosas, que es el mismo pero de otra manera, ves que es un creador. Ves que es disciplinado, que tiene una buena técnica, que tiene un interior.

Un bailarín es como un actor, tiene que actuar.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel? ¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

No siempre tiene que haber un personaje. Yo creo que es una fusión de ambas cosas. Tú encarnas a un personaje y tienes una manera de ser en tu vida, y creo que tu personalidad siempre destiñe en el personaje de la acción teatral o del baile. Tú tienes tu sello particular: la forma de moverte, la forma de hablar, la forma de pensar, cómo te expresas, cómo andas, y algo de todo ello siempre destiñe en el personaje que representas en escena. Es mucho más cómodo que interpretar totalmente una creación. Si encarnas a un personaje muy alejado de lo que eres en aquel momento, puedes trabajar aquel personaje. Es como cuando me daban un papel de viejo cuando yo tenía 25 o 30 años, estaba tan lejos de lo que yo sentía... para empezar un maquillaje, una serie de posiciones, una serie de expresiones del cuerpo para convertirse en una persona vieja.

Yo nunca sabía qué haría, lo hacía según los días, probaba distintas maneras. Si en

un ensayo encandilas a la gente, significa que lo que estás haciendo es válido. Estás justo donde tienes que estar si todo aquel barullo de gente, bailarines, bailarinas, directores, mujeres de la limpieza, se queda boquiabierta, significa que lo que estás haciendo es bueno. Hay que ser un poco consciente de las cosas. Yo tengo muchas cosas que han sido las mujeres de la limpieza del teatro que me han dicho que estaban bien, después de haberlas dejado clavadas, clavadas y fascinadas en el ensayo.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Yo siempre digo que para bailar bien tienes que construirte una historia distinta cada vez. Algo tiene que motivarte en aquel momento, porque si te dicen que tienes que arrastrarte por el suelo, te arrastras como un lagarto, pero si has tenido algún problema, has sufrido un desengaño, etc., aquel arrastrarse... lo mezclas... es completamente distinto del lagarto. Has de vivir tu vida en escena, tienes que sufrir y disfrutar en escena tanto como en la vida.

Y si tienes que hacer algo en escena, que tenga una razón de ser, que no sea sólo por «frapper», que tenga una razón en la coreografía, y cómo lo haces.

Hay que sentir lo mismo con la espalda que con la cara. Tienes que hacerte tu historia. El trabajo de la espalda es básico, fundamental. La historia tienes que llegar a sentirla en la espalda. Y si vives realmente el personaje, esto se ve de otra manera.

Hoy no se miran las parejas. ¿Qué es el flamenco? Pasión, eso es lo que han de dar.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Bailas mejor cuando te das cuenta de que has agarrado al público, es en aquel momento cuando el espectáculo empieza a funcionar. Un público no lo puedes cautivar desde el principio, porque hay mucha gente que tiene que descubrirte. Hay mucha gente que te conoce y que desde el primer momento espera que des lo que quieren, por-

que te conocen, pero hay mucha gente que no te conoce y necesitas prepararla. Debe haber un dibujo del espectáculo para estructurarlo, para que el público... ¡oh! Debe construirse.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Primero hay que realizar el dibujo técnico de la coreografía. Béjart empezaba a coreografiar con una idea, pero de él aprendí que las coreografías se realizan «con el duende del momento de la creación», y no sólo sobre el papel.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

El repetidor es muy importante, porque dependiendo del repetidor el ballet funciona o no. Es una de las personas más importantes en una compañía. Tiene la responsabilidad de recordar todo lo que quiere el coreógrafo. Actualmente es más fácil porque tenemos el vídeo.

Por regla general los mejores repetidores son los que han sido bailarines, no tanto los profesores, sino los que han estado bailando en la compañía. En buen repetidor da al bailarín aquello que tiene que ser, no una posición.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/a?

Respecto a la formación de los bailarines, es importante que sepan más de lo que ha pasado en el mundo de la danza, pero hay poco interés por coger un libro y enterarse de lo que ha sido el baile. Ahora, que tenemos profesores y medios, se puede hacer en todas las disciplinas: contemporáneo, español, clásico, danza étnica, etc.

Eso de entrar en situación debe explicarse con un lenguaje claro. Te preguntarán: ¿qué significa entrar en situación? La respuesta es que es necesario ponerse dentro del personaje que se interpreta, o ponerse dentro del baile que interpretas. Hay que meterse dentro de la técnica del baile, porque hay bailes flamencos que expresan una

cosa pero que no tienen ningún argumento. Es bailar bien o bailar mal.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

Desde el principio, sí. Pero sobre todo se necesita disciplina, sin ella no llegas a ninguna parte. Y hoy la disciplina no existe.

Se debe educar desde pequeño. Y el profesor ha de tener la suficiente habilidad para hacerse suyo al alumno. Porque no se puede tratar igual a todos los alumnos, no se puede generalizar. Y el profesor tiene que dejarse cautivar por el alumno, hay alumnos que te cautivan y otros que no. Hay que saber adaptarse al alumno a la hora de hacer una coreografía.

José Granero

Bailarín de español, coreógrafo y pedagogo. Estudió en la escuela de los Ballets Rusos de Montecarlo, en el New York City Ballet, de Martha Graham, y fue discípulo de Hanya Holm. Trabajó como maestro de baile y primer bailarín con Luisillo, Mariemma, Pilar López, José Antonio, Manuela Vargas, Antonio Márquez, Antonio Gades, etc. Maestro y coreógrafo del Ballet Antología. Fundador del Ballet Español de Madrid donde creó *El Jaleo*, *Diálogo del amargo*, *Albaicín*, *Homenaje a Albéniz*, *Hamlet*. Colaboró en la creación del Ballet de Murcia, dirigido por Merche Esmeralda, donde realizó *La Petenera* y *El Sur*, para el Ballet del Teatro Lírico Nacional, *María Estuardo*, con Maya Plisetskaya; coreógrafo del Ballet Nacional de España donde creó *Medea*, *Alborada del gracioso*, *Bolero*, *Leyenda*, *Cuentos de Guadalquivir*, *La Gitanilla*, etc. Director del Centro Andalus de Danza. Miembro del Consejo de la Danza del Ministerio de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Medalla al Mérito de las Bellas Artes en 1995 y Premio de Honor del Institut del Teatre en 1996.

Transcripción de la entrevista oral realizada en 2004.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa/la, pedagoga/la, repetidor/la?*

JOSÉ GRANERO: Yo no me defino, no me gustan las etiquetas. He estudiado muchos tipos de danza, he estado en Estados Unidos, he trabajado el contemporáneo, el clásico toda mi juventud; luego, danza española, vi a Pilar López en el año 1950, cuando vino a Argentina y me enamoré de esto. Estuve trabajando con grandes figuras del baile español que me enseñaron muchísimo. Después empecé a coreografiar y no me ha ido mal desde entonces.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Yo conjunto bastante, pero la danza clásica no la conjunto con la danza española, a no ser que los bailarines que van a hacer la escuela bolera antigua estudien mucho ballet porque se necesita una técnica que hoy día ya no se hace. Hoy día se trabaja mucho el adagio en los hombres, y la escuela bolera se sirve de todo tipo de baterías una detrás de otra, es como la escuela danesa de Bournonville. Este, era un hombre que utilizaba la técnica sin ninguna preparación, iba de una cosa a otra, mucha batería; hoy quieres que lo haga cualquier bailarín y no puede, a los primeros pasos se cansa y no puede más. A nosotros, cuando yo estudiaba en Argentina, con maestros rusos nos tenían –que es la danza estilizada– dos horas con este tipo de técnica, y cuando llegué a España, había unos maestros de escuela bolera que te preparaban, y cuando estuve en América también tenía maestros rusos de la época de Diaghilev que nos daban clases de saltos y batería. Hoy el hombre es más femenino bailando, más suave, y no le sirve para muchas cosas. Pero yo hice también Martha Graham, Hanya Holm, y luego utilicé todos estos medios. Yo les digo a los que hacen danza española o flamenco que tomen clases de danza contemporánea, porque les da otro sentido del cuerpo, que además va con la naturalidad del baile, no con lo ficticio. La escuela clásica es muy buena para los bailarines, les

da un centro en el cuerpo, saber hacer lo que uno les pide; pero prefiero el contemporáneo para el flamenco y el clásico español, que es la danza estilizada y que también utiliza elementos del flamenco, así como el flamenco utiliza elementos del clásico español; todo es un conjunto, uno alimenta al otro y viceversa.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Buen físico en condiciones. Nacer siendo artista, porque un buen artista no se hace. Se puede mejorar con el trabajo, porque para esto se trabaja, pero si tiene un cuerpo que funciona y una mente que nace artista, el trabajo es menor que para alguien que baila muy bien y no es artista, porque eso sólo es técnica, y la técnica aburre si no va acompañada del alma de la persona. Y, cómo debe funcionar depende de lo que estás haciendo en cada momento, que se tenga la inteligencia suficiente como para poder hacerlo. Hay unos bailarines que bailan y otros que buscan la perfección y el sentido en todo momento, y esto es muy importante.

Ser inteligente, tener una sensibilidad, no hacer unos movimientos por hacerlos; eso depende también del maestro, que tiene que potenciarlo, y el que no lo tiene, no lo tiene; no lo tenderá nunca. Esa es la verdad. Yo llevo cuarenta y cinco años dando clases en este país y he descartado a muchos bailarines, no les quiero hacer perder el tiempo, su vida, en algo de lo que no van a sacar ningún resultado, porque podrían hacer otra carrera dentro del arte, si se sienten artistas, pero ésta no.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

Emoción total. Y sapiencia de cómo hacerlo, aparte de la emoción. Hay gente que piensa que en el baile no tiene que expresar nada, solo mover el cuerpo, pero, o mueves el cuerpo muy bien o sino mejor que no lo hagas.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Es sacar de tu interior. Si bailas un 'solo'

tienes que hacerte una historia dentro, para bailar un 'solo' necesitas llevar una historia dentro de ti, y el que te hace la coreografía tiene que explicar qué es lo que quiere decir con este 'solo', no es algo mecánico, no es un movimiento por puro movimiento, tiene que salir algo de dentro, y entonces haces un buen arte como coreógrafo, como maestro.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín? ¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

El que está dando el entrenamiento tiene que conocer la danza (tanto o más que el teatro) porque si no, puede frenar al bailarín. Al actor no, porque tiene la palabra y de alguna manera u otra si es buen actor te da el papel, pero un bailarín hay que trabajarlo más a fondo, y yo lo haría desde muy temprano, no esperar a que sea adulto, porque luego es muy complicado.

Las técnicas actorales pueden ir bien, especialmente Stanislavski y Strasberg porque era muy natural.

Hay que dejar florecer los sentimientos, hacer los movimientos que yo pido, y ellos tienen que imaginarlos y desarrollarlos. Esto requiere un tiempo de trabajo, no se puede hacer en pocos días.

Yo no hago ballets neutros, siempre hay una historia. Para los directores de teatro es muy complicado entrar en el mundo de la danza, no conocen el lenguaje. Un bailarín no camina igual que un actor, en un momento tiene que saber bailar y de repente convertirse en un ser normal, que funciona de una manera natural y después volver a recoger el baile, no todo es bailar, bailar, bailar.

Quedarse quieto en el escenario les cuesta muchísimo a los bailarines, esto quiere decir que no hay una presencia, que te puedas quedar quieto pero estando ahí; se quedan quietos, y tú dices: «qué aburrimiento», porque no tienen algo dentro que explota y que sale hacia fuera. Porque son vergonzosos, tienen vergüenza de hacer cualquier cosa.

Los bailarines no se miran cuando bailan, cada uno está a su aire. Yo les digo cómo tienen que mirarse, que haya un contacto porque te provoca cosas, pero cuesta muchísimo. Todo te lo hacen falso, y a mí eso no me gusta nada, la gente no es natural trabajando.

Un bailarín no es como un actor, y además hay que quitarles a los bailarines muchos tabúes, les da vergüenza hacer ciertas cosas. Tienes que trabajar casi como un psicólogo hasta que los introduces en lo que tú quieres contar; van entendiendo, les explicas bien la situación y otra vez. Yo les trato bastante duramente, les doy indicaciones que ellos pueden sentir de una manera normal en la calle, porque si no el bailarín tiende a ser muy ficticio en sus movimientos, es decir, que está preparado para hacer una serie de pasos y luego nunca se comporta con naturalidad, es un comportamiento que va detrás de un tipo de danza y cada tipo tiene su código. En el momento que están interpretando bailan, pero en el momento que están interpretando son seres humanos que están contando una historia. Pero les da vergüenza hacerlo todo a la vez, es tremendo. Tienes que hacer un trabajo muy profundo y explicar las cosas de varias maneras hasta que consigues que florezcan un poquito. Y yo pienso que para contar una historia no se puede estar bailando constantemente. Y luego bailan mirando al público, y eso no tiene nada que ver con contar una historia, el bailarín tiene que bailar con el otro intérprete y no estar mirando al público para que le aplauda. Toda mi vida he trabajado con los bailarines de otra manera gracias a haber encontrado muy buenos artistas que me entendían bien respecto a este tema, y a mí esto me interesa mucho, yo no creo en la danza que es sólo corporal.

El actor tiene más posibilidades de leer y de instruirse, pero los bailarines pocas veces lo hacen. No conocen la historia de la danza, por ejemplo, fuera de España se cuida más, pero aquí poco. Los actores tienen otra preparación cultural. Cuando dirijo a

los bailarines tengo que empezar desde el principio: tocarles su sensibilidad, conocerlos particularmente, su personalidad, llevarles por el camino que yo quiero, porque si no es difícilísimo.

Les hago hablar también, en un determinado momento del papel les busco la forma idónea para que lo sientan con la palabra, y luego les digo: «ahora quita la palabra y házmelo de esa manera», esto es muy importante para los bailarines.

Me gustaría, en la cuestión teatral, que me preguntasen algo, pero no me preguntan, se quedan vergonzosos.

En el flamenco, en el español, un bailarín no puede ser anodino bailando, tiene que tener un espíritu que lo lleve, y en el español más que en otro tipo.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza? ¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

Salir al escenario caminando, quedarte de pie, mirarlos a todos y que el público se levante y aplauda, no hacer treinta mil virguerías que no sirven para nada. Saber mirar, que es muy importante, nadie se mira, los ojos no dicen nada y cuando se está bailando los ojos tienen que decir algo, eso te trae un interior, te ayuda. Van sólo contando pasos y eso no es, lo aprendí de un bailarín italiano que se llamaba Alejandro Vega, que bailaba con Pilar López: salía al escenario, se paraba dos minutos mirando, cuando estaba parado no te importaba porque desprendía tanta energía. Y esto lo ves muy poco en un escenario.

Esto tiene que salir de la persona. El bailarín está preocupado por los pasos y pone cara de estar pensando en lo que va a hacer.

La personalidad o naces con ella o no. Muchos dicen: «es que no me divierto bailando», claro, con tanta técnica..., pero si tú no tienes un interior que te lleve cada día a otro sentido...; esto es importante también, porque comer huevos fritos todos los días no es interesante (se cocinan cosas distintas para probar otras cosas), pero no piensan, pensar no se piensa mucho, son los

menos, por eso llegan en su carrera a un sitio.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Sí, si haces un ballet con historia sí. Y aunque lo hagas sin historia, tienes que inventarte una. No puedes bailar sin nada en tu interior, tiene que salir algo de tu interior. Yo veo bailar a alguien con la técnica más grande del mundo y a mí no me interesa. Yo me levanto y me voy.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

Son las del personaje. El bailarín tiene que ser como una ostra, que acapara y sabe lo que quiere decir ese personaje, pero yo no veo mucha gente que esté capacitada para esto.

No se pueden mezclar las cosas, cuando sales al escenario hay que ser el personaje, y en casa eres tú. Les cuesta mucho porque no están preparados, y esto tiene que ser desde joven.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Decir cosas muy fuertes que los bailarines puedan entender, cerca de su vida real de cada día. Tienes que motivar, porque ellos no piensan realmente, no usan la cabeza. En el contemporáneo se respeta esta historia y se hace un trabajo bien hecho, no son tan pretenciosos como los demás.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Sí. El cuerpo se mueve con un sentido que parte de su interior, no se trata sólo de hacer movimientos sin ningún sentido inventados por un coreógrafo u otro.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

El bailarín tiene que interpretar, vivir en su interior, hacer su interpretación, pero no tiene que tratar de provocar nada al público, sólo hacer la realidad de lo que él quie-

re o de la historia que se quiere contar, pero no estar pendiente del público. Esto es una cosa muy comercial y muy barata: bailar como en un circo para que al final te den un aplauso; usted baile para usted, es cuando realmente acaparas al público, no con lo otro, lo otro es un momento de aplauso y cuando salen de verte bailar se les ha olvidado lo que han visto, y sin embargo, cuando tu haces una cosa con profundidad no se les olvida. Hay que bailar con toda tu sinceridad pero sin estar intentando provocar una reacción en el público. El público si tú bailas de verdad va a reaccionar, y así es como tiene que ser.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral? ¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Depende de la preparación de cada cual. Yo lo hago porque yo conjugo en mi mente la interpretación, la esencia del baile, más lo que quiero contar; y entonces lo uno todo y vamos trabajando muy paulatinamente creando la obra. Hay gente que utiliza un director de teatro, pero éste tiene que saber lo que esta permitido y lo que no está permitido en la danza, porque hay momentos que puedes estropear toda la obra si no estás metido en el mundo de la danza, su lenguaje, tanto en el contemporáneo, como en el flamenco, como en la danza neoclásica.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

Si encuentras uno bueno es como encontrar una pepita de oro. Son demasiado matemáticos. Si son cuerpo y alma, sí, pero es muy difícil. Yo tengo una persona que me conoce mucho, es más actor que bailarín y defiende mi trabajo, porque en general lo distorsionan mucho, y al cabo de un tiempo no lo reconoces.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/la? En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que planear el trabajo de interpretación: desde el

inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

Sí, pero tienen que venir preparados desde que tienen ocho años, no sólo como autómatas. A los niños hay que hablarles, no como lo harías con los adultos, pero sí irlos motivando desde pequeños, y esto no lo hacen los maestros, en el conservatorio ni en ningún lado, nada más se preocupan por la cuestión técnica; pero en un momento al niño lo tienes que relajar y contarle una historia, y decirle: «¿a ver cómo me contarías tú esta historia?», porque si no llegan a una edad en la que es imposible meterse lo en la cabeza, porque los desvías de lo que tiene que ser.

Belén Cabanes

Bailarina y coreógrafa internacional de flamenco y español, y concertista de castañuelas. Estudió en el Conservatorio Profesional de Danza de Madrid y el Método de Castañuelas de Emma Maleras. Es profesora de la Escola de Grau Mitjà de Dansa del Institut del Teatre de Barcelona en la especialidad de español. Ha trabajado, entre otros, con el Ballet Teatro Español de Rafael Aguilar (solista en *Rango*); como concertista de castañuelas y bailarina en *Gioccar*; en *Castañuelas Hoy* de José de Udaeta; creó la formación Flamenco Camerana, y los espectáculos *Tiempo de flores*, *Castañuela Contemporánea* y *Ànima nua*; realizó varias giras por Europa; primer premio VI Certamen de coreografía de Danza española y flamenco de Madrid, 1997; premio Bailarina Sobresaliente del IX Certamen Coreográfico de Madrid, 2000; Premio de la Crítica del Festival de Jerez, 2004.

Entrevista realizada en 2004 y revisada por la artista en 2008.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa, pedagoga, repetidora?*

BELÉN CABANES: Bailarina y profesora.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

El trabajo de uno siempre es una mezcla de vivencias y técnicas varias. Es difícil saber en qué proporción interactúan en nosotros.

De entrada establezco una unión entre las técnicas tradicionales pero intentando conseguir una sensibilización de todas las partes del cuerpo para sacar el máximo provecho y naturalidad a los movimientos.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Primero están las condiciones físicas muy básicas: flexibilidad, agilidad, potencia, coordinación general... A todo ello le sumamos una buena estructura antropométrica y las características psicológicas: responsable y disciplinado con medida, constante, inquieto, sensible, sincero, dotes comunicativas... Creo que sumando todo esto encontraríamos, obtendríamos, el talento necesario para ser un buen bailarín/intérprete.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

La danza es emoción, por tanto, ésta debe impulsar el movimiento.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Ante todo, para llegar a ser un buen intérprete hay que partir del buen conocimiento de uno mismo en todos los aspectos (lo cual es complicado...) y entonces la interpretación se convierte en la adopción de otros registros pasados por nuestro filtro. En el caso de la danza (ya que no disponemos de la palabra) tenemos que conseguir que cada movimiento tenga su contenido.

¿Qué pueden aportar las técnicas actoriales al trabajo del bailarín?

Creo que muchas cosas: naturalidad, presencia escénica, honestidad con lo que dices o lo que bailas, dar importancia a todo y no sólo al movimiento físico o técnico. Creo que te abre la capacidad de tener más recursos en beneficio de lo que interpretas con el movimiento, y por tanto, nos hacen más sólidos.

¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

Yo no conozco ningún manual pero se pueden adaptar las técnicas actorales al bailarín. Precisamente estoy trabajando en ello y por ahora veo que «cada maestrillo tiene su librillo». Las cosas que encuentro más básicas para trabajar son la espontaneidad, la intuición, la naturalidad, saber estar aquí y ahora, aprender a canalizar tus energías, trabajar desde el interior para hacerlo exterior, adquirir conciencia de que el cuerpo es un todo, y por lo tanto, que todo proporciona una información, una conciencia de tu entorno (compañeros de la danza, espacio escénico, etc.). Sumando todo esto el bailarín tendrá mucha más capacidad de interpretar cualquier danza-personaje. Espero que dentro de unos años pueda ser más concreta.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

Creo que es lo mismo que para un actor y en la respuesta anterior ya lo constato. Pero de todas formas siempre hay aquellas personas que la tienen innata.

¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

En mi opinión, todo va relacionado, y las técnicas para interpretar tienen que ayudarte a dar este peso en el escenario, pero creo mucho en la experiencia y la personalidad de cada cual.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Sí, claro que sí, igual que un actor. Lo más importante es ser siempre uno mismo y no caer en el error de los movimientos estereotipados para poder sacarle jugo al personaje. Y si no hay personaje, eres tú mismo quien expresa lo que quiere con el movimiento y con todo el cuerpo.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las tuyas, las de la persona que baila?

Durante el trabajo del personaje y coreografía (que van juntos) se crea una simbiosis

y el bailarín se agarra a sus vivencias, emociones, experiencias... para entender el personaje que está interpretando y darle vida. Como un actor, entramos dentro de la coreografía después de haber hecho un estudio del personaje y cuando se puede defender lo mejor posible.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Revivir en tu interior momentos en los que se ha vivido esa emoción determinada.

Se puede crear un cierto estado con el físico, creando mucha energía con repeticiones constantes, o movimientos caóticos, o de fuerza, o de velocidad, o de precisión, o de relajación, o de concentración... y a la vez canalizar esta energía hacia un lado u otro según la emoción.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Sí. Concretamente a tres centímetros por debajo del ombligo, entre la tercera y la cuarta vértebra. Desde este punto se puede obtener el *control* necesario para poder liberar lo que quieres expresar, ya sea bailando o actuando. O sea, que es básico para la interpretación y creo que es el primer punto del cual el bailarín debería tener conciencia, ya que precisamente su trabajo es más físico que el del actor. Según mi experiencia, el *centro* te da la base, hace que toques de pies en el suelo y a partir de él es como si la energía se fuera irradiando por el resto del cuerpo.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Cuando tenemos delante a un destinatario (el público) todo lo que hacemos está pensado para provocarle emociones sean las que sean, pero el bailarín tiene que defender a ultranza lo que está haciendo para poder tener al público con él. Si es honesto consigo mismo las emociones fluirán solas y no será necesario forzar nada. Cada público es distinto y el bailarín no puede estar

bailando y pensando qué estará pensando el público porque entonces significa que no está concentrado y no sería honesto.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral?

La interacción de los tres.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Lo ideal sería que antes del inicio el bailarín ya estuviera situado y preparado para asumir el reto de la coreografía, de esta forma se puede construir el personaje con el movimiento. A partir de aquí se hace un trabajo paralelo y cuando ya está definido el movimiento y bien ejecutado técnicamente se puede reforzar, si hace falta, la interpretación. No obstante, todo esto depende mucho de las aptitudes del bailarín.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

El repetidor tiene que ser como la mano derecha del coreógrafo-director, por tanto, debe tener en cuenta todo lo que le ha de exigir al bailarín a todos los niveles para poder trabajar en el sentido correcto. Después la obra ya se irá puliendo con el especialista actoral.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/a?

Sí.

¿En qué momento hay que plantear, pues, el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

Desde el inicio, de forma progresiva. Especialmente para estimular la creatividad, la intuición, la espontaneidad, la naturalidad, la capacidad de reacción, etc. Estas cosas son muy básicas e imprescindibles para un bailarín ya que a veces la técnica física se come dotes naturales del individuo y eso es una pena.

Este cuestionario lo he encontrado muy interesante, pero lo más sugerente es poner en práctica todas estas reflexiones.

Yo, como bailarina/bailaora veo que en mi campo hay una falta muy grande de conocimientos de este tipo. Se trata de danzas muy estereotipadas pero al mismo tiempo con muchas posibilidades, dada la gran capacidad que tiene en sí misma de expresar emociones y explicar historias.

Juan Carlos Lérica

Bailarín, coreógrafo y pedagogo. Licenciado en coreografía y técnicas de interpretación por el Institut del Teatre de Barcelona y profesor de la Escola de Grau Mitjà de Dansa del mismo Instituto en la especialidad de español. En 1997 creó la compañía SD1. Ha trabajado, entre otros, en: *Amor brujo* (Japón) como coreógrafo y bailarín, *Carmen* dirección Calixto Bieito (2000) como bailarín; *Tierra de fuego* con Maribel Gallardo (Tokio, 2001) como coreógrafo, *Bailando la palabra* con Lola Greco, como coreógrafo y bailarín, *Malena* con Hiniesta Cortés y Alejandro Granados (2002) como bailarín; *De amor y odio* con Joaquín Cortés Company (2003) como coreógrafo y bailarín; *Los Tarantos*, con coreografía de Javier Latorre y dirección de Emilio Hernández (2004); *El arte de la guerra*, en el Festival de flamenco de Berlín (2004) como coreógrafo; *Con Secuencias*, Dombrin (Austria, 2006) como coreógrafo y bailarín y *Souvenir* de Belén Maya (2007) como coreógrafo y bailarín.

Entrevista realizada en 2008.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa, pedagoga, repetidor/a?*

J. C. LÉRIDA: Me siento un profesional de la danza. Me interesan todas sus vertientes. Existen muchas dimensiones ya sea como bailarín, coreógrafo o pedagogo. Todas estas vertientes se interrelacionan continuamente unas con otras, en forma de investigación, reflexión, etc. Para mí es una manera más rica de vivir la profesión. Siempre hay algo que está presente sea cual sea mi papel: el cuerpo y su relación con el es-

pacio, descubrir sus fragilidades, cómo los cuerpos se transforman (los de los alumnos, el mío como intérprete, el del público como receptor...).

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

La primera técnica fue el flamenco, a los cuatro años, y a los veintidós conecté con el arte dramático (interpretación, historia del teatro, dramaturgia, acrobacia, mimo, etc.), esto me condujo a la danza contemporánea. En esta etapa del viaje descubrí la improvisación y la danza-teatro, posteriormente continué formándome e investigando otras técnicas corporales e artísticas como canto, katsuguen, la técnica Aberasturi, etc., y de ahí, con toda esa escalera de técnicas, se comenzó a crear mi propia forma (mi lenguaje) y metodología de trabajo (mi técnica) que en este momento se caracteriza por la utilización del flamenco y la danza-teatro para el desarrollo técnico, físico y artístico en todas mis vertientes.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

¿Que qué se entiende por buen bailarín? Yo no concibo la danza como diferentes departamentos que no se conectan entre sí, y eso se ve reflejado en mi manera de aprender, entender y ejercer mi profesión.

Si por buen bailarín entendemos aquel individuo que ejerce su oficio con la mayor eficacia, entonces, es aquel que logra destruir todas las barreras que le impiden ser libre y dejar de ser preso de una estética o ideas artísticas que lo dominen y lo condicionen. Ser libre como bailarín significa poder recibir indicaciones, propuestas y pautas del coreógrafo o pedagogo y saber traducir esas palabras en su/mi cuerpo en relación al ritmo y al espacio. Es aquel que es libre y flexible para poder utilizar su herramienta artística (su propio cuerpo). Y sobre todo es aquel que tiene algo que expresar. La honestidad para mí nace en la fe, la confianza de su cuerpo. Pienso en aquellos músicos que me gustan, bien sea porque me seducen, por su elegancia, su técnica, su

ironía, su sentido del humor, su presencia, su generosidad. Hablo por ejemplo de Caetano Veloso, Mina, Kurt Elling, Bill Evans, Enrique Morente, etc.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que lo impulse?

De por sí el movimiento corporal sin emoción no existe, otra cosa es que el ejecutante reconozca esa emoción. No solamente puede reconocer esa emoción el que la ejecuta sino también el que la recibe: el espectador. Para mí, un cuerpo en movimiento ya es emocionante.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Va todo unido. La interpretación no es algo que yo añado al movimiento a posteriori; la interpretación nace cuando el movimiento está conectado con la respiración y de ahí se conecta con la emoción y el ritmo. Siempre que he puesto la intención en la interpretación, he perdido (porque es algo más corporal que mental), me he anulado la posibilidad de estar aquí y ahora.

Como espectador me sucede exactamente igual.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Opino por propia experiencia que difieren mucho unas técnicas actorales de otras. Yo he comprendido la interpretación a través de la danza-teatro y de maestros que partían de técnicas corporales para llegar a la interpretación. Por lo tanto, nunca me he separado del movimiento como herramienta. Me resulta difícil encontrar técnicas actorales que ayuden al bailarín, porque generalmente el vehículo que se utiliza es la palabra y esto colisiona con la abstracción del movimiento.

¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

Sí, las técnicas de improvisación de la danza, porque me ofrecen herramientas como el reconocimiento del principio, nudo y desenlace de una acción; las calidades y cualidades de movimiento que me han conducido a la creación de personajes, etc.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

Ser y estar en el tiempo presente.

¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

En mi opinión aquellas técnicas que liberen a la persona de tensiones y bloqueos, permitiéndole estar en tiempo presente en cada una de sus acciones. En mi trayectoria me han ayudado técnicas como la del kat-suguen, o la de Aberasturi, la biomecánica, etc. En especial el flamenco y su trabajo rítmico en concreto (no el propiamente estético) es una técnica que ayuda al desarrollo de la presencia escénica.

¿Se puede hablar de personaje en la danza? ¿A qué nivel?

Sí, la danza clásica y la danza española nos dan muestra de ello desde sus comienzos. La teatralidad de las obras empujaba a ello. La danza-teatro posteriormente nos lo enseñó a un nivel más físico y por ello más abstracto. Siempre me ha interesado lo que el personaje «no dice» y su cuerpo habla. Desde un espacio íntimo y sutil.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

Creo que esta es la eterna pregunta sobre la relación amorosa entre teatro y danza. Personaje e intérprete. En mi opinión si el bailarín tiene el cuerpo técnicamente preparado para navegar física y emocionalmente por diferentes espacios, externos e internos, podrá desarrollar un mapa claro y específico de emociones. Este mapa nacería de una unión de elementos que surge a partir del estudio del personaje (sus antecedentes, sus hábitos, sus deseos, sus necesidades, etc.) y de las del propio bailarín (su espontaneidad, su imaginario, su creatividad, etc.).

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

En mi opinión, todos aquellos recursos y tareas que optimicen al cuerpo de tal forma que esté relajado y activo (en disposición para el movimiento), para permitir que flu-

ya un universo de sensaciones a través de la vista, olfato, gusto, tacto y oído.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Cuando se habla de «centro» señalo ese lugar entre el ombligo y el pubis que se conecta con la cuarta o quinta vértebra lumbar y que circula por toda la columna vertebral y de ahí a las extremidades. Lo sitúo en ese punto porque es el lugar intermedio que conecta el arriba y el abajo, el cielo y la tierra. El lugar de equilibrio para el desequilibrio. Yo no lo relacionaría con el trabajo de la interpretación.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Según que estilo de danza se elija, por ejemplo, si hablamos de bailar en un espectáculo de cabaret, existe un feedback constante. De todas formas, sea cual sea el estilo de danza, soy de la opinión de que ser consciente de todos los elementos que conforman el acto escénico siempre será mas positivo.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral?

Es una relación entre el bailarín y el coreógrafo. Tanto uno como el otro tienen que tener herramientas suficientes para desarrollar su oficio en este aspecto.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

La interpretación va unida a toda creación desde el propio movimiento corporal. Esto surge en el instante en que se comienza a crear. Desde el inicio. Es inseparable, aunque a veces se quiera obviar esta situación.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

Es la de reconocer, recordar y transmitir las pautas desarrolladas por un coreógrafo

durante la creación de una pieza. La interpretación es uno más de los elementos.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín?

Como he dicho, la interpretación ya va unida al movimiento y a su propia vibración, entonces va a ocurrir de manera inevitable. Si la interpretación se quiere dirigir hacia el estereotipo... ahí ya hay diferentes técnicas de movimiento que lo practican y el bailarín lo elige.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

En mi opinión y por experiencia propia, durante todo el proceso de formación del bailarín se precisan técnicas que trabajen la improvisación del movimiento, para que el bailarín desarrolle herramientas donde reconocer y diferenciar sus distintos estados emotivos y poder ponerlos al servicio de la expresión del movimiento propio o ajeno.

¿Desea añadir algún comentario más sobre la interpretación?

En cada estilo de danza hay una manera de relacionarse con la interpretación. Generalmente, yo no estoy de acuerdo con las que eliminan la capacidad creadora del intérprete. La danza española y el flamenco se han dirigido hacia un tipo de interpretación estereotipada que hoy en día se ve obsoleta debido a los cambios socioculturales. En la actualidad, los bailarines de danza española y flamenco poseen experiencias propias que difieren de aquello que se intenta expresar y a veces imitar. Por eso, mi búsqueda es encontrar un vehículo o crear un puente que permita a los bailarines estar en disposición de encontrar orgánicamente a través del cuerpo (técnica, emoción, espontaneidad) y sus vivencias (experiencias, imaginario, creatividad) su propio flamenco y su danza española.

Pensar con los pies: La danza de los guardianes de la cabeza

Jordi Basora

«¡Parece que penséis con los pies!» recriminaban algunos profesores de mi escuela a los alumnos menos dotados, aquellos que no estaban a la altura de un pensamiento lógico ortodoxo. Con el tiempo, esta frase, más allá de un reproche por no saberse mover en el mundo de las ideas, se ha convertido para mí en un lema para intentar descodificar el mundo que me rodea: «¡Pensar con los pies!».

Un mito yoruba atribuye el origen del mundo a las vigorosas patas de una gallina; rascando la tierra, de espaldas a su obra, la Gallina Primordial fue esparciendo la materia de un montículo originario rodeado de mar, y extendió así el mundo que conocemos hoy...

En tierras brasileñas, cuando intentaba *sambar* (bailar samba) sin mucho éxito, desanimado ante mi incapacidad para acelerar el movimiento de mis caderas, tal y como veía hacer con toda simplicidad a los bailarines autóctonos, decidí preguntarle a un amigo brasileño qué era lo que debía mover para *sambar*: ¿los pies o las caderas? La pregunta parece intrascendente, pero a veces uno tiene la sensación de que las caderas vibran graciosamente como si estuvieran colgadas de unos hilos, provocando el balanceo de los pies, como si fuera un títere; o la sensación es la contraria, los pies son los protagonistas, moviéndose con vehemencia por alguna razón desconocida y, por simpatía, el cuerpo cimbreo graciosamente a la altura de las caderas. Los informadores no me sacaban de dudas: unos decían que primero las caderas, otros, que los pies; y, por lo tanto, que había que concentrarse en aquella parte al bailar; alguien afirmaba que las dos partes eran importantes por igual, pero a mí en aquel momento aquella ecuanimidad no me ayudaba mucho. Era un asunto parecido a aquel de «qué

fue primero, ¿el huevo o la gallina?» Sin embargo, una de las opciones se impuso cuando fue sustentada por una historia tan significativa como emotiva.

Volvamos a la época de la esclavitud, del tráfico infame de negros africanos, transportados como mano de obra a los campos y minas del Nuevo Mundo. Barcos españoles y portugueses cruzan el Atlántico atestados de esclavos amontonados en bodegas pestilentes: cuando el vientre pútrido del barco se abre y descarga la vergonzosa mercancía, los negros son arrojados desnudos a una tierra que desconoce sus deidades. Resignados a estas nuevas condiciones intentan rehacer su vida. Durante las pausas del trabajo, en las noches tropicales, los africanos de diferentes tribus, antes rivales, unidos ahora en la desdicha, se congregan para reencontrar sus orígenes. Empiezan a golpear el suelo para despertar a los dioses (los dioses africanos provienen de la profundidad de la tierra, al contrario de los nuestros que descienden del cielo). Tendrán que golpear más fuerte y más rápido para hacer vibrar la tierra y conseguir que les oigan del otro lado del océano, en África. En este golpear el suelo con los pies desnudos –decía mi amigo– se encuentra el origen de la samba. Con la misma insistencia y tenacidad con la que los blancos buscaban el oro y la plata en América, aquellos negros golpearon y golpearon hasta que finalmente los dioses brotaron de la tierra. «Nosotros (el Primer Mundo) tenemos el oro, ellos tienen la danza» –reflexionaba yo envidiando como se movían. Y es así como mi amigo me ayudó a aclarar el enigma: *primero fueron los pies*, de la misma manera que primero fueron las patas de la gallina yoruba.

Al día siguiente mismo de este descubrimiento tuve la suerte de encontrar una caritativa profesora de danza que quiso ayudarme. Decía que la danza brasileña era muy fácil, que se reducía a tres pasos: «el del marinero», «el de prensar la tierra» y «el del polluelo». El primero consiste en un pequeño paso lateral, primero a la derecha

y luego a la izquierda, pasando el peso del cuerpo cada vez a un lado. Me propuso la imagen de un marinero manteniendo el equilibrio sobre un barco en alta mar o la de un hombre bebido en tierra firme. Según ella las danzas del candomblé se pueden reducir a variantes de este paso.

El segundo tipo de paso consistía en levantar el pie y golpearlo con toda la planta contra el suelo, lo relacionaba con el movimiento de apuntalar los cimientos para hacerse una casa. Pero había que romper el ritmo binario, lo cual no era tan fácil. Yo había visto este paso característico en un grupo que bailaba maracatú (una danza del nordeste de Brasil).

El tercer tipo de paso consistía en imaginar que las puntas de nuestros pies se habían convertido en hambrientos polluelos que picoteaban el suelo (como si estuvieran fuera de quicio). También era importante romper el ritmo binario y dar vida a los dos pies. La samba pertenecía a este tercer tipo de paso. Resultó ser un buen método pensar en los polluelos hambrientos para mejorar mi forma de sambar: dejé de pensar en el huevo y la gallina y finalmente conseguí soltarme concentrado en los polluelos. ¿Era éste un primer paso en el camino que me había propuesto seguir para llegar a «pensar con los pies»?

El proyecto

Un año antes de empezar este proyecto de investigación, desconocía totalmente el rico universo de las danzas y cantos afroamericanos del candomblé en Brasil. No habría sospechado tampoco la relación entre mi profesión en el teatro y estas manifestaciones tribales. Me parece importante recorrer brevemente el camino que me llevó a interesarme por este mundo y a ir de celebración en celebración, de un *terreiro* de candomblé a otro por las barriadas de Salvador de Bahía o a disfrutar de las sesiones de cantos en yoruba con mi amigo Pere Sais.

Un punto de partida clave fue la entrevista

ta que mantuve como jefe del Departamento de Técnicas del Movimiento del Institut del Teatre con el bailarín brasileño Sergio Oliveira. El encuentro nos llevó a lugares comunes, e incluso le presenté a mis compañeros de trabajo. En aquel entonces había iniciado un grupo de trabajo con dos ex alumnos de quienes había sido tutor de un trabajo de final de carrera sobre «el entrenamiento del actor». El trabajo de investigación se basaba en diversos elementos del trabajo de J. Grotowski, a quien habían podido conocer en diferentes estancias con colaboradores del maestro (Jairo Cuesta, Thomas Richards, Jymmi Slowaki, etc.). Una vez presentada la tesina, continuamos la relación más allá de lo estrictamente académico. Uno de estos alumnos, Pere Sais, estaba especialmente interesado en trabajar antiguos cantos vibratorios, para los cuales estaba especialmente dotado. Durante los últimos años de su vida Grotowski se había centrado en trabajar estos cantos, y concretamente los cantos afroamericanos, esencialmente de Haití, y una danza de las ceremonias vudú, el yambalo. Añadimos a nuestro pequeño grupo de trabajo, en el que practicábamos algunas estructuras de entrenamiento y cantos, un trabajo incipiente sobre las danzas del candomblé con la colaboración de Sergio Oliveira.

En ese momento surgió la idea de completar la investigación con un trabajo de campo en Brasil: aquellas danzas parecían ofrecernos una base sólida para construir un «entrenamiento para el actor». Debo añadir también que, así como muy pronto el mundo del candomblé me atrapó por su teatralidad con toda su fuerza humana y su belleza y conocimiento, muy pronto descubrí también que era totalmente inútil e inservible la idea quimérica de encontrar o crear el *entrenamiento del actor*.

El proyecto fue avalado con ayudas para la investigación de la Entidad Autónoma de Difusión Cultural de la Generalitat de Catalunya, y personalmente fui comisionado para este trabajo por el Institut del Teatre de Barcelona, gracias al apoyo de Raimon

Àvila, entonces director del ESAD, y de Magda Puyo, coordinadora académica, que quisieron dar un primer impulso a lo que deberá ser en un futuro próximo la investigación artística en un centro como el ITB.

Simultáneamente, Pere Sais, el otro miembro del grupo, era admitido en el Work Center of Jerzy Grotowski y Thomas Richards de Pontedera, con lo cual, como dice Nasrudin, matábamos dos pájaros de un tiro.

Descubrí el placer de bailar; mis raíces estaban en el trabajo del mimo corporal de Decroux, conocía otras disciplinas de movimiento, el tai-chi, el yoga..., pero nunca había querido bailar, tenía incluso cierta tirria a los bailarines, los consideraba superficiales. Con las danzas del candomblé, en cambio, descubrí un vínculo entre la dramaturgia y la danza que antes no había sabido ver o que no me había interesado lo suficiente: las diferentes deidades del candomblé, los Orixá, bailan y se comportan como personajes o tipos diferentes, con energías y dinámicas específicas...

Graziela Rodrigues

En São Paulo realicé una entrevista a Graziela Rodrigues, bailarina y maestra de danza y una investigadora tenaz.

El primer encuentro con Graziela Rodrigues ocurrió cuando leí su estudio, convertido en libro, titulado *Bailarino-pesquisador-interprete* (Bailarín-investigador-intérprete). Me sorprendió el grado de implicación personal y al mismo tiempo la objetividad con la que Graziela analizaba los elementos estudiados. Yo había sido un gran admirador de la antropología teatral de Barba y su equipo, pero fui apartándome de ello a medida que descubría que, al fin y al cabo, era como una cortina de humo de conocimientos diversos que sólo conseguían despistar a la gente honesta. Quedé en cambio atrapado por el trabajo de Graziela, que bebía también de estas fuentes, pero que brotaba como el agua clara. Vale la pena

escucharla cuando explica el origen de su trabajo, fruto de una típica crisis personal y artística para la que encontró una salida no tan típica:

Una necesidad, que podría llamar vital, me empujaba a poner a prueba mi efectiva respuesta como intérprete. ¿Qué le quedaba todavía a este cuerpo – (el mío) después de tantas vueltas y giros– para ser consumido con organicidad en la creación artística? Yo dejaba de lado todo lo que ya había construido con el fin de obtener una respuesta. La búsqueda *de un personaje* se presentaba como un camino posible.

Graziela se mezcla con las mujeres humildes, la mayoría mujeres de hacer faenas, que cogen el autobús desde Plano Piloto (Brasilia) hacia las ciudades satélite; se sienta a su lado y las observa actuar en las agencias de colocación. La única premisa es observar, sin ningún prejuicio, «con los sentidos abiertos y un referencial interno de neutralidad y concentración absolutos»; y, después, tomar notas. Este primer estudio de campo, o mejor dicho, de simpatía con el medio estudiado, acaba cuando la propia Graziela pasa a formar parte de éste y se mezcla con ellas:

Fueron tres meses de intensa convivencia diaria, hasta el día en que una señora, como quien escoge un vestido, repasó la hilera de mujeres observándolas de pies a cabeza y me señaló: «¡Quiero ésta!» Ahí acabó la principal etapa de la investigación de campo.

El segundo encuentro con Graziela, esta vez la de carne y hueso, fue en Campinas (São Paulo), en el campus de la Universidad, sentados a una mesa de hormigón, bajo un gran árbol. Con cierto aire de diva, y al mismo tiempo con mucha sencillez e interés, nos dedicó toda la tarde sin mirar el reloj. Tras *Bailarino-pesquisador-intérprete*, publicado en 1997, pero para el cual llevaba investigando desde 1980, Graziela

había hecho una nueva tesis de la que nos dio una copia: se trataba de un estudio crítico de los más de quince años de aplicación de su técnica de formación de bailarines, el BPT (*Bailarino-pesquisador-intérprete*). Nos explicaba que sus compañeros de la Universidad le recriminaban que entrara en temas del ámbito de la psicología para los que ella no estaba capacitada. No tuvieron que repetírselo dos veces, Graziela hizo la carrera de Psicología para respaldar la tesis y todavía le quedó tiempo para realizar otra investigación de campo, esta vez en la Amazonia, estudiando las danzas de una tribu indígena. En vez de una idílica descripción de los indígenas y de su aventura romántica, el contacto de Graziela con aquella gente no fue fácil, pero tampoco los juzgaba, ni se juzgaba a sí misma. Había sido un encuentro entre seres humanos, con todo lo que eso comporta de contradictorio, enriquecedor y frustrante al mismo tiempo. Recuerdo un consejo que nos dio después de explicarle nuestro proyecto de estudiar las danzas y cantos del candomblé: «Vosotros no habéis venido a investigar el candomblé, habéis venido a encontraros a vosotros mismos. Vas a buscar a los otros pero a quien encuentras es a ti mismo». (Sobran los comentarios).

Volvamos al libro que tanto me había impresionado, y a Graziela conviviendo entre las mujeres humildes de una sociedad especialmente dura con ellas: «Un mundo de dolor, de luchas, de desencantos junto con un impulso de vida y una fuerte creencia mística se estaba revelando en aquella experiencia de campo». Graziela descubre lo que da fuerza a aquellas mujeres, y que será el centro de su investigación de aquí en adelante: «Se abría un ‘nuevo espacio’: los terreiros de umbanda y otros espacios diferentes frecuentados por estas mujeres».

La umbanda es una religión marginal mezcla de candomblé (de raíces africanas), kardecismo (espiritismo), y con un fondo de creencias autóctonas indígenas. Se caracteriza por el culto a los caboclos, espíritus de indios muertos, destacados por algún hecho

de su vida. La danza, el canto y la percusión están presentes en la umbanda y también los ritos de posesión. Graziela se interesa especialmente por una entidad femenina que se presenta en los *terreiros* de umbanda: la Pompa-gira, una mujer marginal, descarada y fuerte, y más aún por otra entidad que algunos *umbandistas* relacionan con esta primera, la temida y reverenciada María Padilla, relacionada con la magia y los filtros de amor. Ambas son un ejemplo de fuerza y coraje para las mujeres trabajadoras mal pagadas y poco queridas que Graziela quiere representar. *Gracia bailarina de Jesús o Siete líneas de umbanda, Salve Brasil* es el espectáculo, resultado y síntesis de este primer trabajo de campo. Las conclusiones extraídas se resumen en lo que será de aquí en adelante la base de su técnica de trabajo con los bailarines:

Su principal significado (del trabajo) está en la diferenciación de la manera de actuar del bailarín-intérprete: se produce una donación del sujeto, está entero en cada fragmento de la escena, el contenido del espectáculo forma parte de él. En el entrelazamiento sujeto-personaje el bailarín no interpreta, sino que vive en su cuerpo la vida dimensionada por el espectáculo, sin restricciones.

De toda la experiencia, Graziela destaca como fase principal del proceso la incorporación del personaje:

El personaje es fruto de la investigación de campo, de cohabitar con la fuente y lo que esta vivencia despierta en el mismo intérprete. En el trabajo de laboratorio, el cuerpo del bailarín-intérprete pasa a asumir el cuerpo imaginario, «como si no fuera el suyo», generando una libertad de expresión y una permisividad en la danza para experimentar el habla y el canto, sin la preocupación de responder a patrones convencionales.

Yo había traído un regalo para ella. Un abanico rojo, un poco al estilo Carmen, en homenaje a las Pompa-Gira y las María Padilla que yo había descubierto en su libro. Todavía no se lo daría, seguimos hablando. Ella había estado un tiempo en Madrid, en 1978, trabajando, precisamente, con un catalán, Antoni Llopis, actor, director y coreógrafo, conocedor del método de Stanislawski y colaborador de William Layton. Con él se metió en un gran proyecto: montar el *Heliogábalo*, de A. Artaud, con artistas de Brasil y del Estado español, actores, músicos, bailarines, etc. Un proyecto ambicioso que, por motivos personales, «como pasa a menudo» —explicaba Graziela—, no llegó a buen puerto. Ella, sin embargo, a partir de aquel proyecto fallido continuó, esta vez sola, con un proyecto personal de investigación. Su estancia con los indígenas del Amazonas, años después, ¿había sido una manera de seguir ligada al Artaud de los tarahumara?

En el resto del libro, Graziela nos llevará a realizar un viaje por dos vías paralelas y, mientras descubrimos el mundo de la umbanda, sus ritos, personajes, símbolos, danzas, cantos, magia, relaciones interpersonales, etc., seguimos el proceso de creación de una técnica en la que el bailarín es al mismo tiempo investigador, intérprete y partícipe de la construcción de su *estar* escénico:

La esencia del método radica en la interacción de los registros emocionales que emergen de la vivencia en la investigación de campo con la memoria afectiva del propio intérprete.

En el último capítulo del libro resume el proceso de construcción del *Bailarín- investigador-intérprete*:

En este espacio se trabajan el miedo a equivocarse, los prejuicios, el enfrentamiento con la propia impotencia, sin que el bailarín pare de moverse [...] Hay un momento precioso en esta etapa, cuando el bailarín empieza a despojarse de su arma-

dura. [...] se vuelve frágil, como si ya no supiera bailar.

Estaba oscureciendo y entramos en su despacho en el Instituto des Artes. El Instituto es una construcción bastante sencilla, formada por diversas naves, y que alberga la escuela de danza y de teatro. Graziela nos dio los últimos consejos, decía que la actitud correcta en la investigación es buscar el contacto personal con la gente, no la observación o la grabación de imágenes. Añadía que lo importante en la investigación no es la investigación en sí misma, sino *vuestras* sensaciones ante aquello. Cuando le doy el abanico que llevaba de regalo, nos agradece el gesto con la sencillez y la clase de una auténtica diva. Nos despedimos. Nosotros pronto nos vamos hacia Salvador. *Obrigado Graziela*, y hasta pronto.

El candomblé

La segunda etapa, y base principal del proyecto, se desarrolla en Salvador de Bahía, cuna del candomblé y probablemente el lugar donde las tradiciones africanas se han conservado mejor.

El candomblé, como la santería cubana y el vudú haitiano, es la forma que han adoptado las creencias africanas en el nuevo mundo. El animismo africano se ha mezclado con elementos autóctonos procedentes de las creencias indígenas y, paradójicamente, con influencias de la religión de sus patrones europeos (el catolicismo).

En las calurosas noches bahianas, gente de todas las clases sociales, pero esencialmente de origen humilde, se reúnen en *barracões* construidos expresamente y a veces reciclados, siempre bien adornados con flores y banderolas para esperar la bajada de sus guardianes, los Orixá, en el cuerpo de las y los sacerdotes. Unos días antes ya han empezado los preparativos, los sacrificios, las ceremonias a puerta cerrada, la preparación de los trajes, de los platos que se servirán durante las ceremonias, un montón

de tareas que constituyen la esencia de la vida en un *terreiro* de candomblé.

La ceremonia pública empieza con el Xiré, una introducción larga donde las sacerdotisas deambulan al ritmo de los tambores en torno a una columna central que sostiene el techo del *barracão*. La gente llena hasta los topes el interior y la parte exterior, tapando las ventanas. No pasa corriente de aire y el calor es sofocante. Este preámbulo durante el cual se entonan un mínimo de tres cantos por cada Orixá es largo y pesado, al menos para el espectador, pero a menudo también para las *yawos* (oficiantes), que se limpian el sudor, resoplan y parecen aburrirse más que el resto de participantes; de apariencia tranquila, parecen no dar mucha importancia a lo que tiene que suceder instantes después.

Los tambores llevan más de una hora tocando, los olores son fuertes y hace calor cuando llega el momento en que las *yawos* empiezan a entrar en trance y a incorporar su correspondiente Orixá. Se tiene la sensación de estar en un lugar muy extraño, en un tiempo y un espacio alterados. A diferencia de otros ritos de posesión, el candomblé está altamente estructurado, y no hay espacio para manifestaciones desordenadas o histéricas. La posesión se materializa en unas actitudes y unos movimientos determinados, cualquier alteración será duramente reprendida por la *Mai de Santo* (guía espiritual del *terreiro*).

Los oficiantes incorporados, llamados «caballos» porque han sido cabalgados por su Orixá, se retiran de la sala y, tras un rato más o menos largo, nuestra paciencia será recompensada por la entrada, con aire digno y carnavalesco al mismo tiempo, de los Orixá, ahora en todo su esplendor, con sus trajes característicos, armaduras brillantes doradas y plateadas, coronas y espadas, más o menos ostentosas según se trate de una casa de candomblé más o menos pujante; *Oxossi*, con un arco y una flecha y un sombrero de ala ancha; las *Oxum*, *Yemanjá* y *Yansá* como reinas o princesas con coronas y brazaletes; *Ogún*, vestido con sen-

cillez, *Xangó*, con lujo... Cada uno tendrá su momento de gloria para mostrar su poder bailando al ritmo de los tres *atabaques* (tambores yoruba), auténticos medios de comunicación entre las dos esferas.

Orixá: el guardián de la cabeza

Para entendernos, los Orixá del panteón africano pueden compararse con los signos del zodiaco. La creencia de que personas del mismo signo –libra, escorpión, etc.– comparten rasgos de carácter es comparable a lo que pasa en Brasil con los Orixá del *candomblé* cuando se dice que las devotas de *Oxum* acostumbran a ser bonitas, seductoras y amantes del lujo, los seguidores de *Ogún*, violentos e impetuosos, los de *Obaluaié*, pesimistas y con tendencia al masoquismo, los de *Yansà*, impetuosos, etc.

Cuando llegas a Bahía, todo el mundo se arriesga, mucho o poco, a mirarte de arriba abajo para adivinar tu Orixá, algún rasgo de tu carácter, impetuoso o reflexivo, el peinado, o el color de la ropa que llevas, porque delatan, según ellos, tu afinidad con un Orixá u otro. Dentro del culto, sin embargo, es mediante el *jogo de búzios*, la mano experimentada de un servidor de *Ifá* (Orixá de la adivinación), que lanza dieciséis caracolas para llegar a saber con seguridad el Orixá que te rige la cabeza (Orixá significa «guardián de la cabeza»).

En las primeras sesiones prácticas que hice en el Institut del Teatre sobre el movimiento de los Orixá, extendí en el suelo del aula una colección de postales de los Orixá que había comprado en las tiendas de recuerdos de Salvador. En primer lugar salía *Exú*, con su tridente y un traje a rayas negras y rojas, una imagen que recuerda a nuestro demonio cristiano; después, la postal de *Ogún*, deidad de la guerra, que blande en el aire dos grandes espadas; después, *Oxossi*, señor de los bosques, con su emblema del arco y la flecha; la seductora *Oxum*, con un vestido largo dorado; a su

lado el presuntuoso *Xangó*, dios de los truenos, con las hachas de doble corte, símbolo de su poder; acto seguido su esposa, la fogosa *Yansá*, diosa de las tormentas; después, *Obaluaié*, de aire siniestro, con aspecto de fantasma, que lleva el cuerpo y el rostro cubiertos con una capucha de rafia; *Oxumaré*, simbolizado por el arco iris; *Yemanjá*, la madre de los Orixá, diosa del mar; y, finalmente, el blanco e impoluto *Oxalá*, el gran Orixá creador. Tras resumir las características de cada uno y alguna de sus leyendas más significativas, les pedía que escogieran una postal, un Orixá, por la razón que fuera. Me sorprendió ver que mis alumnos, con una información muy esencial, rápidamente eran capaces de establecer un vínculo personal con el que ya consideraban su Orixá, e incluso especular sobre los Orixá de otras personas. Les propuse trabajar el Orixá que habían escogido, buscando información y material diverso sobre «su Orixá». Me entusiasmaba la idea de conseguir un grupo con al menos un representante de cada Orixá.

A diferencia de nuestro juego, en el *candomblé* es el Orixá quien escoge a la persona, o si se quiere, es la persona que, desde su nacimiento, pertenece a aquel Orixá. Todo el mundo tiene su Orixá, pero sólo se manifiesta en algunas personas que han sido preparadas física y mentalmente para recibir la deidad en su cuerpo, personas que han pasado un proceso de iniciación largo y sacrificado, incluso demasiado costoso para muchos de ellos. Según me explicaba una amiga, y como pude comprobar más tarde, una gran parte de las personas que deciden iniciarse lo hacen por *doença*, empujados por la necesidad de curarse de alguna enfermedad física o de un desequilibrio psicológico. Si los tratamientos convencionales –el médico y, ocasionalmente, el psicólogo– no dan resultados satisfactorios, para el bahiano, y para los brasileños en general, es una razón suficiente para pensar que la causa del mal es de origen espiritual y, por lo tanto, hace falta otro tipo de tratamiento o, al menos, una acción

combinada (las mismas *Mai de Santo* siguen el tratamiento de médicos convencionales, pero utilizan al mismo tiempo las propias hierbas curativas y mágicas). Es una creencia general que los desequilibrios y las enfermedades, así como las desgracias de la vida, son un castigo o un aviso del Orixá que se siente desatendido por su hijo o directamente ofendido por alguna acción de éste o por la ruptura de algún tabú. Hacer ofrendas a tu Orixá, llevar un collar con sus colores, «sentar la cabeza» o, finalmente, «iniciarse», pueden ser maneras de calmar el furor de un Orixá contrariado. Visto desde la psicología convencional, cuidar de tu Orixá es sinónimo de actuar en consecuencia contigo mismo, de vivir en consonancia con tu naturaleza. Contrariarlo sólo puede provocar, a la larga, desequilibrios, que acaban somatizando en el cuerpo, en el carácter, e incluso en la *mala suerte* que persigue al *doente*.

Sabemos que es posible vivir contra la naturaleza, en desacuerdo con los impulsos más íntimos, que pueden estar reprimidos por la educación o la autoeducación (afiliación voluntaria a prohibiciones mal entendidas en la infancia). Sin querer ir más lejos en el camino de la psicología y centrándonos en el movimiento y en las danzas, la hipótesis de trabajo se centra en el uso de éstas con el fin de despertar en el alumno aquellos impulsos y dinámicas que quizás estén dormidas o reprimidas con el fin de aumentar su... ¿expresividad? ¿...presencia? Y cabe esperar que, en un proceso de retroalimentación, se reforzará su vitalidad y aumentará la capacidad de acción (es sólo una hipótesis).

Orí

Los hombres estamos hechos de una «pasta» diferente. Según la creencia del pueblo yoruba, en el momento de nacer ya se pertenece a un Orixá determinado. Cada Orí –Orí es la cabeza de las personas y, por extensión, la persona entera– es modelado en

el cielo. La materia mítica progenitora de la cual está hecho varía: si el Orixá creador coge un trozo de piedra, cuando nazcan las personas de esta especie, tendrán que venerar a *Ogún*, hasta tal punto que *Ogún* será su Señor en el mundo. Si, en cambio, coge una porción de agua, creará entonces otro tipo de personas que venerarán a *Oxum*, *Yemanjá* o *Yansá*. Si coge un fragmento de brisa, eso querrá decir que *Changó*, *Oyá*, *Oranfé* constituyen la materia mítica con la que está hecha esta especie de gente. Adquirir Orí (cabeza) significa nacer, desprenderse de la materia-masa originaria.

La porción retirada con la que cada Orí ha sido modelado es el *Egún Ipori* (materia ancestral). Cada uno debería venerar su materia ancestral para prosperar en el mundo y, de este modo, ésta se convierta en su guardián. «Por extensión el término *Ipori* se aplica a todos los antepasados directos de una persona, particularmente al padre y a la madre muertos. Los pies están en contacto con la tierra, son las partes del cuerpo a través de las cuales los antepasados *suben*» (Dos Santos 1986).

El papel de Orí (simbolizado por una calabaza vacía) rebasa la función de servir de mero receptáculo del Orixá. Dice Juana Elbein dos Santos en el extraordinario ensayo *Os Nagô e a Morte*:

Orí es aquello que individualiza, será el primero en nacer y el último en expirar. Orí también será el primero que tendrá que ser venerado por un individuo, antes incluso que su Orixá.

El vínculo entre el Orixá, representante de un carácter colectivo, y el Orí, que cuida del interés individual, abre un campo interesantísimo en la psicología africana con respecto a la relación individuo-comunidad. El hecho de servir de altar vivo a una divinidad como es el caso de un Orixá, no anula por completo la personalidad del caballo o persona montada o poseída por aquélla. El producto resultante es una combinación de ambos, la persona y el Orixá, y del gra-

do de proximidad que se haya conseguido entre los dos a medida que se sucedan más y más contactos de manera que la posesión sea cada vez más cordial, y menos traumática. Este hecho indicará una afinidad cada vez mayor entre el individuo y el Orixá.

Hice el *jogo de búzios* con una *Mai de Santo* con el fin de conocer mi Orixá con seguridad. Hasta entonces todo el mundo me suponía de *Oxalá*, el Orixá creador, un Orixá blanco, reflexivo y benevolente. El resultado me sorprendió, los *búzios* daban a *Ogún* como el Señor de mi Cabeza, el Orixá de la guerra, impulsivo y sanguinario, el Orixá que abre camino con sus espadas. Personas del candomblé a quien confié el resultado pusieron cara de incredulidad, me encontraban demasiado blando para ser del belicoso *Ogún*. Me hicieron entender que el oráculo de las *Mais* no es infalible, que es contingente, que se pueden influenciar y falsear los resultados debido a «interferencias»: «quizás los *búzios* capten el Orixá de tu hijo, o de tu padre, en vez del tuyo». *Jogar los búzios* diferentes veces para confirmar el Orixá es una práctica habitual. Yo no quise volver a *jogar* y, pese a lo que me decía la gente, me conformé con el resultado obtenido: con *Ogún*.

Ser de *Oxalá* me resultaba demasiado cómodo: *Oxalá* es un Orixá reflexivo, calmado, aéreo, demasiado parecido a mí. Desde hacía años había perdido el carácter emprendedor, luchador, incluso camorrista que tenía de adolescente; me encontraba excesivamente pusilánime y con tendencia fácil al desencanto y a darme por vencido. Que *Ogún* fuera mi señor, cuando menos creerlo, me permitía recuperar un aspecto perdido de mi personalidad. Me costó mucho esfuerzo entrar en el ritmo fogoso de las danzas de *Ogún*, pero cuando conseguí acercarme a él, aunque sólo fuera un poco, alguna cosa se abrió a la altura del pecho, una capacidad perdida de acción impulsiva e intuitiva. La capacidad de abrir caminos, de seguir adelante sin pensar demasiado... sin dejar que la cabeza detenga la acción.

Referencias bibliográficas

- RODRIGUES, Graziela: *Bailarino-pesquisador-interprete*. Río de Janeiro: Ministerio de Cultura FUNARTE, 1997.
DOS SANTOS, Juana Elbein: *Os Nago e a morte*. Editora Vozesm, 1986.



William Forsythe, el coreógrafo atípico

Carlos Murias Vila



Presentación

Cuando Jordi Fàbrega me propuso colaborar en *Estudis Escènics*, consideré que sería interesante un trabajo a partir de una entrevista que realicé a Wiliam Forsythe y que tenía en mis archivos, aprovechando que el Royal Ballet de Flandes ha presentado una de sus emblemáticas obras, *Impressing the Csar (Impresionando al Zar)* de 1988, en el sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, en cierto modo un homenaje a Marius Petipa, maestro de su maestro Georges Balanchine. En esta entrevista, Forsythe habla de las formas y estructuras de su trabajo.

«¿Qué es el arte? Si lo supiera tendría buen cuidado de no revelarlo. Yo no busco, encuentro.»

PABLO PICASSO

Biografía

Long Island, Nueva York, 1949. Bailarín del Jeffrey Ballet. En 1973 es contratado por John Granko para el Ballet de Stuttgart y en 1976 concibe sus primeras coreografías fuera de la ortodoxia convencional: *Traum des Galilei*, *Orpheus* y *Love Songs* (1979).

En 1980 emprende su singladura como coreógrafo independiente y es invitado por las Óperas de Munich, Berlín, Frankfurt, París, el Jeoffrey Ballet y el Netherlands Dans Theater. En 1984 toma las riendas del Ballet de Frankfurt y estrena *Artifact*, a la que siguieron *Steptext* (1985), la comedia musical *Isabelle's dance* (1986), *New Sleep*, *The loss of small detail*, *In the middle somewhat elevated* e *Impressing the Csar* (1988), *The vile parody o Adress* (1988), *Eidos: Telos* (1996), etc. Su concepción de la danza le ha hecho adaptar la tradición académica al pensamiento contemporáneo.

En el año 2005, tras veinte años dirigiendo el Ballet de Frankfurt, el coreógrafo más codiciado y atípico de la escena coreográfica, que trascendió la danza del siglo XX, se presenta a ojos del público como un sinónimo de violencia. «Pienso en términos de justicia. Tengo miedo de la injusticia. La justicia no es más que una idea. La injusticia una realidad», advierte.

Forsythe ha creado a partir del vocabulario clásico una nueva sintaxis coreográfica. Invierte los pasos como quien invierte las palabras de su orden sintáctico. Organiza frases donde el movimiento ha desplazado al cuerpo de su eje natural. «El neoclásico es la regla, el contemporáneo, la excepción. Sólo faltaba conjugarlas», dice el gran coreógrafo del siglo XX.



CARLOS MURIAS: *A lo largo de su trayectoria como coreógrafo nos enfrentamos a obras sin decorados, ni objetos, ni textos. Podríamos decir, en cierta manera, que acariciaba una idea de la danza que se podría calificar de danza pura. ¿A qué llamamos danza pura?*

WILLIAM FORSYTHE: Es porque empleo música pura. Pero desde el punto de vista coreográfico no es danza pura, sino impura. De hecho, la finalidad de una obra viene sobre la marcha. Nunca se sabe. Son obras que se bastan a sí mismas. Están enfocadas

a partir de los bailarines y de sus cualidades y de su devenir. Parece una paradoja.

Actualmente la danza clásica ha evolucionado. Pero, ¿qué ha cambiado de su vocabulario o de su sintaxis?

El vocabulario no puede cambiar. La sintaxis es lo que cambia. El modelo clásico ya no es algo rígido, se ha adaptado a los cambios. Actualmente el modelo clásico es algo físico que ha adquirido otras propiedades como bien pueden ser la de estirarse, encojerse y también poder retorcerse. Cuando antes era algo estable como un cuadrado o un cubo, ahora podemos demostrarlo. Separar y trabajar cada una de sus partes ampliando el modelo en sí, para luego aplicarlo por separado distribuyéndolo en el espacio y poder percibirlos desde diferentes perspectivas.

¿De esta forma ha cambiado usted el sentido del ballet?

No, es sólo una acción refleja. Hay una mirada reflexiva. De un ballet saco partes que amplío y que luego devuelvo al propio ballet. Es decir, que suele haber ballets dentro de otros ballets.

También la danza ha cambiado porque trata al bailarín de otra manera, desde el momento en que ha entrado en relación con la tecnología y la informática. Desde este punto de vista, ¿el bailarín se ha convertido en un objeto de arte?

Es una buena frase... Ahora el bailarín tiene más libertad para expresarse. Pero cuando utilizo el ordenador es para guiar al bailarín a tomar decisiones y ofrecerle más opciones y más posibilidades de movimiento. A través del ordenador el bailarín selecciona una mayor capacidad de movimientos con los cuales no esperaba encontrarse. Además, la informática puede considerarse un estímulo para la imaginación.

En la escena teatral, ¿que relación existe entre Bob Wilson y William Forsythe?

Lo que existe es una gran diferencia. Mi visión escénica no es tan cerebral. Me considero más visceral y, además, soy más sencillo.

Wilson es también sencillo...

Sí, pero... no de la misma forma. Además la concepción de la obra de Wilson no es tan sencilla como aparenta. Su forma de utilizar las luces es mucho más americana y compleja. Mientras que yo utilizo una única fuente de luz y no cambio. Wilson es un minucioso detallista y yo trato imágenes en su globalidad.

Además sus coreografías son rápidas.

Mis coreografías son complicadas y no quiero rodearlas de cosas que las hagan más complejas.

Usted ha hecho evolucionar la danza de tal forma que su lenguaje se veía como un argot de la danza.

No. Bueno, a veces. Pero yo no sigo ningún estilo en concreto. Soy ecléctico. No tengo método.

Pues usted parece cartesiano.

No, en todo caso «post-carthésien». Mi método son todos los posibles para no practicar ninguno.

¿Habla francés?

Muy poco. Sólo para pedir el menú.

¿Hay una relación entre su obra y la arquitectura deconstructivista?

He trabajado con Ihbersen en programas de arquitectura cuando no trabajaba en danza. Sin embargo no he pensado en esta influencia, como tampoco ha cambiado mi forma de trabajar la danza. Mi forma de pensar es siempre la misma.

Sin embargo, las figuras de sus coreografías en «décalé» –fuera de su eje natural– surgieren cierta relación con el deconstructivismo.

El «décalé» data de los años sesenta, no es una innovación mía. Es una propiedad del cuerpo para salirse de la rectitud y añadirse a las cuatro direcciones básicas.

¿Sus coreografías se hacen o deshacen?

Yo hago que las coreografías se hagan solas.

Sus coreografías son como frases en las que va cambiando las palabras de lugar, corriendo el riesgo de que pierdan su sentido.

No se pierde el sentido. Puede mover las

palabras de la frase sin que se pierda el sentido. El movimiento de la frase tiene lógica. Es un juego de lógica. Mi único sujeto es el cuerpo en movimiento.

Así pues, ¿el movimiento gana en expresividad?

No. No lo creo. Aunque depende mucho de cómo lo perciba el público.

Sus coreografías se perciben como una sucesión de pasos.

Mis coreografías son formas de pensar.

O sea, que la danza no es tan sólo un ejercicio físico.

Es intelectual y también emocional. La danza es un lenguaje abstracto y es muy difícil ser totalmente abstracto como ser humano, cuando el cuerpo es su propio medio.

¿Sus coreografías nacen del azar?

Siempre es diferente. Cualquier cosa es válida para empezar. De tal forma que, a veces, hasta me sorprende a mí mismo.

¿Sus coreografías desnudan el espacio o intenta llenar un vacío?

Sólo estoy buscando claridad. Claridad visual y agudeza en esta búsqueda.

¿Una coreografía es una obra acabada?

Todo el mundo cambia sus obras. Una coreografía debe estar viva... En realidad, exactamente no sé qué es la danza. Cuánto más me dedico a ella menos la conozco. Sin embargo, en lo que respecta a la danza en general, yo les digo a los bailarines: «¿Puedes imaginar una habitación con muebles, cortinas y todo lo demás? ¿Puedes describirla? Para ello sólo dispones de tu cuerpo. Debes simplificar, debes recurrir a los elementos fundamentales del espacio y la geometría: líneas rectas, curvas y planos. Las puntas, los dedos estirados de los pies son las líneas rectas, por ejemplo, imaginemos que las liberamos haciendo que salgan del cuerpo. ¿Os imagináis líneas y proyecciones de líneas fuera del cuerpo? Para ello hay que cambiar continuamente el punto de vista inicial del espacio imaginado. De esta manera podemos movernos con una perspectiva de las cosas que nos rodean acercándonos a ellas o alejándonos. Es el mismo cuer-

po quien decide lo que hace. Yo les digo a los bailarines: «Vosotros elegís el campo visual y lo modificáis». Yo describo el espacio. Cualquier punto de vista es correcto, pues un mismo espacio podría expresarse de muchísimas maneras, lo que trato de desarrollar es un método que os permita acercaros a vuestra imaginación y donde vuestra manera de acercaros a ella siempre sea la correcta (no existe una manera mejor o peor). Será una opción equivocada sólo si así lo decidimos nosotros. Liberad vuestra imaginación y vuestro cuerpo. Debéis tener valor y confiar en vuestro cuerpo. Cuando no confiéis en él os perjudicaréis. Analizad la totalidad del movimiento sin concentraros sólo en la caída, en el riesgo que supone. Debéis olvidaros del peligro y concentraros sobre todo en la totalidad del movimiento.

La danza es algo más que bailar.

Yo les digo a los bailarines: si hacéis danza clásica no penséis en la danza clásica. Pensad en la geometría. Yo pienso siempre según líneas y círculos. Mi consejo es que no hay que cerrar la puerta a aquello que no es danza. Debéis ser lo más abiertos posible, receptivos, debéis interesaros por las cosas, leed incluso filosofía. La danza no es tan sólo un ejercicio físico. Mis coreografías cambian continuamente, y esto me pasa prácticamente con cada pieza a través de los años; porque casi todas las coreografías contienen estructuras en su interior que las capacitan para variar. Hay un número tremendamente elevado de estructuras inestables en mis trabajos.

Respecto a los coreógrafos Rudolf von Laban, Georges Balanchine, Merce Cunningham, Trisha Brown...

Trisha Brown es una buena amiga y cuando nos vemos hablamos del trabajo o vamos a cenar juntos. Estudié a Laban hace años. Balanchine formó parte de mi preparación. Pero cuando trabajo no pienso en ellos. Me olvido de ellos, como del pasado. Y, por cierto, a usted le pasará lo mismo porque cuando transcriba esta entrevista ¿estará pensando en Cervantes?

Forsythe rompe con las imágenes preconcebidas, no tan sólo para despistar a los bailarines, sino para nutrirse de una verdadera reflexión sobre el ballet clásico de cuyos orígenes no cesa de tomar constantes referencias.

Mi trabajo trata sobre todo de la técnica y no de un estilo para aprendérselo de memoria. Ahí se encuentra toda la diferencia.

Sus obras surgen además de un trabajo previo de improvisación que parte de una racionalización de la danza como si se pretendiera explicar a otro lo que uno está haciendo en ese momento, adaptando el movimiento a su propio físico, como reafirmando ante imprevisibles acontecimientos, generados por sí mismos. Asimismo, el movimiento se lleva a su extremo. El bailarín se sirve de la energía generada midiendo las consecuencias de ésta sobre su propio cuerpo.

«Bienvenidos a lo que imaginan ver», así subtulé una de mis obras, por cierto, en *In the middle somewhat elevated* (segundo acto de *Impressing the Czar*), para desconcertar, porque las cosas son tal como las vemos, porque verdades hay muchas según como usted quiera ver las cosas, de tal manera que hemos convertido lo falso en la única verdad.

Entonces volvemos al principio: la danza se convierte en paradoja. Los movimientos surgen de la onda energética del movimiento inicial partiendo de la base clásica para luego hacer algo diferente, inesperado; o dicho de otra manera, la danza es la onda expansiva generada por la energía de un movimiento inicial. De esta manera la danza va en busca de nuevos lugares, nuevas formas, nunca será la misma.

Lo que me interesa es lo que queda del movimiento... no el movimiento en sí, no el movimiento por el movimiento, sino lo que significa, lo que provoca con su colateralidad, sus esquirlas, sus residuos, las diferentes capas, su desaparición y su resurgir. No hay producto acabado, fijado, el ballet clásico es una experiencia creativa del fracaso. No existe ningún *arabesque* que sea abso-

luto. No existe ninguna realización perfectamente lograda de una coreografía. Deberíamos esforzarnos, por lo tanto, en frac-

sar mejor, según la fórmula de Samuel Beckett y tratar de empujar los límites del cuerpo como buscando nuevas formas.



El teatro en Barcelona. Primer semestre de 2007

Francesc Massip

Pinchazos y aciertos del teatro público

El año 2007 se estrenó con un pinchazo histórico para el Teatre Lliure y más todavía en un espacio tan emblemático como la Sala Fabià Puigserver (¡si éste levantara la cabeza!). Nos referimos a *Mòbil*, espectáculo irrisorio que desdecía de la categoría del tándem autor-director (Sergi Belbel y Lluís Pasqual), que se confabularon para poner el piloto automático y componer un producto digestivo y corto de miras, sin otra ambición que la de distraer a la franja más perezosa y teledicta del público. Todo era de una obviedad paralizante: los diálogos de Belbel, triviales y sin garra, la estructura de la obra, previsible y plana, los personajes, carentes de coherencia dramática y con grandes dosis de inverosimilitud, las interpretaciones desleídas y a menudo irritantes, con una caracterización histérica y estereotipada de la feminidad que rayaba la denigración. Y mientras algunos, que ejercen los papeles de juez y parte, defendían al autor asegurando que lo habían «mal interpretado» y endosaban todas las responsabilidades del desastre al director, otros –siempre vestidos con el abrigo gris del resentimiento– aprovechaban para manipular a la crítica independiente y proyectar sus desencantos y carencias personales sobre la profesión teatral del país.

Menos sorprendentes, por habituales, fueron los experimentos de Roger Bernat en el Espai Lliure (*Das Paradies Experiment*), a quien el teatro público sigue subvencionando para que nos enseñe el culo en un espejo y se le vea el hueso de la punta del dedo gordo. En cambio, el mucho más estimulante experimento de Rodrigo García (*Accidens. Matar para comer*) tuvo que ser retirado de la programación por temor a recibir una multa o su prohibición por el



sacrificio en escena de un bogavante. Máxima expresión de la paranoia gubernamental con sus obtusas leyes de protección de los animales... ¿Y quién protege al arte de la estulticia de políticos y legisladores? Han amputado el circo más auténtico y están haciendo estragos con la creación contemporánea más arriesgada prohibiendo espectáculos como *El cel massa baix* de Ahmed Ghazali, dirigido por el dramaturgo mallorquín Josep Pere Peyró, que mostraba un cordero desollado en el escenario para explicar aspectos dramáticos importantes a través de su desmenuzamiento.

Sin pena ni gloria pasó *Tres versions de la vida*, de Yasmina Reza, de una flaqueza dramática decepcionante, mientras los intérpretes salvaban como podían la situación.

Más interés, pese a todas las pegas, tuvo la versión de Oriol Broggi de la *Primera Història d'Esther*, que al menos suponía la incorporación de Salvador Espriu al TNC, por primera vez en diez años de historia. Las limitaciones y tropiezos de la dirección escénica no empañaron, sin embargo, la luminosa poética del teatro de Espriu, que iluminó incluso a los más duros de oído, quienes finalmente entendieron que el poeta de Sinera es nuestro Valle-Inclán. Ahora bien, si los clásicos españoles siempre han tenido la Sala Gran, a nuestros clásicos los programan en la Sala (y con la boca pequeña) Petita, desvelando la escasa confianza de los responsables del TNC en la potencia dramática del gran poeta.

No obstante, el TNC inició el año 2007 con una propuesta singular, *Tranuites Circus*, a medio camino entre el circo, el concierto y la danza, que contaba con un trío de aúpa: Marta Carrasco, Lluís Llach y Lluís Danés. Un espectáculo original y diverso, de generoso presupuesto, plástica impactante, números de acrobacia, equilibrio y contorsionismo bien ensartados con el canto y la música del propio Llach tecleando un piano sobre ruedas, y un estallido de situaciones dramáticas llenas de magia visual y prestidigitación conceptual.

Sin embargo, parece que el espectáculo musical de la temporada fue *El duo de l'africana* (Lliure), del tándem Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé, que obtuvo el premio de la crítica barcelonesa. Me lo perdí, por lo que no puedo decir nada.

Posteriormente, la Sala Petita acogió *Arcàdia*, la mejor y más ambiciosa comedia de Tom Stoppard, que construye un artefacto de elevada eficacia dramática, empapado de ironía, con réplicas que contrastan reflexiones de vuelo con humoradas pasmosas, sin olvidar algunos instantes de sarcasmo. Todo ello con una muy pertinente dirección escénica de Ramon Simó que permite que la densa intriga respire, y que tiene en Mar Ulldemolins su mejor triunfo, una actriz fresca, desenvuelta y ágil que demostró que llenar un teatro no significa tratar al público como si fuera idiota.

La Sala Tallers cerró temporada con el ciclo *Sis veus de dona* dedicado a cantantes. La sexta, Lúdia Pujol, compuso un verdadero espectáculo escénico en torno al romancero catalán con una expresiva recopilación que resultó ser un itinerario por el amor trágico, el incesto y la necrofilia, culminando con el romance *La mort i la donzella*, en el que la Parca visita a la joven despreocupada y se dispone a llevársela. Lúdia Pujol convertía la canción en una auténtica danza macabra pronunciada al ritmo de unos cuchillos afilándose, mientras sonaba un espeluznante instrumento de risas que evocaba la risilla de la muerte. Una muerte omnipresente en este repertorio que sube al escenario en forma de ataúd rodeado de un coro de plañideras. Acciones y voz para que revivan los muertos que habría que rescatar para la escena.

Por otro lado, constatábamos que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha aprendido finalmente a montar sus clásicos, como demostró Eduardo Vasco con una espléndida versión de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso, escandida por una muy pertinente música de Alicia Lázaro.

El centro de Artes Escénicas de Reus ofreció una velada ácida y metateatral con la

cáustica partitura escénica de Bernhardt *Tres dramolette*, que llevan al escenario en clave de farsa una tríada de actrices estu-pendas, retozonas y travestidas de persona-jes masculinos: Rosa M. Sardà, Mercè Pons y Pepa López. Bernhardt, como siempre, se burla de todo concentrando aquí los dardos en la diana del mundo teatral y autoreferen-cial. Sardà, directora también del espectá-culo, consciente del exceso de referentes metaescénicos, esponjó la dramaturgia con una interpretación decididamente comuni-cativa y salpicada de guiños al público ge-nérico.

La nueva dramaturgia catalana

Esta temporada el Projecte T6 de apoyo a la escritura teatral contemporánea iniciaba una nueva etapa en la que confluían las ini-ciativas del TNC, la Coordinadora de Sales Alternatives (COSACA) y la SGAE. A par-tir de ahora los seis autores residentes dis-frutarán de tres años de *beca* y escribirán/montarán dos piezas, una en los Tallers del Nacional y otra en una sala alternativa. La reorientación del proyecto ha obtenido buenos resultados y un nivel óptimo, pese al grave desequilibrio de recursos entre las producciones de unos y otros. Abrió el fue-go Àngels Aymar en el Nou Tantarantana, donde presentó *La indiana*, un texto ma-duro, complejo, elaborado y original, que incorpora en escena el tema de la aventura catalana en las Américas. La autora parte de unas cartas reales, escritas por sus ante-pasados indianos, y el montaje destaca por la interpretación de Txu Morillas, que in-corpora al personaje protagonista una lu-minosa intensidad que la actriz construye con exquisitez, potencia e impactante reso-lución. Siguió, en la Sala Tallers, un impres-ionante *Temps real*, de Albert Mestres, dirigido por Magda Puyo, un experimento de cautivadora intensidad, crudo y turba-dor, con interpretaciones de una energía torrencial y un extraño magnetismo que galvanizaba a la vez a actores y público y

que mereció el Premio Especial de la Críti-ca, mientras que la actriz Meritxell Santa-maria recibía la Mención Especial de los premios Ciutat de Barcelona. En cambio, *En defensa dels mosquits albins*, de Mercè Sarrias, dejó mucho que desear, particular-mente por la nula concreción del texto dra-mático, pese a una dinámica dirección es-cénica de Carol López que evocaba el cine teatral de Lars von Trier. En el Versus, Jor-di Silva presentó *La millor nit de la teva vida*, una ágil comedia que tiene la virtud de la sencillez, el sentido de la intriga y un vivo pulso dramático, con unos diálogos que destilan humor inteligente y cierta mala leche, mientras la dirección potenciaba la frescura de los intérpretes.

Paralelamente, la Sala Beckett programa-ba el *Cicle 2007 tot un any de teatre cata-là contemporani: 10 obres/10 autors*. Inau-guraba Jordi Casanovas con *City/SimCity*, tercera parte de la *Trilogia dels Videojocs* que, junto con *Wolfenstein* y *Tetris*, estre-nadas en Areatangent y que se repusieron en el Versus Teatre, se llevaría el Premio Serra d'Or del año y el Premio Revelación de la Crítica de Barcelona. Tres piezas te-máticamente independientes que no obstan-te comparten la calidad escénica de unos ágiles y afilados diálogos que hacen que la acción transcurra de forma trepidante. Sor-prende la interpretación natural y directa, un trabajo hecho de ilusionada complici-dad, potente y veraz, en el que destaca la vívida y camaleónica Roser Blanch, de un fulgor singular. Casanovas ha conseguido definir un estilo propio, inconfundible, un registro personal y una forma de trabajar sin concesiones a la galería, sin risas fáciles ni juegos de palabras para lucirse. La fuer-te poética de Casanovas juega a favor del público sin doblegarse al estómago. Se di-rige a la inteligencia e incita a la complici-dad de un espectador activo. Sus textos, que él mismo dirige con un grupo de actores cómplices, constituyen ya un respetable hito de esta dramaturgia emergente que se está haciendo un lugar, sin complejos, en el ce-rrado panorama catalán, como destacába-

mos en el primer estudio realizado sobre la obra de Casanovas que expusimos en Budapest (Hungría), en el marco del XVI Coloquio Internacional de Lengua y Literatura Catalanas.

Entre otros autores, se presentó el último texto de Gemma Rodríguez, *L'ham* (Premio Crítica Serra d'Or de este año), que sorprendió por su originalidad dramática y por la ambición y calidad de su escritura, un esponjoso ejercicio de «narraturgia» en el que casi no hay diálogo, un texto agrídulce, espumeante de humorismo y marcado con un profundo aliento poético que roza la irrealidad o la fantasía.

El Teatre Borràs acogió la propuesta del espectáculo *Èric i l'exèrcit del Fénix*, de Víctor Alexandre, que ponía en escena, en un registro saludablemente cómico, los disparates del españolismo más rancio todavía cómodamente instalado en las máximas instituciones policiales y judiciales. El adolescente catalán Èric Bertran, por reclamar el cumplimiento de la ley de política lingüística, fue objeto de una inaudita violencia de Estado en manos de unos funcionarios adiestrados en las fanáticas madrazas del franquismo. Los interrogatorios a los que fue sometido el niño, acusado de terrorismo, reproducían las lecciones más fervorosas de aquella infame asignatura denominada «Formación del Espíritu Nacional», con la que el fascismo español machacó a los escolares durante cuarenta años. El montaje, dirigido por Pere Planella, fue un documento escénico aterrador, de visión obligatoria para tomar conciencia de la arbitraria injusticia y la absurda discriminación a la que se nos somete por el hecho de ser catalanes.

Vitalidad en las alternativas

En la Sala Muntaner se vio una estimulante *Nora*, de Visen, bajo la dirección de Jordi Pons Robot, del Teatre Principal d'Arenys. La potencia dramática de la pieza y la sabiduría escénica están en la base de su vi-

gencia, por no hablar de la persistencia de situaciones de dominación paternalista y humillante en el mundo actual de tantas personas (mujeres y hombres) y de tantos colectivos sometidos. Gemma Sangerman se revelaba en esta obra como una actriz esponjosa y dúctil, que hizo crecer a Nora de un entusiasmo ingenuo y bondadoso a una decidida toma de conciencia y una necesidad de forjar su destino de nuevo. Porque ya se sabe que la libertad no se pide: se toma. Siempre ha sido así. La misma sala programó un acusador *Interior anglès*, de Jordi Coca, en el que se ponía en evidencia la pérdida de credibilidad de la clase política; y un poético recital de Antonio Tabucchi, dirigido por Pep Tosar, *Somnis de somni*, fiesta verbal en la que la fantasía del fingidor conduce al público hasta el corazón del sueño.

El Nou Tantarantana puso en marcha el ciclo *De portes endins* que quería ofrecer un espacio de investigación en el que brotaran complicidades entre creadores teatrales. La experiencia se inició en mayo de 2007 con dos obras de la actriz y bailarina Ada Vilaró, una coreográfica, *Florentina*, y la otra textual, *Efectes secundaris*, en la que Fina Rius acompañaba a Vilaró en una valiente exploración de la locura, con expresivos elementos plásticos y auditivos y un espacio sonoro de Laura Teruel.

Aparte del monográfico sobre la dramaturgia autóctona, la Sala Beckett tuvo tiempo de mostrar una singularísima obra producida por la Sala Planeta de Girona, ensayada en Argentina, estrenada en catalán en el Casal de Catalunya de Buenos Aires y que desembarcaba en Barcelona apenas iniciado el año. Nos estamos refiriendo a *Lúcid*, escrita y dirigida por Rafael Spregelburd, que se llevó dos premios de la Crítica de Barcelona: al mejor texto teatral de 2007 y a la mejor actriz protagonista, la irresistible Cristina Cervià. Un texto inquietante, con temporalidades cruzadas y realidades simultáneas, que enfrenta a una familia a un extraño proceso de repensar el pasado y cuestionar el presente. Todo ello con unos

diálogos imparables, trufados de humor y de cáustica acidez. Una obra llena de hipnotismo, de incertidumbres y recovecos que estimulan el imaginario de la audiencia y lo confrontan a un constante cuestionamiento de la realidad, sobre todo cuando ésta es asediada por un sueño lúcido.

De la novela al escenario

Las ganas de encontrar nuevos materiales para la escena impelió a la productora Focus a buscar en la novela lo que parece que no encontraba en la dramaturgia, poniendo en marcha una política de adaptación de obras narrativas para el teatro.

La novela *Plataforman* de Michel Houellebecq, fue puesta en escena por Calixto Bieito. *Plataforma* toma el pulso a la deprecadora civilización europea y pone en evidencia el cáncer occidental que supone el turismo sexual y la explotación de menores. Pero para denunciarlo, el autor y el director han aplicado una mirada similar a la que circula por esas cloacas: pensamiento machista, obsesión por el sexo y apoteosis de la vejación femenina. El estilo de Bieito se expresa sin tapujos, sin matices ni sutilezas. El resultado es así un producto poco cuidado que impide el disfrute a todos los que no compartimos sus obsesivas manías. Bieito clava un puñetazo en el bazo del público, no tanto para producir una reacción que le arranque de la pasividad de la butaca, sino porque le gusta el boxeo. Sólo la actriz Marta Domingo se elevaba como una explosión de humanidad en la oscuridad de la cloaca y en una isla de exquisitez interpretativa, en medio del trazo grueso del espectáculo que, no obstante, se impuso como Premio de la Crítica barcelonesa a la dirección escénica.

Por otra parte, la adaptación teatral de la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, ponía en evidencia el escaso vigor narrativo y la poca entidad dramática de la historia que en esta novela se cuenta, de un grosor tan fino como indulgente.

En la Sala Villarroel, Ramon Simó adaptó el relato *L'altre guerra*, de Elsa Solal, en un aterrador monólogo dramático, un estremecedor testimonio de violencia doméstica interpretado con una gran contención y veracidad por Cristina Plazas. En el mismo espacio se vio *Unes veus*, espléndido texto de Joe Penhall, bien construido, de una muy hábil progresión dramática y caracterización de los personajes en una buena historia, cruda, emotiva y singular y con unos actores que mantienen la tensión, el pulso y la intensidad de la palabra.

Aires foráneos

Entre los visitantes de fuera, llegó un singular juego de ferrocarriles en miniatura que evocaba la idílica Suiza de orden y limpieza con paisajes de postal, actividad para un grupo de jubilados de Basilea coleccionistas de trenes de juguete, imaginativos constructores de maquetas y expertos manipuladores de sus juguetes. *Mnemopark*, dirigido por Stefan Kaegi, era un espectáculo artesanal que rozaba la mera tecnología de entretenimiento, pero que la salpimentaba con ironías acerca de la economía europea y la globalización, autoparodias patrias y estimulantes agudezas humorísticas. Tampoco dejó indiferente la enésima incursión en el experimentalismo más áspero de Romeo Castellucci y su Societas Raffaello Sandio, que avvicina elementos de gran belleza plástica y de impecable factura, casi verdaderas tundas visuales y sonoras que sólo producen cefaleas, en medio de cabalisms hebraicos y citas a las acciones de Klein o a los mánagers de Picasso (*Parade*).

El tricentenario del nacimiento de Goldoni permitió acoger una arriesgada y fría propuesta de Luca Ronconi, *Il ventaglio*. El reconocido director quería evitar los recursos propios de la comedia y realizó una impecable deconstrucción con el objetivo de conducir al espectador a las puertas de la hilaridad por caminos no trillados. Cabe

decir que en algunos momentos lo conseguía, y era una maravilla. Pero con frecuencia los mecanismos de distanciamiento agarrataban el escenario y menoscababan la empatía con el público. Obviamente todo era intencional: había una pretendida búsqueda de una comicidad *otra*, injertada del lenguaje del cómic y trufada de elementos de farsa que, al fin y al cabo, acababan enfriando el pulso de la comedia.

En fin, que la voracidad mercantilista que toma por bandera la trivialidad más escalofriante ha intentado invadirlo todo, y quizá ha conseguido llenos históricos, pero también ha hecho a menudo invisibles propuestas y pulsiones de mayor calado. No obstante, aunque lo que más repercusión haya tenido no es ni mucho menos lo que más nos ha interesado, por fortuna el talento ha encontrado su espacio, aunque fuera pequeño y sin altavoces, y su brillantez ha acabado imponiéndose por encima de la pereza y el conformismo artístico.



Cuando el existir es el pasar

Juan Carlos Olivares

Las cifras –dicen– no tienen alma. Según los últimos datos publicados por Adetca, la temporada 2007-08 se resume en más espacios de representación, más funciones, más espectadores, mejor media de ocupación y más recaudación. Una cascada de buenos registros para llegar a la lógica conclusión que la temporada clausurada en el pasado Festival Grec ha sido una de las mejores de los últimos años. Pero el parámetro de la cantidad casi nunca corresponde con el de la calidad. La temporada 2007-08 no se ha caracterizado por un renacimiento de la escena catalana. La sonrisa del empresario no siempre equivale a la felicidad del espectador en busca de la experiencia extraordinaria.

El inesperado éxito del desembarco de la franquicia musical, la fidelidad del público abonado al Teatre Nacional de Catalunya y el confortable colchón de espectadores que aporta el Gran Teatre del Liceu, amortiguan la sensación de desencanto, la insatisfactoria sospecha de que faltan proyectos que capitalicen el relanzamiento artístico de la escena barcelonesa. La creación está estancada, acomodada al reparto de la taquilla. Incluso las salas consideradas «alternativas» ya no se perciben en el imaginario del espectador como espacios que se caractericen por ofrecer un producto diferenciado de la cartelera más comercial. Su índice de decepción es equivalente a cualquier otra sala del circuito privado o institucional. No hay necesidad de plantearse el peregrinaje concienciado para descubrir –como exploradores de potenciales futuros– el talento a punto de revolucionar el *status quo* del teatro catalán. La vocación de *cool-hunter* dentro de la escena catalana no tiene por ahora mucha salida.

La general corrección de la cartelera –por otra parte claro ejemplo de la alta profesionalización del sector– es insuficiente para elaborar una reseñable lista de momentos memorables. Si estos se han producido ha sido gracias sobre todo a las visitas de montajes internacionales apadrinados por Temporada Alta (con todo derecho el gran festival de otoño de Catalunya), el Teatre Lliure, el Grec y, en menor medida, el Teatre Nacional. Una suerte para el espectador, aunque para los creadores locales sea un preocupante motivo para establecer comparaciones. Llegan, triunfan y se marchan dejando tras de sí muchas preguntas sobre la suma de motivos que impiden que esa riqueza artística prospere aquí.

Acomodados al status quo

El Teatre Nacional de Catalunya, y en cierta manera también el Lliure, no ha encontrado ese montaje especial que revolucionara una situación de gris acomodo. Un ensi-

mismamiento creativo especialmente visible en las dos grandes propuestas que el Nacional puso en marcha para reivindicar con toda su potencia presupuestaria a Joan Brossa y Mercè Rodoreda. Tanto *El dia del profeta* como *La plaça del diamant* son ejemplos de montajes de redonda factura escénica. Con Rodoreda incluso se llegó a un contraproducente exhibicionismo. Puestas en escena que pretenden dignificar con todos los medios posibles la memoria de sus autores, sin alcanzar esa misma excelencia en los resultados artísticos. Un alarde que sólo habla de la potencia de la máquina.

Que el Nacional sea sinónimo de corrección no es el mejor diagnóstico para el teatro catalán. La reiteración de esa pulcra medianía conduce a una imagen acomodaticia que impide que este escenario sea la locomotora teatral de Catalunya, una potente fábrica de montajes de proyección estatal o internacional. Que otra sensación puede surgir de la tozuda incapacidad de esta institución de generar un auténtico estallido de calidad y singularidad que acalle a todos sus críticos. Pasan espectáculos y nombres con probada solvencia (La Fura dels Baus/*Boris Godunov*, Sergi Belbel/*A la Toscana*, Gerardo Vera/*Rey Lear*) y nada deja excesiva huella. La memoria sólo se detiene para recordar la entrega de Lluïsa Castell en *Què va passar quan Nora va deixar el seu home* o *Els pilars de les societats*, texto de la Nobel Elfriede Jelinek dirigido por Carme Portaceli con toques de farsa germánica; la sintonía actoral en *L'home, la bèstia i la virtut*, una sátira costumbrista de Pirandello que Pep Pla regaló a sus intérpretes sin abrirle las costuras al autor; y la fascinación por la maquinaria escénica de Javier Daulte en *Com pot ser que t'estimi tant*.

Con la aportación maestra del escenógrafo Jon Berrondo, Daulte convierte un texto de encargo para las actrices de T de Teatre en un electrizante *thriller* cómico que reconstruye en un escenario los diferentes planos espacio-temporales que el espectador sólo cree posible en el cine. Un ejercicio

de estilo recompensado por el éxito de público, y su posterior explotación en el circuito comercial, como ya ocurrió con *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran. Pero el momento a recordar de la temporada del Nacional es la magia visual evocada por James Thiérree en *La veillée des abysses*. Un montaje onírico que trascendía el lenguaje tradicional del circo y el mimo para abducir e hipnotizar al espectador.

Una versión polifónica de *La nit just abans dels boscos* inauguraba la temporada del Lliure. Un juego de voces orquestado por Rigola que no aportaba nada nuevo al complejo universo de Koltès. Pero su brillante 2666 (el gran espectáculo, con diferencia, del Grec del 2007) compensaba algunos de los intentos (fallidos) de mantener en alto esa ambición creativa en el teatro que dirige. La innecesaria dosis de decepción aportada por *Blanco* de Federic Amat, *Ivonne, princesa de Borgonya* de Joan Ollé, o por David Plana, autor de *Dia de partit*. Un título que es una excepción negativa dentro de una buena cosecha de nuevos textos autóctonos. Para equilibrar, el mismo Lliure estrenó quizá el mejor texto de la temporada: *Après moi le déluge*; otro pleno de la inagotable Lluïsa Cunillé, sola o con la fértil complicidad de Xavier Albertí. Un gran montaje dirigido por Carlota Subiròs, con Andreu Benito y Vicky Peña entregados a unos personajes que se adentran en *El corazón de las tinieblas*.

El fino olfato de Rigola –Cunillé es dramaturga residente del Lliure– también mostró su efectividad al coproducir *La forma de les coses*. Esta comedia de Neil Labute con dirección de Julio Manrique reproducía inesperadamente el fenómeno popular que provocó también en el Lliure el V.O.S. de Carol López. Pero el olfato de Rigola se mostró especialmente efectivo en su selección internacional. Padrino de un interesante festival oficioso, regaló al público un exquisito cuarteto de creadores: Daniel Veronese, Stefan Kaegi, Frank Castorf y Robert Lepage.

Con Veronese hubo un reencuentro con

el despojamiento radical que aplica a su concepción del teatro. Una dramaturgia que orbita en esencia alrededor del intérprete, convertido en el centro absoluto de su universo escénico. Después del impacto de *Espía a una mujer que se mata* (Tío Vania) –programado en Temporada Alta–, llegaba al Lliure otra profunda revisión de Chéjov: *Un hombre que se ahoga*, también conocido anteriormente como *Las tres hermanas*. En ambos montajes Veronese conjura sobre actrices y actores –a partir de un intenso trabajo colectivo que evoluciona a lo largo de meses– tormentas emocionales que rompen los esquemas del teatro chejoviano sin borrar su esencia.

Stefan Kaegi –invitado estrella del ciclo Radicals Lliures– subió al público barcelonés a un camión para conducirlo como un privilegiado ganado cultural por una ruta imaginaria entre Barcelona y Sofía. Un discurso entre documental y poético en el que se mezclaban de una manera inusualmente armónica las imágenes reales con otras metafóricas en medio de paisajes urbanos extraños, no-lugares perfectos para explicar el desarraigo de unos nómadas motorizados en una Europa cuarteada por fronteras físicas y mentales.

También dejó su huella en la memoria del espectador la energía desplegada por los intérpretes de la desconcertante versión que Frank Castorf presentó de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. *Endstation Amerika*, un montaje ambiguo entre la comedia proletaria y el melodrama desaforado de Fassbinder. Robert Lepage se sumó a este cuarteto para demostrar cómo se debe insertar la tecnología en el discurso teatral para alcanzar una sorprendente simbiosis que erradica la idea de instrumento al servicio de un discurso dramático superior. Un reto logrado de nuevo con *The Andersen Project*. Un montaje minimalista (un actor, una pantalla, múltiples historias cruzadas) sobre el complejo mundo interior de Hans Christian Andersen.

Vidas privadas, vidas cruzadas

Mientras el Poliorama se ha especializado en *long-runners* –primero *El método Grönholm* de Galcerán, después *El llibertí* de Eric-Emmanuel Schmitt y ahora quizás *Com pot ser que t'estimi tant*–, entre el Versus Teatre, la Sala Muntaner, la Villarroel y la Sala Beckett, acompañados por el proyecto T6 del Nacional, se ha creado una sólida plataforma para la nueva dramaturgia catalana. La eclosión de un nutrido grupo de autores (Pau Miró, Josep Julien, Marc Rosich, Gerard Vázquez, entre otros), ya no se puede tildar de fenómeno pasajero, un espejismo para camuflar otros declives. Las últimas tres temporadas siempre han contado con una agradable sorpresa de autor y obra. Una bonanza creativa a la cual se sumó esta temporada pasada Josep Maria Benet i Jornet con *Soterrani*, un inquietante thriller psicológico dirigido con seca contundencia por Xavier Albertí en la Beckett. Fue la temporada también de Carles Batlle (*Trànsits*), pero sobre todo –con permiso de Cunillé– de Carol López y *Germanes*, una comedia amarga que llega a todos los públicos sin renunciar al brillo de la inteligencia. López es asimismo un buen ejemplo de otro fenómeno particular de los últimos años: el autor-director. Un pluriempleo que también practica con excelentes resultados Jordi Casanovas y que, de alguna manera, reinventa –con otro tipo de complicidad– la tradición de las compañías con sello del teatro catalán, auténticas impulsoras de la escena autóctona entre finales de la década de los sesenta y finales de los noventa.

Mientras la Villarroel se esfuerza –con todavía desiguales resultados– en reconducir y fijar el rumbo de la sala bajo el mando de Javier Daulte, el Teatre Romea entró esta pasada temporada en cierta fase de letargo, en una indefinición del proyecto artístico de Calixto Bieito que no se aclaró ni con el espectacular desembarco de su *Tirant lo Blanc* en la calle Hospital, un ambicioso encargo para la embajada cultural de

Frankfurt. Un gran retablo barroco contemporáneo con la visible intervención de Carles Santos. Un imposible escénico que Bieito llevó al sofisticado terreno de la intimidad de los gineceos palaciegos. Un montaje brillante –gratamente ensordecedor en su invasiva y monumental factura escénica– que no pudo alargar su protectora sombra sobre el resto de la programación del Romea.

También fue la temporada del regreso a Barcelona de Josep Maria Flotats –con todas sus virtudes y defectos–, metiéndose esta vez en la piel de Stalin. Una notable caracterización, una interpretación que sonaba a conocida y esperable y una discutible adaptación de la novela de Marc Dugain. Lo mejor de la función, la firmeza interpretativa de Carme Conesa en su sumiso silencio. Y Dagoll Dagom presentó su último intento de recuperar su pretérita gloria. *Boscós endins*, la adaptación catalana del clásico de Stephen Sondheim (*Into the woods*), parecía un proyecto solvente, largamente cortejado en Catalunya por otros directores y compañías. El montaje no cumplió con las expectativas creadas. De nuevo, la incontestable dignidad de la producción sobrepasaba el necesario rigor de la intención artística. El error de Joan Lluís Bozzo –frecuente en las últimas apuestas de musicales a la catalana– fue concebir *Boscós endins* como un espectáculo para todos los públicos, borrando la profunda carga de desencanto y amargura de un libreto cruel y oscuro. De esta temerosa tendencia se han librado Xavier Albertí (*Crónica sentimental de España*) y su particular y quijotesca cruzada encaminada a reinventar el musical literario, y Joan Maria Segura (*Ruddigore o la nissaga maleïda*), que sorprendió con su compañía Egos Teatre en el Versus con una visión muy personal de la opereta gótica de Gilbert & Sullivan. El triunfo de la particularidad que les llevó a competir con los grandes montajes-clones en los Premios Gran Vía de Teatro Musical que se otorgan en Madrid. Cuatro nominaciones y un premio al mejor maquillaje y peluquería.

Con mayor o menor éxito, el teatro musical catalán sigue buscando la conexión con un público que últimamente se ha sentido más atraído –olvidando viejas y espectaculares complicidades– por los potentes cantos de sirena de las franquicias internacionales. Un fenómeno comercial al cual parecía inmune la ciudad hasta que se rindió finalmente a productos tan bien hechos como *Cabaret* o tan efectivos y efectistas como *Mamma Mia!* Una vez abierta la brecha, la invasión parece imparable, con serías intenciones de permanencia, aunque a veces se camufle en dignísimos híbridos como *Grease*.

Competencia festivalera

Hace unos pocos años, hablar sobre festivales de teatro en Catalunya era lo mismo que mencionar el fenecido Sitges –contemplado por la mayoría como un espacio privado para entendidos y cómplices–, comentar que existía el Grec en su eterna búsqueda de su identidad y recordar que en Girona se habían inventado el Temporada Alta. La pasada temporada, Sitges era ya un finiquitado recuerdo, el Grec seguía con su irresoluto dilema existencial y Temporada Alta se erigía con claridad y argumentos en el principal festival de teatro del territorio catalán. El proyecto liderado por Salvador Sunyer alcanzó entre octubre y diciembre de 2007, exhibiendo un catálogo de setenta obras, su mayoría de edad. Al menos así se percibe en su actual encarnación. Un festival concebido como un selecto escaparate internacional, atento a las corrientes escénicas más vivas –ahora situadas a lo largo del eje trasatlántico Buenos Aires-Berlín–, y como generador de nuevas e interesantes propuestas que después alimentarán las salas de la capital catalana. De todas maneras, el Temporada Alta del 2007 puso de nuevo en evidencia la diferencia de compromiso artístico entre las producciones locales y las invitadas. Nada más incontestable que comparar el *Tío Vania* de Oriol Broggi con

el Daniel Veronese. De nuevo la corrección frente al riesgo. Ni *Coral romput* de Ollé, ni el sentido *Pensaments escrits al caure de les fulles*, emotivo montaje de Jordi Prat a partir de un texto autobiográfico de Ayub Khan-Din sobre la terrible herida emocional que deja el Alzheimer, podían medirse con la brillantez de la oferta internacional reclutada por Sunyer.

Montajes que casi siempre han traspasado la excelencia artística para tocar directamente la fibra sensible del espectador y convertir un entretenimiento cultural en una experiencia. Con este inesperado beneficio pudo salir el público que asistió en Girona a *Erste Liebe*, con un Martin Wuttke siempre sobrado de facultades, asumiendo las palabras de Samuel Beckett sin perder de vista la presencia esencial del público; o con la magistral lección de compromiso y vocación del elenco de *Espía a una mujer que se mata*, la epidérmica versión de *Tío Vania* de Veronese, con guiños a Genet y Stanislavski. Un impacto emocional al que se apunta igualmente *Nunca estuvis-te tan adorable*, un atípico biodrama, brillante experimento dramático por encargo, transformado Javier Daulte en una deliciosa comedia triste de mitologías familiares. Con reparto español recaló esta obra posteriormente en la Villarroel. La nostalgia bien entendida seguía intacta, no así la versatilidad natural que distinguía al reparto argentino.

Espléndido igualmente, pero con las emociones filtradas por el tamiz estético e intelectual, el personal tributo de Christoph Marthaler al escritor belga Maeterlink. Un espectáculo con su inconfundible sello escénico, apoyado siempre por los inquietantes no-espacios de la escenógrafa Anna Viebrock; urdimbre de música y palabras para explicar sin prepotente pedagogía la mirada y sus símbolos de un hombre ilustrado del siglo XIX. Un poco más abajo en el abarrotado podio de los triunfadores de Temporada Alta, *De mal en peor*, la propuesta de Ricardo Bartís. Otro vehículo para exhibir la envidiable calidad de los

intérpretes argentinos, aunque la grotesca tragicomedia del declive de Argentina, ese pobre país rico, se perdía, a veces, en los vericuetos del exceso. Y consecuente y atento a todas las consecuencias de su aparente desmesura también el teatro de Krystian Lupa, de nuevo en Girona con *Kalkwerk*, uno de sus habituales espectáculos río. Pocos como el director del Stary Teatr de Cracovia conocen la medida exacta para ese necesario tiempo que desarrolla plenamente una idea o un sentimiento en el escenario, esta vez al servicio de la misantropía de Thomas Bernhard.

Y llegó el verano y el cierre tradicional de la temporada con el Festival Grec y su insoluble conflicto freudiano. Una cuestión que hace unos años no suponía ningún problema mayor. No había competencia interna. La externa –ese siempre prometido salto internacional– era una utopía demasiadas veces anunciada y nunca cumplida. Pero el imparable empuje de Temporada Alta –que no parece tener por ahora signos de decaer– sí que siembra de interrogantes la necesaria definición de la personalidad artística del festival de la capital catalana. Quizá los cuestionamientos favorezcan al fin que se fije un concepto capaz de desarrollarse a medio y largo plazo, y así situar al Grec en el tan anhelado mapa cultural internacional.

El Grec del 2008 comenzó con una inauguración agitada –por no decir orquestada– que pretendía poner sonoramente de manifiesto la existencia de una facción crítica con la decisión de Ricardo Szwarczer de someter la presencia de autorías locales a los criterios de selección generales. Los adversarios creyeron ver en la fallida apuesta inaugural –una decepcionante visión de *Història del soldat* expresamente encargada por el festival– la confirmación a un discurso lleno de contradicciones y prejuicios. Pero pasaron los días y los montajes programados, y lo único que se demostró a pesar del ruido generado en la antesala del festival es que la decisión de Szwarczer estaba más que justificada. Otra vez ganaba por

goleada el equipo invitado. El 31 de julio la sonora protesta que parecía marcar el tono del Grec había enmudecido, o al menos se expresaba con sordina para no destapar fuera de tono y tiempo intereses y pactos no escritos.

Aunque el riesgo personal asumido por Ricardo Szwarczer en algunas producciones no encontró el eco esperado entre la crítica y el público –como *Història del soldat* y *Andròmaca*–, tampoco se merece figurar en la lista de los mejores la representación de creadores locales. Espectáculos logrados o fallidos, pero ninguno que entre categóricamente en la categoría de memorable. Para la memoria del festival quedan, en cambio, un grupo de montajes que no con-

taban con la coproducción del festival. *The Brothers Size*, *Troilus and Cressida*, *A Disappearing Number* y *Dido and Aeneas* –los auténticos cuatro magníficos del Grec’08– han sido propuestas que llegaron a Barcelona gracias a expertos ojeadores. Cada título, más que cualquier otra cosa, fue la confirmación de la vitalidad creativa de la escena británica y alemana. Nueva dramaturgia anglosajona, la tradición renovadora de compañías como Cheek by Jowl y Théâtre de la Complicité, y la genialidad de una creadora poliédrica como Sasha Waltz y su nuevo concepto de arte total, fundiendo en un impresionante todo el teatro, la ópera y la danza.



Brossa y los otros

Jordi Coca



Joan Brossa (Barcelona 1918-1998) es uno de los poetas, dramaturgos y artistas visuales más sorprendentes de su generaci3n. Relacionado con los circuitos de vanguardia que veían en Joan Mir3 un referente, Brossa fue pieza clave del movimiento Dau al set, donde coincidieron durante un tiempo Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuxart o el filósofo Arnau Puig.¹ De obra muy abundante, Brossa empez3 a ser reconocido tanto por la poesía literaria como por la visual o por sus instalaciones y performances a partir de 1970.² Él siempre se defini3 como poeta, fuera cual fuera el soporte que usara para expresarse. Sin embargo, su producci3n para la escena, titulada precisamente *Poesía escènica*,³ aún no ha conseguido el apoyo de los grandes teatros oficiales que han crecido o se han fundado en Cataluña durante los años de la democracia.

Vaya por delante que si hablo aquí de Joan Brossa no es para referirme a su extensa obra como poeta, dramaturgo o artista plástico ni al mundo fascinante que se expresa en ella, sino para utilizarlo como ejemplo de uno de los mayores desprop3sitos que se han producido en la vida teatral de Cataluña en los últimos años. Brossa, cuyos inicios artísticos fueron muy difíciles, ha conseguido finalmente ser reconocido en Cataluña como uno de los poetas mayores de la posguerra, al mismo tiempo que se admira de forma unánime su espléndida obra visual y sus objetos poéticos. Tiene su fundaci3n e incluso hay un pequeño teatro en Barcelona que lleva su nombre, el Espai Escènic Joan Brossa,⁴ liderado por el director Hermann Bonnín y por Jesús Julve (profesionalmente dedicado a la magia con el nombre de Hausson), que fueron amigos suyos y admiradores agradecidos. Sin embargo, a pesar de tener una enorme obra completa publicada en varios volúmenes de

poesía y teatro y de ser durante la última década de su vida un personaje imprescindible en la sociedad cultural catalana, se da la paradoja de que el teatro de Brossa no existe desde el punto de vista del mayor teatro público de Cataluña: efectivamente, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) se ha negado sistemáticamente a representar un texto de Brossa y, sólo en última instancia, bajo presión, se estrenó un simulacro frustrado, una especie de collage loco elaborado con fragmentos procedentes de diversas obras del autor que convertían la poética de Brossa en una simple bobada.⁵ ¿A qué se debe este y otros hechos curiosos que se están produciendo en Cataluña? ¿A qué se debe que mientras el teatro catalán está viviendo una franca expansión, en los teatros oficiales se dé la espalda a algunos creadores imprescindibles y el conjunto de su actividad se instale, como mínimo hasta finalizar la temporada 2005-2006, en una mediocridad muy cercana a la idea burguesa y tranquilizadora del arte como ocio?

El caso Brossa

Podría decirse que Brossa es, efectivamente, un autor minoritario, un hombre vinculado a los movimientos vanguardistas que en Cataluña relacionan a Joan Miró y a Antoni Tàpies con poetas como J. V. Foix, el neodadaísmo y el surrealismo, muy importantes en la etapa anterior a la Guerra Civil (1936-1939), y, posteriormente, a las tendencias tanto matéricas e informales como de performances, happenings, etc. que tienen sus orígenes también en los años treinta y cuarenta, pero que se consolidan en los sesenta. Su obra, efectivamente, bebe de todas estas fuentes, pero consigue articular un mundo personal, profundamente poético, que en teatro estaría en el centro de un triángulo cuyos vértices serían los aires absurdistas –sin embargo, habría que recordar que las primeras obras teatrales de Brossa datan de principios de los años cuarenta–, el mundo del grotesco defendido por Me-

yerhold,⁶ y las instalaciones cercanas al mundo de las artes plásticas, los performances y los happenings que Brossa cultivó especialmente al inicio y al final de su extensa obra teatral, como si quisiera cerrar un enorme círculo. Pero que no se me entienda mal: al margen de esos extremos, la *Poesia escènica* de Brossa tiene un importante núcleo central de literatura dramática de base textual que, en conjunto, es claramente mayoritaria e indaga en las estructuras profundas de los géneros más diversos, de la tragedia al sainete popular, pasando lógicamente por el drama. En todo caso, Brossa siempre citaba a Meyerhold cuando se hablaba de su teatro literario y, ciertamente, está más cerca de éste que de la trascendencia existencial y simbólica de Beckett, y por descontado no tiene nada que ver con Brecht, de quien el autor catalán decía que era una gran montaña ante la cual había que hacer una profunda reverencia para proseguir luego tu propio camino.

En realidad, de los años cuarenta a los ochenta su obra escénica, recogida en los seis volúmenes de obra completa para el teatro titulados *Poesia escènica*, es casi completamente invisible, no existe, sólo la conocemos unos pocos que nos acercamos a él en distintos momentos. En mi caso lo conocí personalmente en 1967, en 1971 edité el primer libro dedicado al estudio y difusión del conjunto de su obra, entonces prácticamente inédita,⁷ ya que, por ejemplo, de sus casi noventa obras teatrales sólo se habían editado cinco en un volumen titulado *Teatre de Joan Brossa*.⁸ En ese momento los estrenos eran casi nulos, o se realizaban en cenáculos muy íntimos de amigos fieles donde destacaban Antoni Tàpies, el psiquiatra Joan Obiols, el cineasta Pere Portabella, el compositor y director de escena Carles Santos, la cantante Anna Ricci, el galerista Lluís Riera, el también compositor Mestres Quadreny, que trabajó en muchas ocasiones con Brossa, etc. En otro orden de cosas también habían estrenado algunas obras de Brossa la ADB (Agrupació Dra-

màtica de Barcelona), una institució no professional en el sentit crematístic, però de gran nivell i dirigida per Frederic Roda, que de 1955 a 1963 puso los cimientos de lo que más tarde sería el movimiento de teatro independiente de Cataluña,⁹ y la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), fundada y dirigida desde 1960 por Ricard Salvat, y que en sus inicios contaba entre sus colaboradores de primera fila con la escritora y también dramaturga Maria Aurèlia Capmany y, entre los «alumnos», a gente como Josep Anton Codina, Josep Muntanyès, Francesc Nello y muchos otros. Estas dos instituciones de los años de la resistencia cultural al franquismo fueron ejemplares en muchos sentidos y cada una de ellas aportó siempre criterios de modernidad, de actualidad y de calidad incuestionables. Para resumir su importancia quizá baste decir, como sostengo en mi libro sobre l'ADB, que ésta tuvo una clara voluntad de ser algo así como el primer intento de un teatro nacional catalán, una especie d'Abbey Theatre de Dublín que no pudo consolidarse debido a la prohibición de que fue objeto por parte de la dictadura franquista, y que l'EADAG fue al mismo tiempo la primera escuela de teatro con criterios modernos de nuestro país y la primera compañía completamente profesional que sólo trabajaba con ideas de renovación, sin prescindir, en ninguno de los dos casos, de la necesidad de conectar con el público real, pero sin denigrarlo. Bien, pues tanto l'ADB como l'EADAG siempre valoraron a Brossa y dentro de sus posibilidades estrenaron su teatro.¹⁰ Es verdad que, en conjunto, todo ello era poco comparado con los presupuestos y las infraestructuras actuales, y también es verdad que se llegaba a un público muy reducido, quizá de no más de unos centenares de personas, pero con los años estos nombres, Brossa incluido, se han convertido en imprescindibles para entender la evolución de las artes escénicas en Cataluña.

Dadas las características formales del teatro brossiano, que en ocasiones ha sido definido como un teatro «irregular», y dado

también el contexto de represión franquista en que se produce, hasta cierto punto se puede entender que el dramaturgo haya sido poco representado. El teatro catalán de aquellos años se desarrollaba ciertamente sin infraestructuras, bajo una dictadura feroz que duró cuatro décadas, en una lengua que estaba prohibida, alejada de la escuela, reprimida y minimizada, padeciendo una considerable diglosia, sin público, con una tradición fuera de los circuitos académicos y olvidada a la fuerza, sin proyección internacional, y con muchas más penurias que derivaban del desenlace de la Guerra Civil y de la perduración en España de una especie de fascismo que en el resto de Europa desapareció con el desenlace de la segunda guerra mundial. Sin duda, en los circuitos comerciales de entonces, miserables desde cualquier punto de vista, Brossa no podía en ningún caso hallar su lugar, como en circunstancias parecidas tampoco lo habrían encontrado Beckett o Pinter, por poner sólo el ejemplo de dos nombres clave para entender el teatro moderno. Pero, sorprendentemente, a partir de los años setenta y ochenta, Brossa alcanza un gran relieve, especialmente gracias a su incisiva obra visual y plástica y a una paulatina ampliación del círculo de personas que admiraban la coherencia de su propuesta. Sin embargo, eso no supone que su obra sea tan leída como parece y en realidad su teatro sigue en gran medida oculto.

Quizá el mayor cambio que se produce en la recepción de la *Poesía escènica* del autor a lo largo de estos años sería la exagerada focalización sobre los aspectos que Brossa relaciona con la magia y el mundo del music-hall y que ni cuantitativamente ni desde el punto de vista poético son los más importantes. Tuvieron un éxito especial sus striptease poéticos protagonizados por diversas actrices y vedettes, entre las cuales destacó Christa Leem (1953-2004) y algunos espectáculos de magia con Hausson que se convirtieron en un referente obligado. Esa afición por los géneros tradicionalmente considerados menores es común

desde finales del siglo XIX en los creadores cercanos a los movimientos vanguardistas y, en el caso de Brossa, también está relacionado con la profunda admiración que sentía por el transformista italiano Frégoli (1867-1936), cuyos vertiginosos cambios de indumentaria eran considerados por Brossa paradigma de la modernidad. Sin embargo, esta focalización a la que me refiero siempre ha sido excesiva ya que el conjunto de la obra de Brossa contiene muchos otros registros al margen de la magia y el music-hall. No obstante, en los últimos años de su vida, el poeta hizo constantes referencias a estos temas en los medios de comunicación. Además, sus relaciones de amistad con diversos artistas procedentes de estas artes escénicas (el circo, el music-hall, los títeres, el teatro de sombras, el travestismo, etc.) y sus ataques sistemáticos y contundentes al teatro de formatos convencionales, que consideraba burgueses, llevaron a crear una imagen del poeta que lo hacía popular a base de convertir en secundaria la parte más importante de su obra, es decir, la obra textual, la estrictamente literaria. Afortunadamente, la fundación del teatro Espai Escènic Joan Brossa ha permitido acercarse al núcleo central del teatro brosiario, a su teatro literario, y a hacer el esfuerzo de leerlo desde perspectivas diferentes, más completas y complejas.

A pesar de todo, cuando a mediados de los años noventa una nueva generación de dramaturgos, directores y gestores culturales se hace cargo de los teatros públicos catalanes, en un contexto político, social y cultural completamente diferente (en democracia, con nuevas infraestructuras teatrales, con presupuestos que tienden a la normalidad dentro del contexto europeo, con una relativa normalización oficial de la lengua), curiosamente Brossa también queda relegado a los circuitos secundarios y, de hecho, sin la existencia del Espai Escènic Joan Brossa, que cada año estrena al menos un texto suyo, Brossa casi no existiría en tanto que dramaturgo sometido a la experiencia real de la escena, o existiría en esa

estrecha franja del music-hall intelectual y poético. Por las razones que sea se rechaza la estética del dramaturgo Brossa, y su apuesta por un teatro equiparable a la mejor tradición europea de la segunda mitad del siglo XX queda encerrada en los volúmenes de la obra completa, en las paredes del pequeño Espai Escènic Joan Brossa y poco más. Esto, que a nivel personal es aceptable y comprensible desde el punto de vista comercial, resulta grave cuando son los teatros públicos quienes adoptan dicha actitud, y es aún mucho más grave cuando Brossa resulta ser solamente la punta de un enorme iceberg, un ejemplo al que habría que añadir muchos otros nombres y que, en conjunto, acaba dibujando una de las características centrales del momento actual: el olvido consciente del pasado, la reescritura de la historia, el error de creer que el mundo empieza hoy mismo y con nosotros, la locura de aceptar reglas de juego políticas. Es verdad que los relevos generacionales suelen comportar reubicaciones y relecturas, muchas de ellas saludables aunque puedan resultar dolorosas, pero cuando esas nuevas perspectivas que se imponen ahora afectan como mínimo a casi toda la tradición, y a dos generaciones completas de dramaturgos catalanes contemporáneos —curiosamente son los más renovadores y los que más han incidido en la dramaturgia catalana contemporánea—, y suponen su marginación absoluta, y cuando estos hechos suceden en un país en el que todos los demás campos de la vida social y cultural están viviendo una profunda reconstrucción nacional, como mínimo podemos decir que el fenómeno es curioso y que bajo ningún concepto debe ocultarse.

Sin pasado

Efectivamente, a mediados de los años noventa en Cataluña una nueva generación de hombres y mujeres de teatro, todos muy jóvenes, se hacen cargo de casi todos los resortes del poder teatral de nuestro país:

acceden a dirigir los teatros oficiales, forman parte de los comités de programación, controlan una parte de las salas alternativas, establecen diversas conexiones con el mundo de la escena comercial e incluso algunos de ellos llegan a tener una importante proyección internacional y considerables éxitos de público. Estos hechos, que en sí mismos son muy positivos y que revelan una evolución real de la sociedad catalana, son al mismo tiempo el resultado de todo el esfuerzo anterior, de los enormes sacrificios que nuestra cultura tuvo que hacer desde 1939 hasta ahora mismo para poder sobrevivir. Entiéndase que de la derrota ante los ejércitos de Franco de 1939 a la incompreensión en lo referente a la presencia oficial de nuestra lengua en las instituciones europeas, pasando por las reservas que ha suscitado el anuncio de la invitación de nuestra literatura a la Feria del Libro de Frankfurt 2007, y la lucha continua y dura y en este sentido nada exitosa para reconstruir y coordinar la gran comunidad catalana que engloba Cataluña, Valencia, Baleares, la Catalunya Nord, l'Alguer y la Franja d' Aragón (en total unos 12 millones de personas), entiéndase que éste no ha sido ni es un camino fácil para la recuperación de dos aspectos esenciales: la identidad y la normalidad. Cataluña –no olvidemos que es un pequeño rincón de Europa– lucha democráticamente y sin violencia en todos los frentes para conseguir dicha identidad y normalidad, y lo hace, además, con una gran cohesión social y con unos procesos más que aceptables de integración de la gran ola de inmigrantes que llega.

Este acontecer tiene en términos teatrales un tramo muy significativo: en 1976, pocos meses después de la muerte del dictador, se otorgó en Cataluña la primera subvención pública para el teatro. Se trata del llamado Grec 76, una experiencia autogestionada para programar un festival de verano que, teatralmente hablando, ha cargado con toda la simbología del cambio y de la entrada en una sociedad más democrática y más justa. De entonces a ahora la situación ha

evolucionado hasta llevarnos a una realidad que desde el punto de vista externo (infraestructuras, presupuestos, medios técnicos, información, etc.) y dadas nuestras características demográficas, en muchos aspectos es casi normal en el contexto europeo. En cambio, teatralmente hablando, no se ha normalizado la relación con nuestro pasado, con la tradición que la dictadura había arrinconado y minimizado, y tampoco se han normalizado los criterios básicos que en cualquier cultura europea viva se consideran esenciales: relación directa con la tradición grecolatina, ampliación de repertorios, relectura de las fuentes propias, importancia de la lengua hablada en el teatro, establecimiento de jerarquías que están al margen de las imposiciones o avatares comerciales, nuevos instrumentos teóricos para leer la realidad escénica y la tradición, etc. Es decir, todavía no funcionamos normalmente desde la perspectiva que a mí me gusta llamar interna: contenidos culturales, valores, implicaciones profundas de las instituciones en el devenir de la sociedad. Hemos construido la casa pero no sabemos como manejarla.

Esta realidad es en muy buena medida consecuencia de determinadas actuaciones políticas que por prolijas es imposible detallar aquí. Digamos solamente que se refieren, sin duda, al modelo de teatro público aplicado (centralista y nada territorial, más francés que alemán), y a la política de ceder un amplio margen al teatro comercial que, en muchos casos con ayudas oficiales, crea una aparente sensación de normalidad que, sin embargo, es siempre superficial. Y se refieren también a que en muchos casos, muy a menudo fuera de Barcelona, se han construido infraestructuras teatrales que luego no han tenido la suficiente dotación económica y humana para funcionar con normalidad. O a la desconfianza política en los creadores en lo referente a ostentar responsabilidades últimas en un proceso donde el dinero público es por fin esencial. Pero esa desconfianza no se concreta con unos férreos y lógicos controles de intervención

administrativa, sino con una ingerencia política que, por ejemplo, ha impuesto que los teatros oficiales no tengan compañía propia y, por lo tanto, que no puedan programar en repertorio ni consolidar equipos artísticos estables propiciando, en muchos casos, una relativa estabilidad a través de la práctica de un amiguismo nada saludable y en absoluto transparente. Además, en el caso del TNC se ha supeditado la dirección artística a otros criterios, convirtiendo así al director de la mayor institución teatral de nuestro país en una especie de programador tutelado. Los otros dos teatros públicos de Barcelona viven también experiencias raras. El Mercat de les Flors ha ido a la deriva durante los últimos años por falta de modelo (depende por entero del municipio, pero no es un teatro municipal en el sentido de ofrecer a la ciudad una programación que responda a criterios culturales claros)¹¹ y el Lliure vive desde la muerte de Fabià Puigserver y especialmente desde su traslado a la nueva sede de Montjuïc y el fallecimiento de quien fue su director, Josep Muntanyès, una peripecia continua que su actual y joven director, Àlex Rigola, soporta como puede.

No es fácil entender desde fuera como se interrelacionan todos estos factores aparentemente dispares. Pero si observamos que desde 1976 hasta ahora mismo, finales de agosto del 2006, el teatro catalán ha vivido un proceso acelerado de cambio, con la aparición del dinero público, con la creación de infraestructuras, muchas de ellas bajo la influencia exagerada de los políticos, y si aceptamos que el modelo impuesto responde a la voluntad de subvencionar una actividad cultural cercana al ocio caro, con aspiraciones de calidad, veremos como lógico que en la práctica escénica pública casi no se tenga ninguna exigencia cultural de fondo, y que no se aprecien ambiciones de profundidad, o que el propio pasado se vea más como un engorro que una necesidad, especialmente la relectura de ese pasado, lo que requiere instrumentos teóricos de los que carecemos, no por falta de medios sino

por haberse establecido de manera errónea las jerarquías. Para ilustrar estas afirmaciones son imprescindibles algunos ejemplos de autoridad, incontestables. Citemos sólo algunos y entendamos que en la prensa de Cataluña yo mismo he denunciado con reiteración éstos y otros hechos parecidos, sin que hasta ahora, casi ocho años después, se me haya desmentido en absoluto.¹² También lo han hecho Ricard Salvat, Jordi Mesalles, Pere Planella, Josep Palau i Fabre, Hermann Bonnín, Jaume Melendres y un largo etcétera. La tónica general de estas consideraciones teóricas se refiere siempre a la desmemoria, al olvido sistemático, a la marginación consciente de determinados autores, a la reescritura de la realidad escénica catalana, al empobrecimiento cultural que supone la situación actual de prolongarse demasiado tiempo, a la falta de dramaturgia en las puestas en escena (aquí entendemos dramaturgia como lectura contextualizada e interpretativa del texto), etc. Es decir: la dictadura nos minimizó, nos minimizaron las dificultades de la resistencia cultural y de la autoexploración a la que los creadores se habían tenido que someter durante años, nos minimizaron y sigue haciéndolo la casi imposibilidad legal de proyectarnos como Países Catalanes, como unidad pan catalana, y ahora nos minimizan la gestión de unas infraestructuras y unos fondos públicos que se conciben a sí mismos más como animadores culturales que como verdaderos agentes culturales de la sociedad que administran un bien común, y también nos minimizan unos responsables de estas instituciones que han aceptado unas reglas de juego injustas que otros rechazaron antes con contundencia.

Los olvidados

Vaya también por delante que tampoco se pretende aquí ser exhaustivo ni clamar por la justicia debida a determinados nombres. Lo que se diga, pues, ha de entenderse sólo a título de ejemplo y con el propósito de

ilustrar la tesis central de estas páginas. Sólo con esta intención digo que hasta la fecha de escribir este artículo el Teatro Nacional de Catalunya (TNC) no ha estrenado o ha declinado claramente estrenar obras de Joan Maragall, Carles Soldevila, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Josep Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Manuel Molins, Jaume Melendres, y una larga lista de autores de generaciones diversas, todos ellos, salvo Maragall, que falleció en 1911, muy significativos en la vida cultural de los años de la resistencia y que en su conjunto responden a estéticas muy diferentes entre sí. Se ha dejado de mirar a las fuentes de nuestra tradición, se han dejado de lado autores que en su momento fueron determinantes como Pitarra, o que deberíamos reconsiderar por lo que suponen, como por ejemplo, el teatro ilustrado de los hermanos Ramis i Ramis, y una larga lista de nombres que no es posible tratar aquí.

Se dirá que sin embargo se han hecho otras cosas, y precisamente ahí está la autoridad de los argumentos que intento esgrimir. Miremos qué se ha programado en el TNC durante la década de existencia, comparemos esos diez años, y especialmente los ocho últimos, con los también ocho que duró l'ADB o con la trayectoria mucho más larga de l'EADAG, y constataremos que el concepto actual de clásico catalán es tópico y demasiado prudente (Guimerà, Rusiñol, Puig i Ferrater, y marginalmente Ignasi Iglesias), constataremos también que todo el teatro de la postguerra queda reducido al autor más comercial, Josep M. de Sagarra (1894-1961), y que las generaciones posteriores han desaparecido por completo, salvo la excepción de Josep M. Benet i Jornet, nacido en 1940, que se erige como el puente entre Sagarra, un autor al fin y al cabo comercial, y las nuevas generaciones capitaneadas por Sergi Belbel. El resto ha desaparecido por completo y misteriosamente.

Pero los olvidados no son solamente unos

determinados autores. También lo son directores, escenógrafos, actores... Cómo es posible que Hermann Bonnín, (que fue director del Institut del Teatre de 1970 a 1980, precisamente cuando se sientan las bases de la profesionalización del teatro catalán, y luego director del Centre Dramàtic Nacional de 1980 a 1990, actualmente en activo como director e impulsor del teatro Espai Escènic Joan Brossa), ¿cómo es posible que este hombre no dirija nada en los teatros públicos? O que tampoco pueda trabajar en los teatros oficiales el gran director del verso y descubridor de Núria Espert, Esteve Polls. Y lo mismo se podría decir de Ricard Salvat, fundador de l'EADAG, una de las figuras más internacionales de nuestra escena, catedrático de teatro, director, introductor de Brecht en Cataluña, y que tampoco parece tener derecho a dirigir. O del recientemente desaparecido Jordi Mesalles (1953-2005),¹³ quizá el mejor director de su generación, fallecido de amargura a los 51 años porque se le negaba el trabajo a pesar de haber sido el hombre que introdujo en nuestro país la obra de Thomas Bernhard o de David Mamet, por poner sólo dos ejemplos, y alguno de cuyos montajes son pura antología. Y podríamos añadir a Lluís Solà, el mejor director de actores que hemos visto trabajar; a Pere Planella, un creador escénico dúctil y de gran precisión y sensibilidad que en su momento nos acercó por primera vez a Grotowski y que posteriormente en el Lliure de la primera etapa dirigió magistralmente, entre otros autores, a Ibsen; a Josep Costa, que siempre que puede plantea con valentía nuevas relecturas, y muchos más directores, escenógrafos, actores y actrices que tienen vetado acercarse siquiera a los feudos oficiales. La prensa catalana ha denunciado en diversas ocasiones estos hechos increíbles, las asociaciones se han quejado, y sin duda la situación se vive con temores muy comprensibles pero que impiden la verdadera visualización del problema.

Todo esto encierra varias explicaciones y muchas de ellas tienen sus raíces en cues-

tiones políticas. Cuando se me pregunta por la situación actual del teatro catalán siempre respondo que jamás había estado como ahora, que nunca en nuestra historia hemos tenido tantos espectadores, tanto dinero público, tantas iniciativas privadas, tantas salas abiertas, tantas infraestructuras de nuevo cuño y tantas tendencias diferentes conviviendo en un mismo territorio. Pero decir esto, admitirlo y celebrarlo en lo que tiene de victoria conseguida tras décadas de lucha, no supone de ninguna de las maneras describir nuestra situación actual como algo paradisiaco: hay cosas que no se hacen bien desde el punto de vista cultural, muchas cosas (por ejemplo, en diez años el TNC sólo ha presentado un autor de la tradición grecolatina en catalán, Eurípides, y lo hizo traducido del francés y a través de la versión interpuesta de Michel Vinaver). También por razones diversas se ha minimizado nuestra realidad patrimonial, que en una etapa de normalización nacional se debería revisar, o la desaparición de los ya citados autores y directores vivos o ya fallecidos, que de los años cincuenta a los ochenta lucharon para hacer posible lo que hoy tenemos.

Naturalmente no soy ingenuo y no estoy clamando para que unas determinadas personas seas más o menos agradecidas. Estoy diciendo que el teatro en su conjunto, el que se hace con dinero público, y las instituciones que lo hacen posible, no pueden tener una visión superficial de su labor. Estoy planteando una cuestión de modelo sin prejuzgar las buenas intenciones de quienes aplican un modelo que yo considero erróneo. Solamente digo que un teatro público no es un local para programar festivales perpetuos, como una Universidad tampoco es un aula ni un museo es un almacén de cuadros. La cultura escénica, la cultura literaria, la cultura humanística, la Cultura, la totalidad de lo que decimos, aquello que somos en última instancia, lo que sentimos y pensamos de nuestro entorno, de nosotros mismos y de nuestro pasado, no puede ser confundido con una estadística ni puede ser

programado para imponer una lectura light de las cosas y con lógicas internas que respondan a criterios no necesariamente artísticos. Digo que si los criterios que se aplican en los teatros públicos en relación al pasado más o menos cercano se aplicasen a los museos, habría que descolgar todas las obras de Tàpies, todos los mirós, todos los picassos, y seguramente también todo el arte románico y el barroco. Este reduccionismo es el que se aplica en Cataluña teatralmente hablando y, además, es el que se proyecta hacia el exterior.

Los círculos de los excluidos

Pero hay todavía algunos ejemplos muy claros en relación a estos temas. Uno es el impulsor del Teatre Nacional de Catalunya, el actor y director Josep Maria Flotats, fue cesado por decisión política justo en el mismo momento de inaugurar la sede del TNC. Que no compartamos el modelo francés y centralista que él impulsó, no supone en ningún caso la negación sistemática del trabajo que Flotats hizo durante algunos años hasta culminar en la inauguración del gran teatro público de Cataluña. En aquella ocasión Flotats dimitió porque el mundo de la política y una parte del sector privado, no tuvo la suficiente visión de alcance y entendió que un gran teatro público en nuestro país sería una competencia desleal. Fue una tremenda ingenuidad que se concretó en la prohibición de formar una compañía propia y estable, y una imposición de criterios que, lógicamente, Flotats no aceptó. Se le cesó y entonces el actor formado en Francia, *sociétaire* de la Comédie, y ya director con experiencia, auguró que con su marcha se entraba en la época de los funcionarios. Bueno, algo de razón hay en ello, porque es evidente que las personas nombradas para sustituirle sí aceptaron esos criterios que se querían imponer a Flotats y que atentaban contra la libertad artística y el concepto básico de autonomía del arte.

En el otro extremo del espectro Lluís Pas-

qual (y a sabiendas de que estos resúmenes nunca pueden ser del todo fieles a la realidad), cofundador con Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona, director del teatro Odéon de París durante años, y que lo ha sido todo en el teatro europeo, tampoco consiguió que cuajara su proyecto ni como director del Lliure ni como director de la Ciutat del Teatre (un conglomerado de dos teatros públicos, el Lliure y el Mercat de les Flors, más el Institut del Teatre, una institución casi centenaria dedicada a la docencia de las artes escénicas y que dispone de una biblioteca de esta especialidad con más de trescientos mil volúmenes). En el fondo ambos son unos excluidos de nuestra vida escénica y a lo largo de estos últimos ocho años artísticamente sólo visitan Cataluña de vez en cuando y con obras en castellano. Quizá también podríamos añadir el nombre de Núria Espert, actriz y directora de una larga y fecunda carrera internacional que, por razones distintas, tampoco ha conseguido ser recuperada por los teatros oficiales de nuestro país.

¿A qué se debe todo esto? No puede ser casual, no debería entenderse que su recuperación es un imposible, y en todo caso no se puede leer la realidad de nuestra vida teatral sin tener en cuenta estos factores. El trabajo de estas personas puede gustar o no, pero parece que su labor internacional les acredita suficientemente. En todo caso ellos han impuesto criterios artísticos que no han sido aceptados por los poderes públicos, lo que ha supuesto su, digamos, alejamiento. De alguna manera se podría decir que son los más internacionales, los más experimentados. Otros (los mismos que rechazan a Brossa, a Palau i Fabre, a Maragall, a Pedrolo, a Espriu y como mínimo a dos generaciones de dramaturgos, los que reescriben la historia desde una lectura superficial de nuestro pasado y los que reducen el repertorio internacional a una docena de autores e imponen criterios casi cómicos, como traducir del francés a Chéjov existiendo unas magníficas traducciones directas del ruso, recién publicadas y con una calidad que

está más allá de toda duda),¹⁴ esos otros sí han aceptado las imposiciones políticas, o las han compartido con entusiasmo, contribuyendo con ello a dar razón a Flotats cuando decía, quizás exageradamente, que con su cese se entraba en la época de los funcionarios o, lo que es lo mismo, en la época de la obediencia, de la rutina, de las ideas sin fuerza y de las blanduras.

Hay, pues, un círculo de «grandes» que ha sido excluido y que se mueve fuera de nuestro país. Pero hay otro círculo de «grandes» que vive e intenta trabajar en el interior de Cataluña y que tampoco comparte los criterios políticos ya mencionados. Son los nombres que ya han ido surgiendo en estas páginas: Esteve Polls, Ricard Salvat, Hermann Bonnín, Pere Planella, Lluís Solà, Josep Costa, y los autores también reiteradamente mencionados aquí. En el espacio interior de esa realidad, dentro de esos círculos de excluidos, controlando casi todos los resortes importantes, están los que han aceptado las condiciones políticas y que, por pura causalidad, han acabado creyendo que con ellos empieza todo y que el resto del mundo está equivocado, son los que priman la ocupación de la sala a criterios culturales, los que, si atendemos a su propia práctica, imponen traducciones de textos vitales con lenguas interpuestas, los que niegan autores pero admiten sucedáneos tópicos sobre los mismos, como sucedió en el TNC con Brossa, los que no tienen ningún modelo de lengua desde la escena (¿en un país como el nuestro, con la lengua prohibida y alejada de la escuela durante cuarenta años!), los que manifiestamente prefieren lo que Aristóteles llamaba la *opsis*, el espectáculo, a propuestas basadas en sólidas lecturas dramáticas. Todo esto ha sido denunciado muchas veces y, hasta ahora, nadie ha podido desmentir estas afirmaciones u otras parecidas. Pero también es verdad que no se nos hace caso y se nos presenta como conflictivos y demasiado exigentes.

No estrenan Brossa, ni ninguno de los autores citados, sencillamente porque no les

gustan. Los ven como de otro tiempo, antiguos, pasados, pero no se dan cuenta de que esos conceptos no son de recibo, que desde las instituciones, desde los teatros públicos, hay obligaciones ineludibles y que, en última instancia, su misión es la de integrar, enriquecer y profundizar tanto como se pueda. No lo han hecho, no lo hacen, y por ello la historia les pedirá cuentas. Pero mientras llega ese momento imponen su criterio, favorecidos por un momento estelar de nuestra realidad teatral: más dinero que nunca, más infraestructuras, más público. Desde un punto de vista externo la situación es la mejor que hemos tenido hasta ahora. Desde el punto de vista interno, la realidad se gestiona desde criterios superficiales, sin tener en cuenta los deberes de las instituciones, dejándose llevar precisamente por el éxito que suele comportar no entrar a fondo en nada y vender moda. Creo que era Coco Chanel quien lo decía: no es lo mismo lo bello que lo bonito. Lo bonito pasa, lo bello queda. Pues nuestro teatro catalán de ahora mismo es bastante más bonito que bello. Y, claro, no les gusta Brossa. Però Brossa está ahí, siempre presente, influyendo en los mejores, como es el caso de Carles Santos.

Notas

1. Para acceder a una información general sobre la revista *Dau al set* y su significado puede consultarse <http://www.uoc.edu/lletra/revistes/daualset/> donde además hay enlaces que conducen a una bibliografía especializada.

2. El primer volumen de la poesía completa de Brossa se editó en 1970. Se trata de *Poesia rasa* (1943-1959) con una introducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Edicions Ariel. Para la bibliografía completa de Brossa, <http://www.escriptors.cat/autors/brossaj/index.html>

3. BROSSA, Joan: *Teatre complet. Poesia Escènica*. Prólogo de Xavier Fàbregas. Seis volúmenes escritos entre 1945 y 1978, que iniciaron su publicación en 1973 y acabaron de publicarse en el año 1983. Barcelona, Edicions 62.

4. El Espai Escènic Joan Brossa, situado en Barcelona, fue fundado el año 1997. Se trata de

una sala de las llamadas alternativas y tiene un aforo de no más de sesenta localidades. La programación, al margen de estrenar obras del autor, pretende seguir su espíritu con montajes relacionados con los movimientos de vanguardia y con géneros parateatrales.

5. *Món Brossa*. Creación y dirección, Franco di Francescantonio. TC. 20.9.2001 al 14.10.2001. Sala Petita.

6. A Brossa le interesaba toda la obra teórica de V. E. Meyerhold. Sin embargo citaba a menudo el artículo de 1913 «El grotesco como forma escénica», así como el texto de 1930 «Discurso durante la discusión sobre la metodología creadora del teatro de Meyerhold». Estos textos están disponibles en cualquier volumen que recopile los trabajos de Meyerhold.

7. COCA, Jordi: *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.

8. BROSSA, Joan: *Teatre de Joan Brossa*. Contiene *Gran guinyol, Aquí al bosc, El bell lloc, La jugada, La xarxa*. Barcelona: Editorial RM, 1964.

9. COCA, Jordi: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Un intent de Teatre Nacional Català. 1955-1963*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978, *Monografies de Teatre*, 9.

10. Para una valoración completa de la recepción del teatro de Brossa, véase la tesis de Eduard Planas, *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET, Colección «El pla de les comèdies» n^o1, 2002.

11. A mediados de la temporada 2005-2006 dicho espacio se ha convertido en un centro dedicado íntegramente a la danza.

12. Cito a continuación algunos de los artículos que desde 1998 he dedicado a la cuestión del modelo del teatro público en Cataluña y sus derivaciones, así como a la ausencia de determinados autores de las distintas programaciones. No es una bibliografía completa. Serra d'Or 1998: enero, *Un moment històric*; marzo, *El Centre Dramàtic d'Osona*; abril-mayo, *Programacions teatrals I i II*; noviembre, *Brossa i el TNC*; diciembre, *Brossa. El teatre grotesc i la il·lusió*. El Periódico: *El teatre dels polítics*, 30.10.2000. Avui: *Brossa i el TNC*, 30.7.1998; *El públic teatral*, 27.3.2001. Avui. Quadern de Teatre: *Palau i Fabre – Bonnin*, 4.12.2000; *Algunes esperances per al segle XXI*, 2.1.2001; *Casa nova, casa vella*, 29.1.2001; *De prínceps i bufons I i II*, 28.5.2001 y 4.6.2001; *Quan estrenarà un Brossa el Nacional?*, 1.10.2001; *Cuina de mercat*, 23.10.2001; *La cartellera teatral*, 1.4.2002; *La triple mort*

d'Espriu, 15.4.2002; *Jordi Mesalles*, 20.5.2002; *TNC: una temporada paupèrrima*, 16.9.2002; *El Mercat és perillós*, 28.10.2002; *Dramaturg*, 30.12.2002. Revista *Entreacte: Sales buides*, marzo 2002.

13. Ricard SALVAT: *Jordi Mesalles, el suïcidat de la nostra societat*. Serra d'Or, Mayo 2006.

14. Anton ΤΧÈΚΗΟV: *Teatre complet I i II*. Traducción de Nina Avrova y Joan Casas. Barcelona: Institut del Teatre, 1998-1999.



Revistas

(Pausa.) *Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27

Marilia Samper



En esta edición número 27, la revista *Pausa* dedica sus páginas al teatro catalán de nuestros días con un compendio del ciclo de dramaturgos contemporáneos que han llevado a cabo la Sala Beckett y el Obrador, y en el que se ha dado espacio y voz a un buen número de autores, algunos nuevos y otros ya más consolidados. Pero lo que sobre todo pretende este número es abrir una serie de interrogantes en torno a esta dramaturgia floreciente. La preocupación sobre si se vive un exceso de optimismo en cuanto al vigor de las nuevas propuestas textuales, que haga que finalmente deriven en una moda pasajera, o si estos textos realmente reflejan la realidad que vivimos, son algunas de las reflexiones que surgen de la mesa redonda sobre el teatro catalán del siglo XXI que tuvo lugar hace un año en el Obrador, buena muestra de la inquietud existente para que todos estos nuevos autores den buenos frutos, abundantes y jugosos, que puedan saciar la necesidad de productos propios y frescos ahora y en el futuro. Muy enriquecedoras son la cadena de entrevistas que se hacen los autores unos a otros, ya que no sólo en las respuestas sino también en las preguntas podemos adentrarnos en su forma de ver el mundo, el teatro, y conocer lo que les mueve a escribir. Dichas entrevistas destilan toda la energía con la que llega esta generación de dramaturgos. Sin embargo, quizá sólo con el pensamiento de los propios creadores y los eruditos en la materia no baste para entender todo lo que está pasando en nuestro teatro. El siguiente paso debería ser escuchar también, por qué no, a otras voces que conviven dentro del escenario y en la platea, ya que tanto el público de a pie como todos los técnicos, iluminadores, escenógrafos, regidores, utilleros, etc., pueden ofrecer una mirada más amplia y aportar cosas intere-

santes y ciertamente sorprendentes. Se cierra esta edición con las fichas informativas de algunos textos recién salidos del horno, en esta ocasión de Guillem Clua, Jordi Faura, Mercè Sarrías, Gerard Vázquez y Manuel Veiga, que permiten observar la diversidad de esta nueva dramaturgia que, durante este último año, ha tenido oportunidad de darse a conocer más que nunca.

Assaig de Teatre, núm. 57

Marília Samper

El I Simposio de Teatro no Aristotélico sigue ocupando las páginas de este número de *Assaig de Teatre*, en esta ocasión con un interesante acercamiento al teatro Kabuki, que tiene su origen en ritos y supersticiones antiguas que dieron lugar a acciones escénicas marginales y prohibidas. Su ponente, Minoru Tanokura, toma como ejemplo la dramaturgia de *Los Leales 47 Ronin* para ir desgranando el significado de su estructura. También dentro de este ciclo, Levan Khetaguri presenta un recorrido por el prácticamente desconocido teatro Georgiano. Pero a quien se ha dedicado una especial atención en la revista es a la figura de Gloria Montero, escritora de raíces asturianas y pasado errante –pasó su infancia en Australia y más tarde vivió en Canadá–, que actualmente reside en Barcelona y a la que pocos conocen. Su obra *Frida K.*, representada ya en varios países del mundo, nos adentra en el espíritu de la genial artista mejicana y en el sufrimiento que arrostró con fuerza y dignidad durante toda su vida. Aquí tenemos la oportunidad de disfrutar de este excelente monólogo así como de conocer a su autora a través de una serie de entrevistas llevadas a cabo por Francisco Nogara, Peter Hinton y Ricard Salvat, en las que se hace un buen repaso a su fascinante biografía y a su literatura. También podemos encontrar algunas notas y críticas de los montajes de *Frida K.* que se representaron en Nueva York, Bilbao, Praga y Canadá.

Dentro del espacio dedicado a teoría e historia, encontramos la continuación de los documentos relacionados con Dido Pequeño Teatro de Madrid, como se viene haciendo desde las anteriores ediciones, y que en este número nos da a conocer la extensión barcelonesa de este proyecto que se llamó Pequeño Teatro de Barcelona.

En su afán por conseguir que la crítica teatral recupere el lugar que ha ido perdiendo en los diarios, *Assaig de Teatre* nos abre la posibilidad de conocer lo que se mueve por los escenarios de Madrid –con especial atención a la Muestra de Teatro de las Autonomías– y de Cataluña.

Algunos artículos más completan esta edición, de la cual, sin duda, lo más interesante es la presencia de Gloria Montero y su bellísima *Frida K.*

BCN Teatre

Lluís Hansen

Nos hace especial ilusión incluir en esta sección de reseñas sobre revistas de teatro la de *BCN Teatre* por un motivo bien especial: es una rareza dentro del panorama barcelonés ver que puede existir una revista gratuita dedicada únicamente al teatro (o mejor dicho, al conjunto de los espectáculos escénicos) mantenida con recursos propios desde hace más de once años y con una aparición mensual ininterrumpida. Así pues, felicidades a todos sus responsables que, desde una pequeña redacción ubicada en Ediciones El Jueves, nos informan puntualmente de las principales actividades teatrales más importantes de cada mes y, lo que es más importante, contribuyen a ampliar la familia a base de complicidades y de conservar la memoria. Por eso, con acierto, incluyen en cada número diversos apartados que muestran lo que generalmente no ve el público, como un reportaje sobre un ensayo, o sobre un actor o actriz con fotografías que le muestran desde sus primeros pasos hasta la actualidad, o un tercer tipo

de reportaje sobre la memoria escénica de nuestro país. Una recopilación histórica lo bastante importante como para que su responsable, Gonzalo Pérez de Olaguer (*e.p.d.*), la convirtiera en un libro recién publicado y que reseñaremos puntualmente en el próximo número.

Por si estas felicitaciones fueran poco, queremos destacar también su impresionante página web, una verdadera base de datos de teatro que puede hacer las delicias de más de un aficionado: críticas y cartelera al día, una base de datos larguísima que recoge pequeñas fichas de espectáculos estrenados en Cataluña, links a compañías y teatros de todo el mundo, etc. Para dedicarle horas y horas.

Pero todavía hay más: *BCN Teatre* organiza desde hace seis años los Premios de Teatro Popular, unos premios en los que el público asistente vota sin ninguna preselección.

La revista trata con toda normalidad lo que está normalizado: el mundo del espectáculo, que se mantiene plenamente vigoroso y que se ve corroborado por la amplia edición y distribución de la revista, así como por más de once mil suscriptores de las actualidades semanales en formato electrónico.

Una vez hecha esta presentación, sólo nos queda mencionar los artículos más destacados del periodo que reseñamos, que corresponde al primer semestre de 2007. Como el elemento principal es el eclecticismo y la gran variedad de reportajes y noticias, prácticamente no se repite ninguna sala, formato ni género en los reportajes dedicados a estrenos. Y lo mismo ocurre con los reportajes sobre los ensayos: *Las tres malletas de Óscar*, la danza de Gelabert-Azopardi, el ensayo de una ópera, Hausson o La Fura dels Baus. El capítulo de reportajes paraescénicos hace referencia a las relaciones con la escena que tuvieron Picasso, Agatha Christie, Cocteau y Copi. Destacamos también un reportaje sobre los festivales escénicos realizados fuera de Barcelona (Temporada Alta, festivales de verano, etc.).

El apartado de memoria histórica nos habla, entre otros, del Talleret de Salt, del Teatro Fronterizo, de lo que significó el estreno del *Marat-Sade* dirigido por Marsillach, de la censura religiosa, o de los olvidados Esteve Polls y Joan Germán Schroeder. Finalmente, los artículos de opinión están firmados por Joan Font (Comediants), Ricard Salvat, Pep Tosar, José Sánchez Sinisterra o Ricardo Szwarczer, director del Grec.

¿Con todo este contenido, por qué no cambian el nombre de la revista y la llaman *Catalunya Escena* en vez de *BCN Teatre*?

Libros

Una historia rica y propia

Alba Florez

Francesc Massip: *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Arola Editors, Tarragona, 2007.

Tenemos entre las manos el primer volumen de una *Història del teatre català* que ofrece una visión panorámica del conjunto de las representaciones teatrales catalanas; una historia centrada en los productos escénicos, más allá de los literarios, que va desde los orígenes hasta 1800. Massip identifica y presenta la tradición teatral catalana que acoge cualquier manifestación espectacular en Cataluña desde los espectáculos latinos. Pretende expeler el desdén fruto del propio desconocimiento y revisar una imagen distorsionada por los modelos excéntricos de la cultura del país. De este modo, Massip, no sólo con palabras sino con documentos, contradice a Joan Oliver cuando decía que «lo peor no es no tener tradición teatral, sino tenerla mala». Toda la obra desmiente el prejuicio del sabadellense y revela una historia teatral rica, pero sobre todo propia.

El libro comienza con un marco teórico para introducir una concepción interdisciplinaria del teatro que marcará la propia disposición del libro. Francesc Massip, doc-

tor en historia del arte y filología catalana, no pasa por alto la multiplicidad de lenguajes que confluyen en el escenario y suministra las explicaciones históricas con gran cantidad de material relacionado con disciplinas ajenas a la literatura. La excelente documentación iconográfica permite visualizar la estructura formal de determinadas prácticas escénicas; es, no lo olvidemos, un material imprescindible, como el resto de documentos aportados, para entender y reconstruir una realidad efímera, de la cual sólo perduran el texto y el espacio teatral. El cometido de Massip consiste en presentar los indicios que permiten reconstruir una cierta concepción del teatro de cada momento. Como afirma el autor en la introducción, «la historia del teatro se produce sobre la carencia del objeto de su estudio, el espectáculo».

La introducción da paso a una historia que recorre cronológicamente la evolución teatral catalana y los determinantes históricos de cada época. Sitúa los orígenes del teatro catalán mucho más allá del nacimiento de esta cultura: mediante la teoría del ritual, explica los antecedentes precristianos, base de la cultura occidental, que vincula con las reminiscencias populares de raíz tradicional. Prosigue con el relato de la dependencia y servilismo al poder eclesiástico y real, que define, sobre todo, el teatro medieval. Los capítulos dedicados al Renacimiento, al Barroco y a la Ilustración dibujan los puntos de encuentro y las divergencias con la tradición europea, paralelos, evidentemente, a la historia del país. No se trata de una descripción, sino de una presentación crítica de cada periodo que presta atención tanto a casos emblemáticos sobradamente estudiados, como a curiosidades que ayudan a construir hipótesis sobre las características de los espectáculos. No es sólo la estructura diáfana y didáctica lo que dota este volumen de una utilidad de manual, sino también el ritmo y el estilo de la exposición textual, rigurosa y personal. Una estructura y un estilo, sin embargo, que no le restan interés como ensayo de his-

toria espectacular, digno del maestro Josep Romeu y Figueras, al que está dedicado el volumen.

Finalmente, el libro incluye un índice toponomástico y analítico a cargo de Lenke Kovács que acaba de redondear una obra de consulta y de lectura obligada. En espera del segundo volumen que completará esta labor, publicada por Arola Editors y marcada por la falta de apoyo institucional, supone ya una aportación gratamente productiva a la historia del teatro y un paso decidido hacia el reconocimiento de una tradición con historia e identidad propias.

La memoria de la complicidad

Joan Casas

Toni Rumbau: *Malic. L'aventura dels titelles*, Arola, Tarragona, 2007.

Los dos términos que se articulan en el título de esta reseña contienen la esencia de las artes del espectáculo. En primer lugar la memoria, contrafigura de la condición efímera de la escena, bisagra del tiempo y de la historia, espacio donde la chispa del momento se completa y trasciende. Y en segundo lugar, la complicidad, tierra común de delincuentes y de saltimbanquis, tejido social al margen de la sociedad, energía que hermana duraderamente a los artistas y, de manera más breve, a éstos con los públicos en un acto común de presencia.

Toni Rumbau encabeza la lista de sus agradecimientos diciendo lo siguiente:

«En primer lugar, al «encargador» del libro, Alfonso Cipolla, crítico, estudioso y profesor teatral de Turín, por invitarme a escribir un libro sobre mi experiencia de titiritero. «Ni técnico ni teórico. Lo que me interesa es un libro que explique el punto de vista personal que tienes sobre los títeres y tu carrera artística.» Con estas palabras me lo puso fácil y difícil, al ser tan pocas las posibilidades de decir que no.»

Hay que decir que el libro sirve con mucha exactitud el encargo recibido, y que

Rumbau escribe un libro de memorias, discretamente apasionado y lejos de cualquier pretensión de imparcialidad científica. Una memoria que empieza en 1973, con el exilio de Mariona Masgrau a Dinamarca, que sigue los peregrinajes europeos de ella y de Toni, el descubrimiento de los títeres con la revolución de los claveles en Portugal y el encuentro con Eugeni Navarro, que acaba por completar los tres mosqueteros titiriteros de La Fanfarra. Una memoria que vuelve a Barcelona con los titiriteros y sigue sus peripecias hasta la creación del Teatro Malic, en una antigua panadería enfrente del Born, el sótano de la cual, minúsculo y acogedor, se convertirá durante casi dieciocho años en uno de los locales de espectáculo con más capacidad de contaminación de Barcelona. Una experiencia que demostró que la capacidad de presencia y de influencia tiene bien poco que ver con la retórica pomposa de los grandes espacios y los grandes recursos.

Cuando el libro fue presentado en Barcelona, en la Sala Beckett, Mariona Masgrau ya no pudo estar presente, retenida por una enfermedad que se la llevaría en muy poco tiempo. Su desaparición tiñe ahora este libro de una condición definitiva, testamentaria, que no entraba en sus pretensiones y que lo convierte, pese a la ligereza de su lenguaje, en un documento histórico imprescindible.

Este reseñador tiene que confesar, antes del punto final, que él tampoco es neutral ni distante, ya que el lector perspicaz lo descubrirá como cómplice de alguna de las aventuras de los titiriteros. Esta confesión me debe permitir acabar diciendo que la gente de La Fanfarra y el Teatro Malic han sido para mí una de las referencias éticas y estéticas que me han mantenido vivo durante estos años. La última palabra tendrá que ser, pues, gracias.

Cuando la teoría resulta amena

Marilia Samper

Saumell, Mercè: *El teatre contemporani*, Universitat Oberta de Catalunya (UOC), Col·lecció Vull Saber, núm. 21.

Es un verdadero gozo encontrarse con un libro que aporta información teórica de forma tan directa, sencilla y perfectamente entendible como este *El teatre contemporani* de Mercè Saumell que publica la UOC. En mi opinión –y no sólo la mía–, los libros teóricos, en su mayoría, desempeñan con más acierto la función de somnífero que la de que el lector asuma los conocimientos que en él se pretenden transmitir, puesto que utilizan un lenguaje complejo y una redacción aburrida, que agotan la paciencia y el ánimo de cualquiera. En este caso, Saumell imparte una lección sobre la historia del teatro del siglo XX hasta nuestros días de una forma clara, agradable y muy didáctica, en pocas páginas y sin que por ello el contenido sea insuficiente, sino todo lo contrario. La ventana al teatro contemporáneo se abre con la explicación de qué es y cómo surge el *happening*, allá por la década de los sesenta del pasado siglo, y de su vinculación a otras artes plásticas ya que, en ese momento, se empezaba a entender el teatro en comunión con otras manifestaciones artísticas, ya no sólo dependiente del actor y del texto. Las nuevas concepciones del espacio, el protagonismo de lo gestual, la influencia de disciplinas orientales, la recuperación del sentido ritual, de las formas populares de espectáculo, el uso del teatro como arma de movilización, la renovación del aspecto textual, son algunas de las características que conforman esta nueva manera de entender la dimensión de lo escénico, en cuyo frente figuran grandes nombres como Grotowski, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Bob Wilson, Martha Graham, Pinter, Peter Brook, por mencionar algunos. Y, aunque como siempre las renovaciones artísticas germinan en Nueva York, Inglaterra, Francia o Alemania, no olvida Saumell

la resonancia que tienen en otros territorios, dando lugar a importantes compañías como Els Comediants, la Fura dels Baus, La Cuadra de Sevilla, El teatro Experimental de Cali, etc. Tanto el lector especializado como el que no lo es podrá extraer mucho jugo y comprender el sentido y el origen del teatro más radical que se ha hecho y se hace hoy sobre nuestros escenarios.

Algunas risas recuperadas

Joan Casas

Josep Maria Sala Valldaura (edición y estudio introductorio): *Teatre burlesc català del segle XVIII*, Barcelona, Editorial Barcino, 2007.

El libro que comentamos es el último volumen que se ha incorporado hasta ahora a la Biblioteca Barón de Maldà, de Editorial Barcino, que recoge ediciones críticas de textos escritos durante la Edad Moderna; unas ediciones que a la larga seguramente irán cambiando las ideas que tenemos sobre la decadencia de la literatura catalana. Josep Sala-Valldaura, que se ha ocupado de la edición, dice que ésta, en cierta medida, es el cumplimiento de la promesa que él mismo había hecho a Xavier Fàbregas, treinta y cinco años antes, de estudiar las formas de teatro catalán breve del siglo XVIII. Desde las páginas de esta revista, que Xavier Fàbregas convirtió en una publicación catalana y moderna, queremos expresar que el primer pago de la deuda es muy sustancioso e interesante.

Sólo la Casa de las Comedias de Barcelona tenía, en el siglo XVIII, el privilegio de la explotación pública del teatro, y eso hacía que al lado de este único coliseo sólo pudieran existir espacios privados o societarios donde se hicieran representaciones. Tal como lo resumía Francesc Curet:

«Los menestrales, por su parte, se agrupaban en sociedades de compañeros y siempre que podían hacían comedia en almacenes, en las cuadras de los prados de indianas, una sala de baile, el patio de un café o

las buhardillas de un caserón adecuado.»¹

Estos espacios eran los propios de un teatro popular cuya riqueza sólo conocíamos hasta ahora por vía de comentarios indirectos. Gracias a Antoni Serrà Campins habíamos podido acceder a una cata de la riqueza de los entremeses dieciochescos mallorquines,² y Joaquim Martí Mestre nos dio una muestra de los coloquios valencianos,³ pero nos faltaban ediciones solventes de alguno de los materiales supervivientes en el ámbito del Principado. Éste es el vacío que empieza a llenar esta edición.

Sala Valldaura es un gran conocedor del teatro popular español del XVIII y de la vida teatral de la época en Barcelona. Ya había dedicado un par de libros a ésta última,⁴ pero con la obra presente amplía la perspectiva hacia un terreno todavía poco frecuentado.

Precedidos de un extenso estudio preliminar, Sala Valldaura publica seis piezas de autor desconocido (*Entremès burlesc de dos estudiants*; *Lloa a l'entremès del batlle i la cort dels borbolls*; *Entremès del batlle i la cort dels borbolls*; *Entremès de l'ermità de la Guia*; *Amor Menestral* y *Vida dels capitulars del Born i canonges de la Pescateria de Barcelona*) y una de Ignasi Sobravia (*Comèdia del famós i divertit Carnestoltes*), que recorren una gama lo bastante variada de registros que van de la parodia a la caricatura de la vida de la delincuencia, pasando por la sátira política, el entremés acabado a garrotazos o el humor cargado de erotismo. Como dice el mismo editor de

1. CURET, Francesc: *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.

2. SERRÀ CAMPINS, Antoni: *Entremesos mallorquins*. Barcelona: Barcino, 1995.

3. MARTÍ MESTRE, Joaquim: *Colloquis eròtico-burlescos del segle XVIII*. Valencia: Eds. Alfons el Magnànim, 1996.

4. SALA VALLDAURA, Josep M.: *Cartellera del teatre de Barcelona (1790-1799)*. Barcelona: Curial/Abadía de Montserrat, 1999.

SALA VALLDAURA, Josep M.: *El teatre en Barcelona, entre la Il·lustració y el Romanticismo*. Lérida: Milenio, 2000.

los textos, para redondear las conclusiones de su estudio introductorio:

«Gracias a las obras que ahora editamos, el capítulo del teatro catalán popular del siglo XVIII se nos presenta más rico e interesante de lo que un lector o un estudioso de la literatura catalana nunca habría podido pensar. Sin duda, reírse del muerto y de quien lo vela formaba parte del calendario, del programa vital de nuestros antepasados.»

Sólo nos queda esperar que continúe siendo así.

Intrusismo político

Sílvia Ferrando

Lourdes Orozco: *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)*,⁵ Asociación de Directores de Escena de España, col. Debate, núm. 12.

Lourdes Orozco, doctora en Estudios Hispánicos por la University of Durham (Reino Unido), es la autora de *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)*, un estudio que analiza y evalúa el impacto de la política teatral de las instituciones públicas en el teatro de la ciudad de Barcelona, desde 1980 hasta el año 2000, y en qué medida este impacto refleja un propósito intervencionista por encima de los ideales de la libertad creativa.

La autora inicia el estudio definiendo los conceptos de cultura y política cultural, y expone los principales debates generados en torno a la incursión del Estado en la cultura y en particular en el teatro. Analiza el teatro y las instituciones de la ciudad de Barcelona pero también considera un contexto más amplio, ya que tiene en cuenta las políticas culturales llevadas a cabo por el gobierno central, tanto en la etapa socia-

lista como en la del presidente Aznar. Pese a la autonomía que Cataluña cree tener, considera que estas políticas culturales también han tenido un impacto en el teatro barcelonés.

Otro de los puntos del análisis es el catalanismo, al cual dedica un capítulo entero: ideología, orígenes, formas de actuación, y como éste ha influido en el teatro de la ciudad y las decisiones de las instituciones.

Siguen tres capítulos dedicados a examinar concretamente las políticas teatrales de la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona. Continúa exponiendo la metodología que la Administración utiliza para influenciar el sistema teatral barcelonés, analizando los programas de ayuda para la captación de público, las subvenciones, los presupuestos dedicados al teatro y los centros de producción y de exhibición. La autora expone cómo se crearon los primeros teatros públicos (Romea, Mercat de les Flors, el Teatre Nacional en el Poliorama) y más tarde: el TNC, el SAT, la Ciutat del Teatre y el Institut del Teatre. Para poder examinar el papel de los teatros públicos durante los años ochenta y noventa, toma como punto de partida las programaciones, los presupuestos y el funcionamiento general. Todos estos datos le permiten llegar a conclusiones sobre las intenciones de las instituciones públicas en materia teatral, las cuales difieren en ocasiones de los objetivos teóricos planteados en los documentos oficiales.

El libro tiene una segunda parte dedicada a los posibles resultados que han obtenido las políticas teatrales, con el objetivo de demostrar que el teatro está directamente relacionado con las decisiones políticas de las instituciones públicas. La autora hace suya la afirmación de Adolfo Marsillach: «No hay en estos momentos en Barcelona un teatro totalmente libre de intervención» (1985 : 31).

También analiza al público barcelonés y lo compara con el del resto del Estado español, e intenta relacionar sus movimientos con las propuestas de las instituciones.

5. Aunque la política general de la revista es reseñar los ensayos publicados en catalán, hemos creído oportuno incluir este libro por su evidente implicación con nuestras artes escénicas (NR).

Más tarde se adentrará en el caso de los autores teatrales, y observa cómo han sido tratados por teatros e instituciones. Se centra en el caso de dos de los autores con más éxito según la cantidad de público y repercusión mediática: Josep Maria Benet i Jornet y Sergi Belbel, e intenta aclarar si su popularidad tiene alguna relación con la política de las instituciones, en detrimento de otros dramaturgos, sin entrar nunca en el análisis del estilo de las obras teatrales.

Lourdes Orozco encuentra las razones de la progresiva disminución del nacimiento de nuevas compañías independientes, durante los años noventa, en la normativa impuesta desde las políticas culturales. Resalta la importancia que estas compañías independientes han tenido, que define como uno de los aspectos más característicos y valorados internacionalmente del teatro catalán. Y considera las compañías independientes existentes excesivamente dependientes de las instituciones.

El siguiente objeto de estudio son dos compañías: Els Joglars y la Compañía Teatre Lliure. Por una parte por las difíciles relaciones que Els Joglars ha tenido con las instituciones durante sus cuarenta años de existencia; y por otra, la Compañía Teatre Lliure, por todas las modificaciones que ha vivido: desde su nacimiento como compañía independiente que funcionaba como cooperativa, las críticas de algunos de sus componentes por trabajar en el TNC, la muerte de Fabià Puigserver en 1991, cuando la Compañía Teatre Lliure se acerca más al concepto de teatro público defendido por las instituciones públicas.

El último capítulo estudia las salas alternativas y empresas privadas bajo el paraguas del sector privado. Presenta la evolución del sector y constata el poco interés de las instituciones por promover proyectos en los que no ha sido vinculado desde su nacimiento.

El estudio concluye con ocho entrevistas a diversas personalidades del panorama teatral.

La tesis manifiesta el alto grado de intru-

sión política que experimenta el campo de la cultura en Cataluña. La conclusión es que las instituciones públicas han impulsado el teatro de Barcelona, la mayoría de las veces, ignorando los recursos teatrales ya existentes y dando prioridad a proyectos teatrales propios. Resalta la falta de iniciativa para sacar el máximo partido a infraestructuras costosas de forma extrema, fuera del alcance de muchos profesionales y finalmente considera que las instituciones no responden adecuadamente a la realidad teatral de Barcelona.

Resulta interesante observar desde ahora (el estudio es hasta el 2000), unos cuantos años más tarde, cómo ha evolucionado el teatro en Barcelona, cómo se han modificado algunas posiciones con nombres y apellidos y como algunos pronósticos e intenciones se han cumplido y otros no.

Dos artes que se alimentan mutuamente

Mercè Saumell

AAVV: *Cinema i teatre. Influències i contagis*, Fundació Museu del Cinema / Ajuntament de Girona, Girona, 2006.

Este libro colectivo recoge las seis ponencias y las dieciséis comunicaciones presentadas en el V seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine, con el título *Cinema i teatre. Influències i contagis*, organizado por el Museo del Cine-Colección Tomàs Mallol y por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Girona, y con la coordinación de su profesor de historia del cine Àngel Quintana.

Gracias a las interesantísimas aportaciones recogidas en el libro, descubrimos cómo, a comienzos del siglo xx, el teatro vivió una ruptura definitiva de la mano de las innovaciones técnicas aportadas por el cinematógrafo, un nuevo medio que solucionaba la captación y reproducción del movimiento real, objetivo igualmente deseado por creadores escénicos próximos al Realismo como Antoine o Stanislavski. La

lectura de este volumen nos ayuda a entender el cine como síntesis de dos siglos de invenciones tecnológicas al servicio de la representación de imágenes en movimiento: circo, vodevil, danzas serpentinas, linternas mágicas, ilusionismo, pantomimas, granguñol, melodramas, etc., géneros escénicos populares en que las acciones eran concebidas para provocar un placer intenso y maravillarse, generaciones populares de narrativa visual precedentes del nuevo medio inventado de manera casi simultánea por los hermanos Lumière, Edison, Méliès o Fructuoso Gelabert, entre otros. El cine era, con sus trucos ópticos y mecánicos, el espectáculo del nuevo siglo.

Destaca la espléndida ponencia que inicia el libro, que trata la época en torno al año 1900 y las exposiciones universales de Europa y América, momentos de fascinación por la velocidad y el maquinismo, que preludiaban la llegada del cine, un artículo firmado por el profesor norteamericano Tom Gunning, una auténtica autoridad académica en el tema. También señalaremos el de Juan Carlos de la Madrid, muy bien documentado, sobre el cine de complemento (y los espectáculos de variedades en España hasta 1914) cuando convivían en una misma sesión pantalla y actores en vivo en un continuum espectacular. Hay que destacar igualmente el interés del artículo de Francesc Massip y Alejandro Montiel sobre las primeras filmaciones de las Pasiones, espectáculos religiosos populares en toda Europa, especialmente las producciones francesas Pathé de los años 1903 y 1907.

Es de justicia insistir que la lectura de todo el libro resulta sumamente interesante, ya que todos los textos son de una gran calidad documental y nos descubren una etapa fascinante del cine: la de sus inicios como género espectacular y popular, de feria, antes de ser considerado el séptimo arte.

El abundante material gráfico (fotografías, dibujos...) así como una bibliografía actualizada en cada artículo y los resúmenes en castellano, catalán, inglés y francés

redondean una edición esmerada, de alto nivel académico y de lectura amena. El Museo de Cine de Girona, además de la exhibición permanente de su fondo, de exposiciones temporales y de actividades pedagógicas, también nos proporciona estas publicaciones especializadas en los precedentes e inicios del cinematógrafo. No en vano, la colección de Tomàs Mallol, fotógrafo, cineasta y estudioso de este periodo, es considerada una de las mejores de toda Europa.

Más difícil todavía

Silvia Ferrando

Tortell Poltrona y Senyoreta Titat: *El món fascinant del Circ Cric*, Ed.Viena.

Captar la esencia de un medio, de un arte escénico, materializarlo en un libro es una tarea complicada. Tarea que la gente del Circ Cric ha decidido enfocar a partir de palabras vividas y de la elección de personas muy vinculadas al circo, que lo llevan en la piel, en los huesos, para hacer soñar al lector a ratos y para poder explicar de primera mano y de forma muy práctica cómo se produce la creación en el circo, y sus tareas diarias.

Entre muchas fotografías, fechas, planos, programas de mano y fichas artísticas servidas en una atractiva y colorista presentación, el lector encuentra páginas cargadas de ideología, y de una particular forma de vivir y ver el mundo.

En una tarea casi imposible, en un triple mortal, el Circ Cric decide transformarse en libro. Un libro que repasa más de 25 años de existencia del Cric y lo presenta en un medio que no le es propio: la letra impresa, la imagen fija. Un maravilloso acto de acrobacia y magia donde se transforma lo efímero en perdurable. Como Fellini, convierte los carros de circo en una carpa, el Cric se hace libro.

Mientras se recorren todos estos años de historia con una gran cantidad de material

técnico y artístico, y un montón de gente que ha formado parte del Circ Cric, se introduce al lector en la experiencia y la vivencia de las diversas facetas que son necesarias en un circo.

Si este libro tiene algo de particular es que ha sido escrito y realizado por gente que ha vivido aquello de lo que habla. No es un libro, en su mayoría, realizado por teóricos (aunque éstos participan con algunos textos), sino por gente que lo practica, del día a día del circo. Éste es probablemente su gran valor, conseguir que un montón de gente para quien la letra impresa no es un medio de expresión habitual, ponga por escrito parte de sus conocimientos y vivencias, ideas y creencias, y así lo efímero se convierte en perdurable y se posibilita la transmisión.

Bajo el lema: «El circo es cultura» y con el sentido común por aliado, el lector va recorriendo los secretos del circo y del Cric. El recorrido lo inicia Tortell Poltrona, fundador del Cric, que repasa la historia y la del mundo que le ha tocado vivir. Después, Leo Bassi nos transforma en nómadas durante los minutos que leemos tres páginas dedicadas a toda una vida y una raigambre. Y continúan en páginas donde se explica la simbología de la carpa del circo como imagen de libertad y de aventura, todo lo contrario del sedentarismo, la oposición a lo establecido, pero también la burocracia que comporta levantar la carpa cada vez, y la falta de costumbre de ver los circos entrar por la puerta de delante (en vez de por la trasera) y el desconcierto que comporta a nivel administrativo e institucional, cuando las cosas se hacen como es debido. Encontramos también una defensa de la música en directo, y una exposición clara y directa sobre cómo componer la música de un número de circo. Textos sobre su vínculo con Payasos sin Fronteras, sus experiencias y lo que éstas significan.

Montserrat Trias habla del Crac, la otra herramienta como ella lo llama, el Centro de Investigación de las Artes del Circo. Y también proporciona acertadas propuestas

sobre reformas en los programas educativos. Progresivamente el libro presenta una serie de testimonios que explican sus experiencias en torno al Circ Cric: ingenieros industriales, técnicos, artistas, acróbatas, historiadores, etc., y claro está, también el público, los espectadores, que necesariamente participan. En este caso hablar de circo es sinónimo de hablar de una forma de entender y de vivir el mundo. Y lo que todavía es más importante: es una reflexión de cómo se podría llegar a vivir.

El turno de los actores

Helena Tornero

Elisa Crehuet, Ferran Rañé, Gabi Renom, Andreu Solsona y Arnau Vilardebò. *El torn de la torna*, Edicions 62, Barcelona.

Primero fue un juicio sin sentido donde unos militares condenaron a muerte a dos hombres. Después fue una farsa encima del escenario donde unos actores vestidos de militares fingían condenar a muerte a un hombre sin juicio. Después fue un juicio real donde unos militares reales condenaban a unos actores-ciudadanos reales en una especie de farsa real como la vida misma. Después fueron unos actores que llevaban a juicio a su director porque éste se había apropiado de la autoría de un espectáculo, donde curiosamente unos actores vestidos de militares habían fingido condenar a muerte a un hombre sin juicio y habían pagado la broma con una prisión real. Elisa Crehuet, Ferran Rañé, Gabi Renom, Andreu Solsona y Arnau Vilardebò son cinco de los siete miembros de la compañía Els Joglars que crearon y llevaron al escenario La Torna, un espectáculo que acabó llevando a algunos de ellos a un Consejo de Guerra y la posterior prisión, y a otros hacia la huida y el exilio. En este libro se reúnen con unos cuantos compañeros más con el fin de reconstruir los hechos de aquel momento grave e histórico, desde una perspectiva bien opuesta a la presentada por Albert

Boadella. Pese a no ofrecer testimonios contrastados que le darían una dimensión más interesante, el libro tiene el acierto de ir más allá de la simple polémica sobre las luces y las sombras que llenan el complejo tema de la creación colectiva. *El torn de la torna* no es sólo un testimonio vivo y directo de la fragilidad de aquella época frágil e histórica de la realidad de nuestro país, sino que se convierte en una cruda reflexión no sólo sobre el miedo de las instituciones al poder del teatro, sino sobre las diversas maneras de entender el compromiso artístico y sus consecuencias. En 1977, cuatro miembros de Els Joglars fueron detenidos y condenados a prisión por haber puesto en escena una obra que cuestionaba la justicia en nuestro país. No deja de ser paradójico como una obra como ésta, nacida a raíz de un juicio, haya generado posteriormente tantos pleitos. Según la definición que aparecía en el programa de mano de la polémica obra, en 1977, la palabra *torna* se define como la «cantidad que se tiene que dar a quien, al adquirir de él una cosa, da una cantidad mayor que su precio. // Cuando una mercancía que se vende no llega exactamente al peso pedido, aquello que se le añade para que acabe de alcanzar el peso». Con este libro-documento que repasa la trayectoria de la compañía desde su fundación hasta los trágicos acontecimientos, los cinco antiguos componentes de Els Joglars han aportado como *tornas* sus testimonios para que la compleja historia de este polémico montaje acabe por pesar lo debido.

Camí de nit, continúan las minúsculas

Lluís Hansen

AAVV, *Teatre Lliure 1976-2006*, a cargo de Guillem-Jordi Graells. Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona.

nos encontramos ante la publicación de un libro que recoge los treinta años del teatro lliure, desde su fundación meses después de la muerte del dictador en aquel pequeño

local del barrio de gràcia y con el espectáculo *camí de nit*, hasta 2006 ya en la montaña de montjuïc y con la sala fabià puigserver y un espai lliure en pleno funcionamiento. una recopilación en forma de ficha y con fotografías de todos los espectáculos que han pasado por los diversos espacios de la fundació teatre lliure-teatre públic de barcelona, con un orden estrictamente cronológico que permite al aficionado ir recordando todos los espectáculos que ha visto. sin embargo, el libro no es un mero catálogo ilustrado, sino que está estructurado en una especie de capítulos que agrupan diversas temporadas y que coinciden con las distintas etapas del teatro lliure. personas relevantes de la historia de nuestro teatro y los principales directores de la fundación presentan los diferentes capítulos: emili teixidor, joan-anton benach y jordi maluquer sitúan al lector en los primeros años; a continuación guillem-jordi graells se centra en los primeros años ochenta, coincidiendo con la creación –y posterior desaparición– de la orquesta de cámara del teatro lliure; gonzalo pérez de olaguer, marcos ordóñez y santiago fontdevila afrontan el paso hacia el dos mil y, para acabar, francesc massip y juan carlos olivares comentan el cambio de sede y las últimas temporadas. es todo un repaso que ahora ya se puede realizar con una perspectiva histórica suficiente, y que se ve acompañado por lo que considero lo más importante de este libro-memoria: los textos que han configurado las diversas etapas del lliure: el documento fundacional –toda una declaración de principios–, el documento de futuro de 1986 de fabià puigserver que apuntaba ya la necesidad de un crecimiento, el proyecto fallido de la ciudad del teatro que ideó lluis pascual y el proyecto artístico para el nuevo milenio, de josep montanyès. la lectura atenta de estos documentos nos permite entender cómo, a partir de aquellos inicios, se ha producido la evolución, la ruptura o la dinámica, hasta los últimos años en que se hace la apertura hacia referentes del norte de europa –ya no franceses ni ingleses sino

claramente alemanes—, en lo que puede ser una voluntad de internacionalización, pero que permite ver como el fenómeno de la mundialización también afecta a las artes y homogeneiza valores y estéticas. un libro, en definitiva, para el recuerdo y para el análisis, en un práctico formado en din A-4 que se mantiene fiel a uno de los elementos fundacionales que se reconocen plenamente vigentes: la tipografía en minúsculas, sin excepción para los nombres propios, y que respeta escrupulosamente el orden alfabético, por aquello de igualarnos a todos tanto como sea posible, una tipografía de la cual esta modesta reseña quiere hacerse partícipe.

Diez años de memoria

Sílvia Ferrando

1996 / 2006. *Teatre Nacional de Catalunya*, Ed. Teatre Nacional de Catalunya.

En un volumen de gran formato el Teatre Nacional de Catalunya recopila en forma de catálogo sus primeros diez años de existencia. Casi cada página se inaugura con imágenes teatrales, fotografías de espectáculos acompañadas de las fichas artísticas y fragmentos de los programas de mano de todos los montajes que el TNC ha llevado a cabo en cada uno de los escenarios de sus tres salas. Desde su primera temporada bajo la dirección artística de Josep Maria Flotats hasta el día de hoy, se repasan temporada a temporada estos diez años de vida. En el inicio de cada capítulo encontramos un pequeño resumen de la temporada teatral, un análisis de lo que representaron los montajes en aquel momento, y una valoración sobre la importancia y el valor literario e histórico de los autores teatrales que fueron programados aquel año. Se añaden, además, algunos comentarios sobre la repercusión que obtuvieron determinadas piezas.

La gran historia en minúsculas

Lluís Hansen

Miquel Badenas i Rico, *Fets i gent del Poble-Sec i el Paral·lel d'abans. Records i enyorances d'un xicot del barri*. Ajuntament de Barcelona, 2006.

Éste es un libro institucional, iniciativa de los concejales de distrito de Sants-Montjuïc del Ayuntamiento de Barcelona, que han tenido el acierto de pedir a Miquel Badenas que escriba hechos concretos de la historia del barrio del Poble Sec, a fin de que, tal como dice en el prólogo su autor, «nuestra historia no caiga en el olvido porque quien pierde las raíces pierde la identidad». El libro está formado por fragmentos de hechos históricos sin hace mayúscula, de la historia que no sale en los libros de historia, de los hechos vividos y protagonizados por personas comunes, poco conocidas, que hacen de protagonistas puntuales. A veces estos protagonistas no son individuales sino personajes colectivos. Los fragmentos no tienen un hilo argumental, pero sí que respetan la unidad de lugar (el Poble-Sec (sic)) y de tiempo (desde la creación del barrio y hasta la actualidad prácticamente), y casi podríamos decir de acción —para seguir a rajatabla las mal interpretadas reglas aristotélicas—, porque la acción general que se describe con detalle es la que protagonizaron todos los personajes de aquel lugar y de aquel tiempo: la de procurar sobrevivir y ser felices en un ambiente difícil, muy difícil. El libro recoge episodios que van desde la creación del barrio y la urbanización de las primeras calles, pasando por la guerra civil, la piscina municipal de 1929, merenderos y fuentes de Montjuïc, bailes y fiestas populares, y sobre todo el apartado de teatro y revista. Éste es el que más nos interesa, que relacionamos enseguida con el nombre del Paral·lel, y que enseguida evocamos con un cierto regusto de nostalgia. No mencionaremos aquí la retahíla de teatros y salas que han desaparecido, sino que queremos dejar constancia de una frase que nos ha llamado la atención. Dice así: «ir al tea-

tro era fácil y barato». Y explica con detalle el fenómeno de la «claca» –con nombres, apellidos y sobrenombres, y con fecha oficial de inauguración de la «claca» en Barcelona: en 1862, en el Liceo–, personas que iban a ver las obras con el encargo de aplaudir cuando «el cabo de la claca» se lo indicaba. Así, teatro de texto, revista, sesiones de cinco horas de zarzuela (¡como si fuera Wagner, vaya!), y otros espectáculos escénicos podían salir gratis para quien no tenía dinero. Si no se podía ser puntual, siempre quedaba la segunda solución: los vales de salida que se pedían a los espectadores que ya no querían volver después de la pausa. Era un tipo de reventa teóricamente prohibida, pero tolerada por empresarios y agentes del orden por el placer de saber que otro ciudadano disfrutaría de aquel espectáculo a cambio de un «¡gracias!» y de una sonrisa sincera. Para continuar con el símil teatral, si tuviéramos que definir en términos de género el conjunto del libro, podríamos decir que se trata de un drama de estaciones, con notas de humor, que destila nostalgia y resignación, pero que no llega nunca al melodrama lacrimógeno. Más bien se trataría de un material que Brecht habría podido recoger para mostrarnos la lucha continua para sobrevivir con un mínimo de dignidad y denunciar las desigualdades de nuestra sociedad.

Pioneras e innovadoras

Alba Florez

Francesca Bartrina y Eva Espasa: *Dones de teatre*, Universitat de Vic, Vic.

Mujeres de teatro es el catálogo de una exposición comisariada por Francesca Bartrina y Eva Espasa que, con el mismo título, se presentó en el Espacio Francesca Bonne-maison en marzo de 2007. Bartrina y Espasa han trillado caminos de investigación en los estudios de género y se han aproximado al mundo teatral principalmente des-

de el estudio de la traducción de literatura dramática.

El catálogo es una cata de las aportaciones que han hecho reconocidas mujeres catalanas al mundo teatral a lo largo del siglo XX. Reivindican tanto dramaturgas como actrices por haber contribuido al progreso de la escena: se trata de una selección de doce figuras consideradas por las comisarias de la exposición mujeres «pioneras e innovadoras» que «tuvieron el mérito de escuchar sólo a su pasión». El repaso, que sigue un orden cronológico, empieza con Palmira Ventoso y acaba con Anna Lizaran. Entre una y otra encontramos nombres con un compromiso con el teatro bien diverso: la actriz Margarida Xirgu, que le dedicó su vida; Mercè Rodoreda, que tomó el teatro como referencia y banco de pruebas de la creación literaria; la singular Mary Santpere, que encontró su espacio en un ámbito, el del humor, reservado a los hombres; o Maria Aurèlia Capmany, que escribió, enseñó e interpretó siempre desde el compromiso ideológico.

La esencia del catálogo es la combinación esmerada de texto y de imagen. Las protagonistas del volumen son presentadas con un retrato y una breve biografía teatral que subraya su vinculación con la escena. Acompañan esta presentación fragmentos de obras suyas, de entrevistas o citas de la crítica y algunas fotografías representativas de la valía de su legado.

La exposición, como el teatro, es efímera. El libro pretende combatir esta doble fugacidad: como testimonio perdurable de la exposición y como homenaje a unas mujeres de teatro que, como dice en la presentación, «han asumido riesgos escénicos, sacrificios personales y se han profesionalizado pese a todas las dificultades».

Sonrisas de África

Helena Tornero

Pepe Rubianes: *Me'n vaig*, Ara Llibres, Badalona.

Siempre he pensado que me gustaría poder sentarme un día en un bar con Pepe Rubianes enfrente y que, tomando una cervecita, me fuera contando su vida. Y aunque no todos los deseos se pueden cumplir, a veces te puedes encontrar con sustitutos más que aceptables, como es el caso de este libro que la editorial Ara Llibres me ha facilitado. *Me'n vaig* es un libro que te permite pasar un buen rato con Rubianes en la butaca de casa, con cervecita o sin. De la misma manera que Rubianes se deja escuchar, su libro se deja leer de un tirón y te quedas con la agradable sensación de haber estado realmente tomando una cerveza con Pepe en el bar de la esquina. Más que una reflexión sobre el teatro, es una reflexión sobre la vida y sus luchas (¿y no es eso de hecho el teatro?). En la primera parte del libro titulada «De donde vengo», el actor nos habla de sus orígenes y su trayectoria personal y profesional hasta hoy. Pero así, de forma natural, como si te lo dijera entre trago y trago. En «África», la segunda parte, nos describe la magia de este continente que «te da la oportunidad de volver a ser niño y sorprenderte», y que tanto ha cautivado al artista, convirtiéndose en su refugio y patria espiritual. Un refugio donde todavía conservan las sonrisas que en occidente ya hemos perdido. Y finalmente, en «La polémica», como ya se intuye, Rubianes nos hace el seguimiento, titulares incluidos, de la absurda persecución sufrida por las ya famosas declaraciones que hicieron levantar tantos gritos al cielo en un sector sospechosamente concreto de España. El mismo sector que vio en el homenaje teatral que hizo a Federico García Lorca un delito, quizás por curiosas reminiscencias de una época —que muchos creíamos afortunadamente pasada— cuando se prohibía expresar la propia opinión. Reivindicación de la soledad escogida, de la lucha por ser uno mis-

mo al margen de lo que los otros puedan pensar, de la libertad de expresión asumiendo sus consecuencias, *Me'n vaig* es también una advertencia a la sociedad de esta «maldita era tecnológica» que hace de las personas seres aislados y controlados por el miedo, la enfermedad del siglo XXI. «Hay que salir de casa para combatir el miedo, que es lo que nos lleva a la muerte del alma.» Rubianes no tiene pelos en la lengua a la hora de analizar la situación de nuestro país: la infravaloración de la cultura, la sobrevaloración del dinero, la falsedad de la economía para favorecer el consumo... Aunque, efectivamente, la Edad Media ya nos queda muy lejos, sigue siendo necesario que vengan los bufones para decirnos en la cara las cosas que no nos gustan. El libro de Rubianes es un ejercicio de dignidad y libertad de expresión. Acabas entendiendo por qué de vez en cuando Rubianes coge la maleta y dice con una sonrisa: «Me voy». Y no sólo eso: te irías tú también de buena gana.

Un siglo de transformaciones

Lluís Hansen

Gabriel Garcia Frasquet y Josep Enric Gongga, *El Teatre Serrano de Gandia*, Ajuntament de Gandia, Col·lecció Patrimoni i Ciutat núm.1.

Tenemos en las manos un libro que repasa la historia de uno de los edificios teatrales más relevantes de esta ciudad de Valencia, desde sus inicios, a comienzos del siglo XX, con nombres tan curiosos como Variedades y el posterior Teatro Circo, que se reconvirtió pronto, en 1912, y pasó a llamarse Serrano, hasta su remodelación total en 2006. Se repasa con mucha precisión y orden cronológico toda su vida, un largo siglo, y nos proporciona un amplio y esmerado anecdotario, que no olvida un análisis de la evolución social vista a través de aquellas cuatro paredes privilegiadas. Un libro que cuenta con mucho más texto y reflexiones que fotografías de página entera, y que responde

a una voluntad de documentar y comentar la historia.

Otros títulos recibidos

Maite Clavo y Xavier Riu (eds.): *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Pagès Editors, Lérida, 2007.

Los materiales que reúne este libro provienen de un curso impartido en el departamento de griego de la Universidad de Barcelona en el año 2001. El antiguo teatro griego es observado desde la perspectiva de la filología clásica, pero también desde la antropología, la filosofía, la teoría y la práctica espectacular, desde la crítica, el psicoanálisis y la historia. El volumen reúne trabajos firmados por Carles Miralles, Lluís Masgrau, Manuel Delgado, Jaume Pòrtulas, Montserrat Reig, Diego Lanza, Felipe Martínez Marzoa, Jordi Coca, Jorge L. Tizón, Montserrat Nogueras, Natàlia Palomar, Eulàlia Vintó, Joan Abellán, Ernest Marcos, Pau Gilabert, Josep Maria Lloró, Josep Palau i Fabre y los responsables de la edición.

Francesc Foguet e Isabel Graña: *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Museo de Badalona, Badalona, 2007.

Se trata de un volumen impreso en papel de gran calidad y ricamente ilustrado, en el que se presenta una biografía del actor Enric Borràs (Badalona, 1863-1957), muy bien situada en su contexto histórico. Una detallada cronología, una bibliografía bien seleccionada y unos índices analíticos minuciosos lo convierten en una herramienta de consulta imprescindible.

Rosa Peralta Gilabert: *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Editorial Fundamentos/ RESAD, Colección Arte, núm. 161, Madrid, 2007.

Rosa Peralta (Arboleas, 1962), la autora del libro, es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Valencia y miembro del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona. Peralta repasa la vida artística del escenógrafo Manuel Fontanals, nacido en Mataró en 1893, y describe la historia del teatro español del primer tercio del siglo xx, donde el nombre Fontanals se asocia con los de Margarita Xirgu, Federico García Lorca, La Argentinita, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra o Lola Membrives. El libro repasa también los años del exilio y la incorporación de Fontanals a la industria mexicana del cine, donde coincidirá con otros exiliados catalanes como Avel·lí Artís Gener, Tísner.

AADD: *El circ i la poètica del risc*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Barcelona, 2007.

Los días 14, 15 y 16 de febrero del año 2006 se celebró en los locales del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, organizado por KRTU, un seminario internacional sobre las artes de la pista con el mismo título genérico de este libro. Sus directores fueron Jordi Jané y Joan Maria Minguet, y Lúcia Gilabert coordinó las sesiones. El volumen recoge los textos de las intervenciones y reflexiones que se articularon a lo largo de los tres días de trabajo, que se publican ahora en catalán y en el idioma en que fueron pronunciadas. La nómina de participantes incluye, además de los directores del seminario, a Alessandro Serena, Raffaele de Ritis, Gilles-Henri Polge, Bienve Moya, Marc Lalonde, Àngel Quintana y Joan Maria Gual, así como los artistas David Larible, Tortell Poltrona, Marceline Kahn, Jean Daniel Fricker y Fura, que participaron en las dos mesas redondas.

Josep M. Vallès i Martí: *De l'idealisme a l'oblit: poesia i teatre de Pere Antoni Torres Jordi*. Cossetània edicions, Valls, 2007.

De las casi trescientas páginas de este libro, la primera mitad está dedicada a un estudio minucioso del personaje, mientras que la segunda contiene una antología de su escritura poética y una serie de resúmenes y fragmentos de sus obras dramáticas. Todo ello nos permite descubrir la faceta literaria y teatral de uno de los políticos tarraconenses más importantes del siglo XIX, Pere Antoni Torres Jordi (Tarragona, 1843 - L'Espugla de Francolí, 1901), que inició la carrera política de la mano del general Prim, participó activamente en la Revolución de Septiembre de 1868 y ocupó cargos importantes durante los periodos de gobiernos liberales de la Restauración. Fue el fundador del diario tarraconense *La Opinión* (1875), y después fue el primer director del barcelonés *La Vanguardia* (1881). Como autor teatral escribió más de una quincena de obras que fueron estrenadas, y algunas de ellas gozaron de una buena acogida por parte del público de la época. Pese al escaso interés perdurable de la obra de este dramaturgo menor, el lector obtendrá en este libro un perfil interesante de su época, también desde la perspectiva de las salas de teatro.

AADD: *Aula: vint-i-cinc anys*. Aula de Teatre de Lleida, Lérida, 2007.

Pequeño volumen de recuerdos personales y material fotográfico editado para conmemorar el cuarto de siglo de actividad de la entidad que comenzó su andadura en 1981 gracias al entusiasmo de personas como Marcel·lí Borell, Esteve Cuito, Margarida Troguet o Monserrat Rull. La actual directora, Mercè Ballespí, es la encargada de escribir las primeras páginas de un libro que contiene textos de personas que empezaron la formación artística en la Aula, así como de creadores y profesores que colaboraron en algún momento de su historia. El resul-

tado no va más allá del álbum sentimental. La historia del Aula y su vinculación con las diferentes tramas artísticas de las tierras de Poniente queda todavía por hacer.

J. M. García Ferrer y Martí Rom: *Julieta Serrano*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 2007.

Una curiosa editorial –y no es la primera vez– que presenta una recopilación bastante completa de la figura de la actriz Julieta Serrano, con una larga entrevista en la que se repasa toda su vida personal y profesional. Más que una entrevista de preguntas y respuestas, se trata de unas memorias en primera persona con la inserción de comentarios por parte de los autores. En la última parte de la entrevista hay unos comentarios puntuales de Joan Brossa, Fernando Fernán-Gómez y Ricard Salvat, y de otros aspectos de su vida quizás no lo bastante explícitos. En la segunda parte, el libro recoge la colaboración de diversos artistas que opinan sobre Julieta Serrano. Se trata de Calixto Bieito, Alicia Hermida, Iván Tubau y Gerardo Vera, además de los poemas que Joan Brossa y José Corredor Matheos le dedicaron. Finalmente, el libro acaba con una selección de artículos de prensa que han hablado en un momento u otro de la figura de la actriz y con un minucioso currículum de las obras de teatro, cine y televisión que ha interpretado. Como corolario, algunas fotos de Julieta Serrano en los papeles más relevantes de su carrera.

Jaume Mateu, Joan Baixas y Jesús Mestre: *Tortell Poltrona amb Pallassos Sense Fronteres. Diaris de viatge*. Icaria Editorial, Barcelona, 2007.

Si un artista es aquel que, con su trabajo, adquiere un compromiso con la sociedad, Tortell Poltrona lo demuestra ampliamente con este libro que recoge los diversos viajes que el payaso ha realizado desde 1993 hasta 2006 por diversas zonas en guerra de todo el planeta con Payasos Sin Fronteras.

Los nombres de los países visitados hablan por sí solos: Croacia y Bosnia, Guatemala, Colombia, Kosovo, Chiapas, Sri Lanka y Sierra Leona. En todos ellos se puede encontrar la chispa que hace estallar la risa, tanto por lo que Poltrona hizo allí como por la manera anecdótica y campechana de explicar estos viajes en forma de diario. Su implicación y función social son más que evidentes, tal como él lo resume: «Los niños que no tenían nada y que lo habían perdido todo se reponían gracias a una carcajada». Y es que, como también dice él, «el payaso abre el alma y da consuelo».

AADD: *Història del Teatre Principal. Cultura, esplai i societat*. Consell de Mallorca, Mallorca, 2007.

Un libro con una edición de lujo y repleto de fotografías –muchas de ellas ocupan una página entera– que repasan con todo detalle la historia del Teatro Principal de Mallorca, desde la primera Casa de las Comedias del siglo XVII hasta la actual rehabilitación de principios de este siglo XXI. El texto es minucioso en el recuerdo y en la bibliografía, y muestra el celo con el que los diversos autores revisan las principales etapas de esta institución histórica de Mallorca. Es curioso como en un mismo volumen se reúnen los recuerdos más casposos de la rancia aristocracia y burguesía de siglos pasados junto con las vanguardias rompedoras del último tercio del siglo XX, con un especial recuerdo para el espectáculo *Mori el Merma*, que contaba con la creación plástica de Joan Miró. Y es que a lo largo de estos siglos el Teatro Principal no sólo lo ha acogido todo, sino que también ha sido un dinamizador de la cultura mallorquina que ha asumido al mismo tiempo el papel de

anfitrión internacional y el de productor arriesgado.

Antoni Nadal: *El teatre mallorquí del segle XIX*. Edicions Documenta Balear. Col. Quaderns d'Història Contemporània de les Balears, 2007.

Este nuevo volumen –que complementa el del mismo autor titulado *El teatre mallorquí del segle XX*– ofrece un panorama de la historia del teatro mallorquín del siglo XIX prestando especial atención a los espacios teatrales, a los actores, a los espectadores y a los dramaturgos para reconstruir la historia del teatro como espectáculo, sin olvidar el entorno social o político que lo hizo posible.

AADD: *PESAEM - Pla Estratègic del Sector de les Arts Escèniques de Mallorca*. Consell de Mallorca, Mallorca, 2007.

Este estudio es el segundo que realiza Gesènic (Gestión Escénica SL), una asociación de cuatro empresas de Cataluña y de Madrid para promover la cultura de gestión en las artes escénicas. En este caso, con el apoyo del Departamento del Cultura del Consell de Mallorca, analiza el sector de las artes escénicas mallorquinas con un primer diagnóstico que permite definir objetivos estratégicos y propone las medidas que hay que impulsar para conseguirlos. El opúsculo incluye también dos ponencias que tratan de la relación entre teatro y sociedad y de la cooperación entre el sector público y el sector privado, que se presentaron en la clausura de unas jornadas en las que se debatió tanto el diagnóstico como las propuestas de este estudio.



Colaboradores de este número

Jordi Arús Gorina

Sabadell, 1960. Actor y formador de actores. Miembro de La Fura dels Baus desde 1980 hasta 1996 (actor, creador, constructor, director técnico, preparador de actores). Profesor de cuerpo en el Col·legi del Teatre de Barcelona desde 1996. Profesor de Aikido 4º Dan y de Aikí Taisó (gimnasia energética del Aikido) nivel 3 de 5. Profesor de teatro en la Académie d'Arts Martiaux et Arts Contemporains (2AMAC) en Francia e Italia desde 1994. Preparador de escenas de acción y con armas para teatro y cine. Titiritero en teatros y en la televisión. Asistencias artísticas y técnicas para espectáculos de gran formato.

Jordi Basora

Autor y director; profesor de técnicas de movimiento e interpretación en el Institut del Teatre de Barcelona. Estudia mimo y pantomima con Pawel Rouba y Angy Leparski y mimo corporal con Maximilien Decroux y Théâtre de l'Ange Fou. Forma parte del Teatro mim de la Brume con Ricard Sierra y Christian Schuler. Autor de mimodramas como *Interluni* y pantomimas como *La nit transfigurada* y *El somni d'un curiós* (Premio revelación de la crítica de Barcelona). Dirige obras de texto como *Woyzeck* y *La Strada* (versión teatral de la película de Fellini). Guionista y director de *Ventd'avall* (Premio del público en la Muestra de teatro de Barcelona 2007). En 2000 funda junto con otros creadores, como Víctor Alvaro y Pau Miró, la Academia de Patafísica. En el año 2002 inicia un trabajo de investigación con Pere Sais sobre el drama ritual.

Carles Batlle

Autor teatral. Entre sus obras, destacan *Temp-tació*, estrenada en 2004 en el Teatre Nacional de Catalunya y en el Burgtheater de Viena (también con montajes en Francia y Alemania; la obra ha sido traducida y publicada en castellano, francés, alemán, italiano, portugués y checo); *Combat* (1995-1998), estrenada en distintos países de Europa y América (publicada también en castellano, alemán, inglés y francés); *Suite* (1999, premio SGAE 1999), o *Oasi* (2001, pre-

mio Josep Amatller (Recull) 2002, que obtuvo el premio a la mejor traducción al alemán en el Festival del Stadt Theater de Bremen en 2004). Su última obra *Trànsits* se ha estrenado en la Sala Beckett de Barcelona y en el Festival Temporada Alta de Girona en octubre de 2007. Ha sido ya traducida y publicada en alemán, francés e italiano. Es director del «Obrador», espacio de experimentación y creación dramáticas, de la Sala Beckett y director de la revista teatral *Pausa*. Durante los años 2003 y 2004 fue dramaturgo residente en el TNC. En 2004 fue seleccionado en el Stückmarkt de Berlín. También es uno de los patronos internacionales del festival New Plays From Europe (Wiesbaden). Es profesor de dramaturgia y literatura dramática en el Institut del Teatre de Barcelona y en la UAB. Co-coordina el Programa de Máster en Estudios Teatrales de estas dos instituciones. Su tesis doctoral sobre el teatro simbolista de Adrià Gual obtuvo el Premi de la Crítica «Serra d'Or» 2002.

Joan Casas

Nació en 1950 en L'Hospitalet de Llobregat. Formado en el Teatro Independiente, acabó licenciándose en Artes Escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona, donde imparte clases desde hace años de teoría e historia del teatro. Paralelamente ha desarrollado una densa carrera como crítico, traductor, dramaturgo y escritor.

Jordi Coca

Titulado en Arte Dramático, actualmente escribe la tesis de doctorado en Artes Escénicas de la Universitat Autònoma de Barcelona. Autor de narrativa –ganador de numerosos premios literarios–, también cultiva la poesía, los estudios literarios y el teatro. Es profesor de literatura y de teoría dramática en el Institut del Teatre, del cual fue director desde 1988 hasta 1992.

Jordi Fàbrega i Górriz

Titulado en Mimo y Pantomima y licenciado en Arte Dramático en la especialidad de interpretación por el Institut del Teatre de Barcelona, diploma de Estudios Adelantados –suficiencia investigadora– y máster en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona, funda-

dor de Mím-Gest, la Cuina de les Arts y el Teatre de la Bohèmia. Ha trabajado como mimo, actor, director y autor. Desde 1997 es profesor del Institut del Teatre de Barcelona. Últimamente ha prologado la traducción en catalán de *Paroles sur le Mime*, de Étienne Decroux, publicada por el Institut del Teatre en la colección de Escritos Teóricos. Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre la interpretación en la danza.

Sílvia Ferrando

Licenciada en Dirección Escénica y Dramaturgia por el Institut del Teatre y en Matemáticas por la Universidad Politécnica de Cataluña. Actualmente cursa el doctorado en Artes Escénicas. Directora, actriz y profesora. Ha trabajado y completado sus estudios en Argentina, Brasil y Madrid. Como directora, ha estrenado obras de autor y dramaturgias propias, entre otros, en el Teatre Lliure, Festival Temporada Alta de Girona, Festival Internacional de Sitges y Sala Muntaner. Actualmente es profesora en el Institut del Teatre en teoría e historia del teatro.

Alba Florez i Canals

Martorell, 1982. Licenciada en Filología Catalana por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha estudiado en el departamento de Critical Theory and Cultural Studies de la Universidad de Nottingham (Inglaterra). Ha colaborado en *Traces*, base de datos de lengua y literatura catalanas, y en el *Diccionari de Literatura Catalana* de la Enciclopèdia Catalana. Actualmente cursa el doctorado en Artes Escénicas.

Lluís Hansen Fors

Licenciado en Economía y Política por la Universitat de Barcelona y en Dirección y Dramaturgia por el Institut del Teatre. Dramaturgo, director y traductor. Actualmente es profesor de dramaturgia y escritura dramática en el Institut de Teatre. Completa su docencia en el Col·legi del Teatre de Barcelona y en el Obrador de la Sala Beckett.

Jordi Jané

Publica crítica y ensayo circense en el diario *Avui* y en diversas revistas nacionales e internacionales. Ha impartido teoría e historia del

circo y es miembro del Tribunal de Periodismo Cultural en la Universitat Blanquerna-Ramon Llull. Comisario, junto con Joan Minguet, de la exposición *Circ contemporani català, l'art del risc* (CCCB, 2006). Entre otros libros, ha publicado *Centenari Charlie Rivel* (1996 y 2000), *Sebastià Gasch, el gust pel circ* (con Joan Minguet, 1997), *Les arts escèniques a Catalunya* (2001), *Les arts del circ* (Arte, geografía y sociedad, 2002) y *Li-Chang, el xinès de Badalona* (2004).

Francesc Massip

Doctor en Historia del Arte y Filología Catalana, profesor agregado de la Universitat Rovira i Virgili y del Institut del Teatre, crítico de teatro en el diario *Avui* (Barcelona) y colaborador habitual de las revistas *Serra d'Or* (Barcelona) y *Drammaturgia* (Roma). Autor de una veintena de libros sobre las artes del espectáculo, la última *Història del Teatre Català*, ilustrada (2007), y de numerosos artículos publicados en diversos libros colectivos y en revistas especializadas, tanto en catalán, como en alemán, inglés, francés, castellano, italiano, portugués o ruso.

Lluís Masgrau

Teatrólogo especializado en teoría del actor y en teatro del siglo xx. Es doctor en Historia del Arte (especialidad teatro) por la Universitat de Barcelona, en la que presentó una tesis sobre los fundamentos técnicos del Odin Teatret. Desde hace dieciséis años colabora con el Odin Teatret. Ha publicado numerosos artículos de teatro en revistas especializadas de Europa y América. También ha impartido diversas conferencias, seminarios y cursos en numerosas universidades (Barcelona, Islas Baleares, Granada, Alcalá de Henares, Federal de Bahía, Universidad de Bahía, Costa Rica) y centros docentes especializados (RESAD, ESAD de Málaga, Escuela de Teatro de Navarra, Escuela Nacional de Arte Dramático Antonio Cunill Cabanellas de Buenos Aires y el Instituto Superior de Arte de la Habana). Actualmente es profesor titular del Institut del Teatre de Barcelona y miembro del equipo científico de la International School of Theatre Anthropology.

Carlos Murias

Inicia sus estudios de periodismo y pronto empieza a colaborar con *El País*, *La Vanguardia*, *Ritmo*, *Danser*, *Pour la danse* y revistas internacionales como cronista de danza. Colabora con TVE como guionista y coordinador en reportajes, como *Châteauvallon més que dansa* y *Bagnolet -la dansa després del 68*, y también para TV3. Es autor de *José de Udaeta 50 años en escena* y traductor de *El lenguaje de la danza de Mary Wigman* y *La danza un camino educativo*, de Jacqueline Robinson. Su interés por la danza y sus múltiples artículos lo conducen hacia la docencia de la historia de la danza. Actualmente es director de teatro licenciado por el Institut del Teatre de Barcelona.

Alwin Nikolais (1910-1993)

Fue uno de los máximos representantes de la abstracción en la danza. Coreógrafo, compositor y profesor. Estudió con Truda Kaschmann –discípulo de Mary Wigman–, Hanya Holm, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Louis Horst. En 1948 asume la dirección del Henry Street Settlement Playhouse de Nueva York organizando una escuela de danza y teatro, y en 1953 crea la Alwin Nikolais Dance Company. Estrena por primera vez en París en 1968, y en 1978 es nombrado director del Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, la primera escuela nacional de danza contemporánea. Su compañía visitó por primera vez el Estado español en 1984.

Joaquim Noguero

Dirige la publicación *Reflexions entorn de la dansa*, editada por el Mercat de les Flors de Barcelona, y en 2007 creó para la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña el suplemento *El Dia D*, encartado en *El Periódico de Cataluña* para la celebración del Día Internacional de la Danza de los años 2007 y 2008. Es profesor de periodismo cultural y de géneros periodísticos de opinión en la Facultat de Comunicació Blanquerna (Universitat Ramon Llull) desde 1999. Ha ejercido de crítico de danza desde 1992, actualmente en *La Vanguardia*, y antes en el *Avui* y en el suplemento *Idees de Regió7*. También ha sido profesor de crítica teatral y de comentario de textos literarios en la Universitat Autònoma de Barcelona y de crítica

de danza en el Conservatorio Superior de Danza de Cataluña.

Juan Carlos Olivares

Nacido en Alemania, se licenció en Ciencias de la Información (Periodismo) en la UAB. De 1991 a 1999 formó parte de la redacción de la edición catalana del ABC. Su interés por la arquitectura le sirvió de puente entre la información municipal y la cultural. En 1992 comenzó a escribir crítica teatral en el ABC. Entre 1996 y 1998 fue responsable de la sección de Espectáculos y colaborador del ABC Cultural. En 1998 se incorporó al equipo del Gran Teatre del Liceu como responsable del Departament de Dramatúrgia, coordinando la edición de los programas de mano. Desde 1999 es crítico de teatro y articulista del *Avui*.

Manel Ollé

Barcelona, 1962. Escribe crítica literaria en diferentes medios de comunicación (*El País*, *L'Avenç*), ha publicado poesía (*De bandera libberiana*, Columna; *Mirall negre*, Proa), ha traducido Balzac (*L'obra mestra desconeguda*, Quaderns Crema), Pu Songling (*Contes estranys del pavelló dels lleures*, Quaderns Crema) y Gao Xingjian (*El sentit de la literatura*, Empúries). Ha escrito los libros *La Empresa de China: de la Armada Invencible al Galeón de Manila* (Acantilado) y *Made in China: el despertar social, político y cultural de China* (Destino). Es profesor de estudios de Asia Oriental en la Universitat Pompeu Fabra.

Patrice Pavis

Profesor en la Universidad París VIII, es autor de diversos libros sobre el teatro intercultural, la teoría dramática y la escenificación contemporánea. Autor del *Dictionnaire du Théâtre* (*Diccionario del Teatro*, Paidós, 1988), traducido a una decena de idiomas.

Agustí Ros

Agustí Ros es titulado en Arte Dramático y Danza por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona. También está diplomado en Labanotation por el Dance Notation Bureau (escritura del movimiento según el sistema Laban,

rama anglosajona). En su experiencia profesional ha sido actor, bailarín, coreógrafo y asesor de movimiento para actores. Ha creado coreografías en los ámbitos de la danza, el teatro, el cine, la televisión y la ópera. También ha realizado tareas en la administración cultural y educativa ocupando algunos cargos. Actualmente es profesor de kinetografía Laban en el Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre y en el Conservatorio Superior de Danza de Alicante. También es profesor del máster en terapia mediante el movimiento y la danza de la Universitat de Barcelona.

Marília Samper

São Paulo, Brasil, 1974. Se inicia en las artes escénicas como actriz. Después de pasar por el Instituto del Teatro de Sevilla forma parte de diversas compañías andaluzas como *Viento Sur*, *La Matrona* y el Centro Andaluz de Teatro. A partir del año 2000 empieza su tarea dramaturgica, por la cual ha sido galardonada con diversos premios nacionales e internacionales. Actualmente finaliza sus estudios de dirección escénica y dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona.

Xavier Sanfulgencio Moreno

Barcelona, 1967. Fotógrafo y crítico de danza. Estudia Filosofía en la Universitat de Barcelona. Entrevistas y críticas en revistas especializadas como *Susq-q*, o *Por la Danza*. Coautor del libro *Emblícats amb el periodisme*, editado por Argumenta y coordinado por Joaquim Noguero.

Mercè Saumell

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona, especializada en el ámbito de las artes escénicas contemporáneas. Ha sido profesora de la Universidad de Salamanca y ha participado en diversos proyectos europeos. Actualmente es profesora titular del Institut del Teatre de Barcelona y docente colaboradora de la Universitat de Girona (máster de Arte y Comunicación, MACAP). Ha participado en numerosas publicaciones nacionales e internacionales.

Helena Tornero

Figueras, 1973. Diplomada en Turismo por la Universitat de Girona. Desde 2003 estudia dirección escénica y dramaturgia en el Institut del Teatre. En teatro ha escrito *El Vals de la Garrrafa* (Premio Joan Santamaría 2002); *Les Madames* (Sala Artenbrut, verano 2003) y *Babybird* (Finalista Premios Romea 2006), *Submergir-se en l'aigua* (Premio SGAE de Teatro Juvenil 2007), *Nowhereville o la foscor al país dels cecs* (Teatre Estudi, IT, 2007) y *Sota el pont (Apatxes)* (Obrador Sala Beckett, enero 2008). Fuera del ámbito teatral ha publicado la novela infantil *El lladre de llibres* (Ed. Planeta-Oxford, 2005). Actualmente trabaja como ayudante de dirección de Inés Boza en la compañía de Teatro-Danza Senza Tempo y prepara su proyecto de fin de carrera en el Institut del Teatre.

Martina Tosticarelli

Rosario, Argentina, 1974. Máster en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona (2007) y licenciada en Artes Plásticas orientación escenografía por la Universidad Nacional de la Plata, Argentina (1998), especializada en iluminación de espectáculos en el Institut Supérieur de Techniques du Spectacle d'Avignon, Francia, a través de una beca del Fondo Nacional de las Artes y el Gobierno francés. Ha trabajado como ayudante docente de lenguaje visual en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (1993-1997) y de escenografía en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires (1998-2000). Entre sus diseños de escenografía e iluminación destacan *Romeo y Julieta* de Prokofiev, Cía. Per Poc (Grec Barcelona, 2007), *Proyecto Antonia* de M. Espinoza (Barcelona, 2006), *Leonce y Lena* de Büchner, D. Amitín (Madrid, 2005), *Souviens-toi d'où tu es tombé* de R. López Muñoz (Avignon, 2002), *Gianni Schicchi* de Puccini (Teatro Avenida de Buenos Aires, 2001).

Valentina Valentini

Estudiosa de los problemas del espectáculo en el siglo xx, enseña historia del teatro y del espectáculo en la Universidad de Calabria (licenciatura en DAMS, Disciplinas de las Artes, de la Música y del Espectáculo) y teoría de la imagen electrónica para el espectáculo en el depar-

tamento de Artes y Ciencias del Espectáculo de la Universidad «La Sapienza», de Roma.

Ha dedicado diversos estudios históricos y teóricos al teatro del siglo XX: *Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR* (1974); *La teoria della performance* (1985); y una redefinición de las categorías dramáticas en *Después del teatro moderno* (1987; y Barcelona, Institut del Teatre, 1991), así como un amplio estudio sobre la reconstrucción de las primeras escenificaciones de Gabriele D'Annunzio –*Il poema visibile* (1993)– y la estética teatral del poeta: *La tragedia moderna e mediterranea* (1991).

Ha dedicado un estudio profundo, en dos volúmenes, a la interferencia entre teatro y nuevas tecnologías, con el título *Teatro in immagine* (1987): *Eventi performativi e nuovi media* & II. *Audiovisivi per il teatro*. Son de reciente

publicación las dos antologías *Le pratiche del video* y *Le storie del video* (Bulzoni, Roma, 2003). Se ha encargado de la primera monografía sobre Bill Viola: *Vedere con la mente e con il cuore* (Gangemi, Milano, 1993), y es autora de otros volúmenes que analizan autores y obras de arte electrónicas y multimedia.

Dirige una colección dedicada al teatro contemporáneo en la editorial Rubbettino, donde ha publicado hasta ahora: *Franco Scaldati* (1997), *Squat Theater* (1998), *Compagnia della Fortezza* (1998), *Peter Sellars* (1999), *Eimuntas Nekrosius* (1999), *Totò e Vic*, (2003), y S.M. *Ejzenstejn, Quaderni e piani di regia* (2003).

Publica artículos en diversas revistas, como *Biblioteca Teatrale*, *The Drama Review*, *Theaterschrift*, *Close-Up*, *Drammaturgia*, *Performance Research*., *Maska*, *Frackija*, o en el suplemento cultural de *La Vanguardia*.



Fe d'errates del número 32

La introducció de l'article «El gest i la seva percepció», d'Hubert Godard, és de Jordi Fàbrega i no de Raimon Àvila.

Els crèdits de les fotos de l'article «Hipermembrana. Processos», de Marcel·lí Antúnez, són: Núria Andreu, *Epizoo* (p. 77); Darius Koehli, *Afàsia* (p. 78); Joan, *Transpèrmia* (p. 78); Carles Rodríguez, *Hipermembrana* (p. 83), *DMD* (p. 84) i *Protomembrana* (pp. 86 i 87).

Busca, públic amable, un final tu mateix.
Hi ha d'haver un bon final! Hi ha de ser,
hi ha de ser!

La bona persona de Sezuan,
de Bertolt Brecht.





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€ , incloses 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 20

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 20

