



Estudis Escènics



Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

32

Tardor de 2007

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció: Joan Casas.

Coordinació: Lluís Hansen.

Producció: Anna Pedreira.

Correcció: Albert Mestres i Marta Fontanals.

Traducció: Mariana Miracle i Maria Zaragoza.

Consell de Redacció: Jordi Fàbrega, Sílvia Ferrando, Pere Riera, Mercè Saumell i Victoria Szpunberg.

Amb la col·laboració de la Unitat de Recerca i Informació Especialitzada del Museu de les Arts Escèniques.

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: novembre 2007

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*
Després de la pausa

ESTUDI

- 11 *Dani Salgado*
La direcció d'actors segons Stanislavski

DOSSIER: PRESENTACIÓ O RE-PRESENTACIÓ?

- 47 *José A. Sánchez*
De les dramaturgies de la imatge a les dramaturgies de la imaginació
- 62 *Angélica Liddell*
El nebot de Rameau visita les coves rupestres
- 76 *Marcellí Antúnez*
Hipermembrana. Processos
- 91 *Brigitte Luik i José Antonio Jato*
El llenguatge posdramàtic de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín. Conclusions d'un seminari d'investigació

TEXTOS

- 103 *Valentina Valentini*
La sacralitat de la quotidianitat
- 108 *Franco Scaldati*
Ulls

QUADERN DE DANSA

- 133 *Ester Vendrell*
Catalunya: la dansa al segle xx, una història truncada. Etapes històriques i estètiques
- 144 *Jordi Fàbrega*
La interpretació per a ballarins
Entrevista a Cesc Gelabert (155)
Entrevista a Daniel Larrieu (162)
- 166 *Raimon Àvila*
Fernand Shirren i els moviments del ritme
- 177 *Hubert Godard*
El gest i la seva percepció

189 *Isis Saz i José A. Sánchez*
El temps de la bellesa

TEMPORADA

207 *Francesc Massip*
El teatre a Barcelona. Segon semestre del 2006

RESSENYES

223 *Revistes*

226 *Llibres*

234 *Textos teatrals*

239 Col·laboradors d'aquest número

243 VERSIÓN EN CASTELLANO

Editorial

Després de la pausa

Joan Casas

La revista que tenen a les mans té la voluntat de restablir una normalitat que per diverses raons va quedar interrompuda fa disset anys, quan en veure la llum el número 31. Un equip de redacció per fortuna molt jove mirarà de mantenir el compromís, si els elements no ensorren la flota, de sortir regularment, dues vegades l'any, a la tardor i a la primavera.

Els conceptes, propòsits i valors que donen forma a la present etapa són els següents:

Estudis Escènics és la publicació regular, d'alt nivell acadèmic, de l'Institut del Teatre i de les seves escoles superiors. Ha de ser per tant la portadora de la imatge acadèmica d'aquesta casa en la seva projecció pública i en l'intercanvi amb les altres institucions de característiques semblants d'arreu del món amb les quals mantenim relacions.

El format i la maquetació d'aquesta etapa primen els criteris de claredat en l'organització dels continguts i de legibilitat, considerant que la revista ha de ser, primordialment, un material d'estudi.

La llengua de la revista és el català i en aquest idioma es publiquen de manera destacada totes les col·laboracions, amb independència de la llengua en què han estat escrites.

Per fer tan ampla com sigui possible la seva difusió, la majoria dels continguts de la revista s'editen també en castellà, amb una maquetació i tipografia diferenciades que en faciliten la localització i la lectura.

En un futur molt pròxim volem incloure també resums en anglès dels continguts més rellevants.

La recent culminació dels cicles d'estudis del Conservatori superior de Dansa considerem que justifica que les arts del moviment rebin en el sumari un tractament diferenciat, configurant un «Quadern de Dansa» que podria ser, a la llarga, el germen d'una publicació autònoma.

A més d'això la revista vol acollir:

- a) treballs d'intervenció i debat sobre l'actualitat de les arts escèniques a Catalunya i al món,
- b) mostres dels millors treballs de recerca sobre les arts escèniques que es fan en l'àmbit dels estudis superiors a Catalunya, i especialment en el programa de doctorat en arts escèniques en el qual intervé el propi Institut,
- c) textos i materials dramatúrgics que il·luminin àrees geogràfiques o moments poc valorats pels corrents dominants de la contemporaneïtat, però que considerem que poden enriquir el debat teòrico-pràctic de les nostres pràctiques escèniques,
- d) dossiers temàtics que plantegin un tema o una determinada perspectiva de reflexió sobre la teoria i la història de les arts escèniques,
- e) la revista té un interès especial en recollir materials que es prestin a una reflexió duradora generats a partir d'esdeveniments —cursos, tallers, classes magistrals, conferències, festivals— de la vida quotidiana de la nostra institució,
- f) finalment volem adquirir el compromís de documentar l'actualitat de les arts de l'escena a Catalunya en la seva vida als escenaris i en la seva producció bibliogràfica i hemerogràfica, de tal manera que *Estudis Escènics* es converteixi en un indispensable material de referència.

El prestigi del marc on reprenem la marxa i l'altíssim nivell de les etapes anteriors de la publicació ens obliguen a posar-nos el llistó molt alt. Tant de bo que siguem capaços de no fer-lo caure en saltar.





La direcció d'actors segons Stanislavski

Dani Salgado

0. Introducció

Realitzar un estudi sobre la direcció d'actors és, si més no, un assumpte delirant. Quina metodologia haurà d'aplicar-se? El mètode científic? Diguem, de moment, que sí. Ara bé, de quina manera? No és un mètode amb un sistema d'anàlisi de la realitat que serveix, per exemple, per descobrir una nova partícula subatòmica o per determinar la influència del polipèptid intestinal vasoactiu en la inhibició de la secreció d'enzims gàstrics? Vist d'aquesta manera, investigar els fonaments de la direcció d'actors podria consistir potser a establir la influència de la intensitat i el timbre de la veu d'un director d'escena en el ritme cardíac dels seus actors? Doncs bé, si un estudi rigorós ha de seguir aquestes pautes em temo que aquí no hem dut a terme una tasca així, no tant per desgana com per incapacitat científica manifesta. Ara bé, si s'accepta de bon grau la via deductiva (adornada aquí i allà amb citacions i invocacions a figures eminents), llavors sí que s'ha afrontat la tasca. Encara que es doni per sabut s'haurà d'advertir que els estudis que van seguir aquesta línia en el passat van afirmar, per exemple, que la Terra és el centre de l'univers, que $2+2=4$ (afirmació purament matemàtica, indemostrable experimentalment) o que l'acte de pensar és condició suficient per a deduir l'existència del pensador (conjectura que no diu res de l'existència de bateries, camerinos i escenaris). Tot i així, no ens resignem a aplicar la retòrica de la ciència en el teatre, avisant que ni som creditors de l'ofici amb què Lope de Vega redactava una comèdia en poques hores, ni de la brillantor amb què un joveníssim Evariste Galois va redactar durant les últimes hores de la seva vida els escrits que revolucionarien l'àlgebra dels segles XIX i XX. Per si no n'hi havia prou, intuïm que les lleis de la mecànica quàntica descriuen millor la realitat subatòmica que qualsevol aclariment per part nostra dels principis de la direcció d'actors. En el teatre, mal que ens pesi, encara no percebem el rigor i la precisió de la ciència. Però, sent optimistes, que potser l'influx del destí en la tragèdia d'Èdip és menys colpidor que la influència del principi d'Arquimedes al descobriment d'Amèrica?; que potser l'ona de crims ordits per la intel·ligència de Ricard III no supera en bellesa la fúnebre eficàcia amb què $E=mc^2$ va propulsar a la fama Hiroshima i Nagasaki? Per més gran que sigui la ciència mai deixarà petit el nostre teatre.

1. Hipòtesi

Així parla Aristòtil en una de les seves obres: «Hi ha un ésser que mou, mantenint-se ell immòbil». (1999 : 208) Si el títol de l'obra citada no fos el que és (*Metafísica*) i, en canvi, fos *Direcció escènica*, no dubtaria a afirmar aquí que aquest ésser ja immòbil que mou bona part de la professió teatral és Stanislavski. L'obra del director rus i, sobretot, la influència que van exercir els seus escrits i el seu magisteri en el teatre posterior ens fan creure que Stanislavski va plantejar les preguntes fonamentals de l'art teatral i, en virtut d'aquestes, va trobar respostes que, més tard, van ser lloades, tergiversades, rebatudes, ignorades o vilipendiades. Del que no hi ha cap dubte és que Stanislavski va apropar-se a la naturalesa del teatre d'una manera racional i meticulosa. La seva influència parla no solament del seu talent sinó també de la seva capacitat per tractar temes centrals de l'art dramàtic. La posició central de la figura de Stanislavski és la que ens mou a analitzar la seva obra des d'una hipòtesi de partida:

*L'anomenat «Sistema de Stanislavski»
és una teoria sobre la direcció d'actors*

Cal assenyalar que aquesta hipòtesi no és en absolut original ni prové exclusivament de les pàgines de Stanislavski. En realitat és un tema que ja va ser plantejat per Jaume Melendres quan afirmava que «l'obra de Stanislavski està destinada fonamentalment a la formació dels directors d'escena» (2000 : 92). Doncs bé, considerem necessari i útil que aquesta afirmació, sens dubte valenta i lúcida, sigui explorada aquí perquè aflorin les raons que la sostenen. Si demostrarem la veracitat de la hipòtesi podrem sostenir en el futur que els estudis teatrals poden donar lloc a genuïnes teories, que la relació actor-director pot ser estudiada (amb les degudes reserves) en termes científics, i que l'evolució de la disciplina teatral no ha de dependre en exclusiva d'aspectes purament artístics sinó dels descobriments que, des de múltiples disciplines, es puguin extrapol·lar a l'activitat teatral.

Abans de procedir a la verificació de la hipòtesi hem d'aclarir que el Sistema és el conjunt d'unes conviccions sobre l'ofici de l'actor desenvolupat i posat en pràctica per Stanislavski al llarg dels anys. El Sistema no és tan un conjunt uniforme de coneixements com una sèrie de procediments que va anar estructurant i formulant durant la seva experiència com a actor, director i pedagog. Stanislavski mateix desdenyava el qualificatiu de *Sistema* aplicat al conjunt de les seves indagacions perquè segons les seves pròpies paraules:

«Això ha anat canviant constantment» (1997b : 21). Tot i així, emprava la paraula *Sistema* per a referir-se al conjunt de procediments dissenyat per ell perquè la creació teatral s'apropés a les lleis científiques que guien el comportament de la naturalesa. Per això afirma que la força del Sistema rau en el fet «que ningú l'ha ideat, ningú l'ha inventat. El sistema pertany a la nostra naturalesa orgànica mateixa, tant a l'espiritual com a la material. Les lleis de l'art estan fonamentades en les lleis de la naturalesa» (Knébel, 2000 : 23).

2. El Sistema com a teoria

Si estem d'acord que tota bona teoria «ha de descriure amb precisió un ampli conjunt d'observacions sobre la base d'un model que contingui només uns quants paràmetres arbitraris, i ha de ser capaç de predir positivament els resultats d'observacions futures» (Hawking, 2002 : 27-28), el Sistema de Stanislavski podria no ser una teoria en tota regla, però sí un conjunt coherent i interrelacionat d'idees. El cert és que no va ser presentat com a teoria científica perquè el seu objectiu era, com Stanislavski mateix ens adverteix, «exclusivament pràctic» (1994 : 42).

La tasca a resoldre per a la verificació posterior de la nostra hipòtesi és doncs, primer, certificar que el Sistema constitueix una teoria. Intentarem, en primer lloc, aclarir els postulats que segons la nostra anàlisi li serveixen de base i, en segon lloc, els teoremes, és a dir, les afirmacions que es dedueixen dels postulats o d'anteriors teoremes. En tots dos casos establirem la relació existent entre les afirmacions i la pràctica teatral del mestre rus. Si a més descobrim les prediccions de futurs treballs teatrals (tal com requereix tota teoria que es preï de ser-ho), podrem concloure que el Sistema és una teoria en tota regla.

3. Postulats del sistema

La interpretació parcial o incorrecta dels escrits del mestre rus és una constant en els estudis realitzats sobre ell, el que ens fa pensar que la nostra tasca tampoc no es lliurarà de l'estigma. Però com que els errors que encara no hem vist seran clarament observats per uns ulls diferents i més saludables que els nostres, mentre no es reveli la nostra ceguesa ens prepararem a *morir matant* el Sistema que, ingènument, creiem veure. Per això, hem realitzat la tasca d'analitzar l'obra que va projectar dedicar «a l'ofici de l'actor» (1994 :

41), composta per quatre volums ordenats per ell mateix de la manera següent: 1. *La meua vida en l'art*; 2. *El treball de l'actor sobre ell mateix en el procés creador de les vivències*; 3. *El treball de l'actor sobre ell mateix en el procés creador de l'encarnació* i 4. *El treball de l'actor sobre el seu paper*.

Com és ben sabut, Stanislavski només va veure publicat en vida el primer dels volums (*La meua vida en l'art*) i va arribar a acabar el segon, però va ser publicat pòstumament. La consistència i la depuració dels materials que integren els dos últims llibres ja és més dubtosa. Tot i així, no podem excloure el contingut dels dos volums perquè ofereixen una informació clau de l'última visió de Stanislavski de la creació teatral, una línia de treball el nucli de la qual són les anomenades *accions físiques*.

Després d'haver analitzat aquestes fonts vam procedir a la síntesi del que, al nostre parer, són els postulats fundadors del Sistema. Un *postulat* seria tota afirmació no òbvia ni derivada de cap altra (i per tant indemostrable) que Stanislavski considera veritable i la veracitat de la qual, per mitjà d'unes sèries de deduccions posteriors, garanteix la validesa de la resta del Sistema. Cal aclarir que hem escollit algun postulat en els que Stanislavski no posa un èmfasi especial i n'hem evitat altres que a primera vista semblen imprescindibles, justificant l'elecció basant-nos en si els uns són o no deduïbles dels altres. Així, hem optat per no seguir literalment els escrits i actuar de la manera més científica possible, això sí, sempre emparant-nos en la seva paraula. Si hem actuat així és per la naturalesa mateixa dels escrits: una narració literària la ficció de la qual presenta un professor que fa classes a uns alumnes d'art dramàtic. Per tant, la manera en què es desenvolupa la narració no obedeix a raons estrictament pedagògiques sinó expressives. D'aquí ve el risc del nostre procediment, que intenta traduir un text literari a un altre gènere que no li correspon (l'assaig, o com se li vulgui dir a aquest treball).

4. Primer postulat

Sent una mica simplistes, es podria dir que cap a la meitat del segle XIX, quan va minvar la influència del Romanticisme, per tot Europa es va imposar el Positivisme, un corrent oposat a l'anterior que pretenia basar-se en els fets i en la ciència, encara que a la pràctica va ser com una mena de *romanticisme de la ciència*. Aquest corrent de pensament estava lligat, d'una banda, a la creació de noves disciplines científiques que durant segles havien estat patrimoni de la Filosofia, com la Psicologia (creada per Wundt) i la Sociologia (nascuda de les importants contribucions de Comte, Marx, Spencer, Durk-

heim, Weber...) i, d'altra banda, a l'aparició d'avenços revolucionaris en altres ciències, com la Història (el rigor que aplica Ranke al tractament de les fonts), la Biologia (l'evolucionisme de Darwin), la Medicina (les investigacions amb microorganismes de Pasteur), la Geografia (els viatges científics d'Humboldt *júnior*), la Lingüística (els estudis de tipologia d'Humboldt *sènior*) o la Física (la sèrie de descobriments que van desembocar el 1905 en el relativitat d'Einstein). La ciència, entesa com a model de racionalitat, es considerava la guia necessària pel progrés de la humanitat. D'altra banda, durant tot el segle XIX s'expandeix la noció de *cultura oficial* a través de l'obligatorietat de l'educació primària, l'augment del nombre de diaris i de publicacions de tot tipus, i la creixent importància de les universitats com a nuclis d'investigació i de difusió cultural. Es comença a ensenyar a les escoles (i en els exèrcits, és clar) una matèria que fins llavors mai s'havia inclòs en l'ensenyament a Occident: l'educació física. En aquest camp les dues línies principals són la gimnàstica alemanya (centrada en l'enfortiment del cos) i la gimnàstica sueca (especialitzada en el desenvolupament harmònic del sistema muscular). A molts països es fan modificacions i variacions d'aquests models i se'n creen de nous. A mesura que avança el segle, les tesis de la influència de l'educació física no solament en el cos sinó també en les capacitats intel·lectuals i psicològiques de l'individu assoliran una importància més gran, i seran recolzades per diversos estudis. En aquest sentit té una especial rellevància el descobriment de les manifestacions corporals vinculades tradicionalment a fenòmens paranormals. La recent apareguda psicologia científica les interpreta com a desordres mentals, demostrant-se així l'estreta relació entre la ment i el cos. D'altra banda, és també al segle XIX quan l'Imperi Britànic exporta la seva noció del joc competitiu —futbol, rugbi, tennis, golf...—, recolzada a partir del 1896 per la restauració moderna de l'olimpisme grec. La base d'aquesta dualitat guanyador-perdedor s'estableix progressivament amb la noció d'entrenament com a resposta científica a la millora de les capacitats individuals. Així doncs, l'interès pel cos humà deixa de ser territori exclusiu de la medicina i passa a formar part d'un ampli territori científic, on trobem la psicologia, la fisiologia, la psiquiatria, la biologia, la genètica evolutiva... guanyant-se així el respecte no solament de les institucions acadèmiques superiors sinó també de la ciutadania mateixa. Apareix una nova visió del cos com a màquina subtil on el que és corporal, mental i emocional semblen confluir en un tot interrelacionat. El corrent positivista origina en el món de les arts el realisme i el naturalisme, aquest últim singularment expressat en Zola al definir la tasca d'un novel·lista en termes d'«observador i experimentador» (1989 : 36). La tasca del creador naturalista serà plasmar en una novel·la la influència de l'herència

però també del medi en l'ésser humà, i reflectir-hi la causa determinant dels fenòmens socials. Com diu Zola, el naturalisme és

el retorn a la naturalesa i a l'home, és l'observació directa, l'anatomia exacta, l'acceptació i la descripció exacta del que existeix. [...] prou personatges abstractes a les obres, prou invencions falsificadores, prou absolut, sinó personatges reals, la veritable història de cadascun, la relació de la vida quotidiana (1989 : 113).

Tot aquest univers de coneixement de la seva època serà el punt de partida del treball de Stanislavski. La investigació com a motor del progrés, l'entrenament com a eina de millora del món psicofísic del cos humà i les tesis de l'art naturalista seran tres claus que li serviran de guia durant tota la seva vida.

A partir de 1888, amb seves experiències com a actor amateur en la Societat d'Art i Literatura, Stanislavski ja intuïa que la interrelació entre el treball físic de l'actor i les seves emocions podia assolir-se anant «del cos a l'ànima, de l'encarnació a la vivència, de la forma al contingut» (1997a : 15). L'any 1890 la companyia teatral del duc Georg II von Sachsen-Meiningen visita Moscou. Els seus espectacles i els mètodes de direcció de Ludwig Chronegk causen una profunda impressió i decideixen Stanislavski a imitar els seus procediments de direcció d'actors i el realisme de la seva posada en escena, un estil que no abandonarà fins la seva mort, llevat de passatgeres experiències en el Teatre d'Art de Moscou (al que ens referirem d'ara endavant com a TAM). Aquell mateix any Stanislavski passa a ser director i actor de la Societat i es converteix així en el primer director de teatre rus en el veritable sentit de la paraula. Tant en la Societat com més endavant en el TAM, Stanislavski emprèn una croada contra els histrionismes i els hàbits mecànics de l'actuació, contra el sistema del *primer actor* que malbaratava la resta del conjunt, contra l'absència de bons repertoris als teatres d'aquella època, contra el soroll i el moviment dels espectadors durant la funció, contra les salutacions dels actors en meitat d'una obra i, sobretot, contra la rutina teatral que ell creia que era el «resultat de la impotència artística» (1997a : 77). La seva experiència mateixa com a actor li havia ensenyat que els actors eren reacis a la veritat «no perquè no la suportin, sinó perquè la creuen capaç de destruir la seva fe en ells mateixos» (1997a : 77). És important esmentar aquí aquesta paraula (*veritat*), terme molt lligat en Stanislavski als de *vivència* i *fe*, i que té una innegable relació amb les tesis de l'art naturalista de Zola, per a qui «una obra veritable serà eterna» (1989 : 122). Allò *veritable* representa,

en aquest context, una inclinació artística per la vida quotidiana, una aproximació imitativa a la conducta humana i com més n'aconsegum la reproducció, més veritable serà l'actuació.

El realisme de les escenificacions de Stanislavski necessitaven un tipus d'actuació diferent als codis teatrals que imperaven en la tradició actoral del moment. Per això decideix dirigir els actors perquè siguin capaços de recrear la conducta de la vida quotidiana, adaptada a les circumstàncies espaciotemporals marcades per cada obra. En nom de la *veritat*, el comportament escènic dels actors requeria imitar tant l'aspecte físic i conductual com el psíquic dels personatges, seguint així una llei fonamental de l'ésser humà: la indissoluble relació entre cos, raó i sentiment, un tema molt en voga a l'època, com ja hem vist. L'art teatral, doncs, ha de seguir aquest dictat, perquè «la naturalesa és suficient; cal acceptar-la tal com és sense modificar-la ni retallar-la», deia Zola (1989 : 120). Al TAM, Stanislavski es va dedicar a la tasca d'assolir aquest objectiu i per això va decidir que tot el que envoltava els actors els ajudés en la seva tasca. Així, perseguint la meta del realisme interpretatiu, els decorats, el vestuari, la caracterització dels personatges, l'atrezzo... tot el que constituïa l'*ambient* dels actors en escena estava enfocat a donar-los la impressió de trobar-se als veritables llocs on es desenvolupava la ficció, per tal de provocar una actuació veritable. En aquesta primera etapa del TAM, en què van tenir gran èxit les representacions de les obres de Txèkhov i Gorki, Stanislavski buscava influir en l'art de l'actor de l'exterior (les condicions de la representació) a l'interior (el sentiment de l'artista). Stanislavski s'inspirava en la idea naturalista de la influència del medi en la conducta d'una persona.

Després del fracàs del seu muntatge de *El poder de les tenebres*, de Tolstoi, Stanislavski es va adonar que el naturalisme escènic no era una eina suficient per tal d'ajudar els seus actors a interpretar amb veracitat. «No hi va haver “tenebra” espiritual, per això l'exterior, el que era naturalista, resultava innecessari; no tenia a què servir de complement ni d'illustració» (1997a : 189-190). Va considerar que la manca d'expressivitat dels actors va ser la causant d'aquell defecte i, més endavant, guiant-se d'idees que procedien segurament del camp esportiu, va comprendre que el cos dels actors necessitava un entrenament per a crear un nou tipus d'expressivitat teatral. Com que ell no es creia capaç d'elaborar aquesta investigació, va cridar Vsevolod Meierhold, actor de les primeres obres del TAM que havia deixat la companyia per experimentar amb noves formes teatrals. Així va ser com Meierhold es va convertir en director de l'Estudi, el primer laboratori de la història del teatre, destinat a experimentar amb actors ja preparats i alliberats de la pressió d'ha-

ver de presentar uns resultats. Veient el treball de Meierhold, Stanislavski s'anava adonant que «el teatre estava creat, en primer lloc, per a l'actor, sense el qual no pot existir, i que per a l'art nou es necessiten actors també nous, amb una tècnica completament renovada» (1997a : 223). Com que els actors amb els que comptava Meierhold no estaven preparats per a aquella tasca, van decidir tancar l'Estudi.

El fracàs de l'Estudi, la revolució d'octubre de 1905, l'exili de Gorki i, sobretot, la mort de Txèkhov l'any anterior, van sumir el TAM i Stanislavski en una gran crisi. Atesa la convulsa situació política, el gener de 1906 surten de gira a l'estranger. Malgrat l'èxit assolit, Stanislavski no n'està content. Nota que s'avorreix actuant, que ha perdut l'alegria de la creació i que actua mecànicament. Un cop acabada la gira, es pren un descans a l'estiu i se'n va vuit setmanes a Finlàndia on, segons la seva dona, només es dedica a fumar i a escriure tancat en una habitació. Durant aquells dies, Stanislavski es pregunta la raó de la seva apatia i, sobretot, quins són els mitjans que ha d'utilitzar per tornar a estimular la inspiració. La resposta a aquesta reflexió arriba pensant en el tret comú dels grans artistes del moment (Duse, Fedotova, Txalipin, Salvini...). «La llibertat del cos, l'absència de tota tensió muscular i l'absoluta submissió de tot l'aparell físic a les ordres emanades de la voluntat de l'artista» (1997a : 240-241) eren les característiques compartides per aquells genis de l'escena. Aquesta primera resposta, que ell no triga en aplicar al seu treball com a actor amb uns resultats que ell considera excel·lents, serà el començament dels seus experiments durant els assaigs i les representacions, donant forma a la primera versió del Sistema. Cal destacar que la seva primera i decisiva resposta a una pregunta de naturalesa psíquica (Quines són les característiques de l'estat creador?) és física, demostrant així una gran confiança en la inevitable interrelació entre cos, raó i sentiment, que ell expressaria més endavant de la manera següent: «La vida espiritual es reflecteix al cos. De la mateixa manera, la vida del cos pot reflectir-se en la vida de l'esperit» (1988 : 220-221). Aquesta afirmació ens ha servit per deduir el primer postulat del seu Sistema, que definim així:

POSTULAT I: *La vida psíquica influeix en la vida del cos i viceversa*

Hem traduït *vida espiritual* per *vida psíquica* perquè és el sentit subjacent de la seva afirmació i perquè, en un dels seus llibres, dedica un capítol a les *forces motrius de la vida psíquica*, la temàtica de la qual entronca amb la d'aquest postulat. Stanislavski observa les tipologies psicològiques dels actors (emotius, volitius i intel·lectuals) i en dedueix les esmentades formes.

Això el portarà a establir tres forces motrius: la ment, la voluntat i el sentiment.

Stanislavski reconeixia que l'estat creador de l'artista era canviant i que això influïa en el seu dispar rendiment. L'absència d'una tècnica creativa apropiada feia que «de vegades, per pura casualitat, i per raons que ignoràvem, la inspiració baixava damunt nostre». Però per a ell aquest fet només representen «simples casualitats que, per suposat, no poden ser considerades ni preses com a base per a l'art» (1997a : 132). Donat el seu caràcter consciencios i inconformista, Stanislavski va decidir trobar la manera perquè aquest estat creatiu no aparegués intermitentment sinó a voluntat del creador. Tot i que creia que l'estat idoni per a interpretar un personatge era que l'actor experimentés en cada moment sentiments idèntics als del seu paper, també estava d'acord que «no és possible desitjar emocionar-se» (1988 : 131). Així, va comprendre que perquè un actor dominés la seva interpretació hauria de construir una tècnica basada en el cos i la raó, els dos elements més manejables i estables de l'individu. Aquestes dues bases, en virtut de la interrelació de l'enunciat del present postulat, acabarien conduint l'actor a un estat emocional adequat per a interpretar el seu paper. Gràcies a aquest postulat Stanislavski va concloure que «es pot estimular la creació subconscient de l'artista a través d'una tècnica conscient» (1994 : 60). Per això alguns anys més tard, reflexionant en l'art de l'actor, recalca que les disciplines corporals són un dels seus pilars, incloent-hi els mètodes que llavors estaven de moda per la seva eficàcia en l'entrenament de la interrelació cos-ment (gimnàstica sueca, acrobàcia, dansa, plasticitat del moviment...). Quant a això, assenyala que les indicacions del director també han de seguir aquesta línia, procurant no remarcar a l'actor «el contingut psicològic d'un objectiu o d'una acció, sinó proposar-li accions físiques envoltades de circumstàncies interessants. Així l'actor no es preocuparà per la psicologia, la tragèdia o el drama» (1994 : 193). Stanislavski definirà d'aquesta manera la seva aportació decisiva a l'art dramàtic: «L'inconscient a través del que és conscient, aquest és el lema del nostre art i de la seva tècnica» (1988 : 59).

5. Segon postulat

El 1911, després d'estrenar en el TAM el famós *Hamlet* codirigit per Gordon Craig i Stanislavski, aquest es va convèncer que la seva companyia no havia trobat «els modes i la manera adequats per a la transmissió de les peces heroiques, d'estil elevat» (1997a : 303). Va ser per aquella època quan es va

decidir a dirigir els seus actors seguint el mètode que ell havia desenvolupat en privat. Des del primer moment, «els artistes es van desinteressar pels resultats del meu llarg treball de laboratori», diu Stanislavski (1997a : 304). A més, els seus actors consideraven que interpretava pitjor els seus papers i que «era molt millor sense aquelles teories, com actuava abans, amb senzillesa, sense les ximpleries que pregona ara» (1997a : 305). Donades les reticències dels actors del seu teatre, Stanislavski va decidir que Sulerzhitzki, el seu ajudant i col·laborador més fidel, ensenyés la seva tècnica personal als estudiants d'una escola d'art dramàtic. L'èxit i la difusió d'aquesta experiència van fer que, finalment, els actors del TAM acceptessin ser dirigits amb la nova metodologia però, tot i així, el Sistema va ser acceptat més aviat d'oïda i no va ser seguit amb entusiasme. Per millorar la metodologia encara en fase de desenvolupament, Stanislavski va crear el Primer Estudi del TAM, dirigit per Sulerjitski i amb actors que assolirien una gran rellevància en el futur (Boleslavski, Vakhtàngov i Mikhaïl Txèkhov). L'èxit dels espectacles del Primer Estudi va despertar l'interès dels actors de la companyia per seguir el ja famós Sistema. Malgrat això, l'aplicació del Sistema en els espectacles del TAM donarà fracassos estrepitosos. Stanislavski deixa d'investigar i, durant anys, se succeiran tota una sèrie de desgràcies: el caos fruit de la Gran Guerra i la Revolució, la mort de Sulerzhitzki (l'únic que, segons Stanislavski, va comprendre les seves idees, juntament amb Vakhtàngov, que les comprenia *a mitges*), les amenaces dels revolucionaris del Proletkult al TAM per considerar-lo *anacrònic*, la posterior mort de Vakhtàngov, l'aparició de nous estils teatrals dominants, la divisió de la companyia del TAM durant tres anys perquè la meitat havia creuat el front entre l'Exèrcit Roig i el Blanc per fer una gira i no havien pogut tornar... Amb aquell panorama, el setembre de 1922, Stanislavski i alguns dels seus actors inicien una gira per Europa i Amèrica. Per primera vegada en molts anys, el treball de la *troupe* de Stanislavski és ben rebut i la fins llavors mai vista conjunció i perfecció del conjunt del TAM fa populars no solament la companyia sinó també Stanislavski i el seu Sistema. La repercussió mundial d'aquesta gira va ser molt seguida a Rússia. Quan l'agost de 1924 el TAM torna a Moscou, Stanislavski és rebut multitudinàriament i convertit en un heroi i en el reflex de la victòria artística del comunisme sobre el capitalisme. Lenin havia mort i el progressiu augment de la repressió stalinista provoca que, pocs anys més tard, el Sistema es converteixi en el mètode de creació teatral oficial del teatre soviètic. Tot i així, fins i tot Stanislavski es mostrava cautelosament recelós pel fet que un Sistema del que ell no havia publicat ni una sola paraula es prediqués amb tanta lleugeresa, només d'haver-ne sentit parlar. Després de la diàspora que havia suposat

la gira de dos anys, la companyia del TAM es torna a reunir, tot i que, com afirmarà Stanislavski, «no van tornar tots, però, en canvi, van tornar els més necessaris i els de més talent» (1997a : 361). Entre aquests membres ni necessaris ni amb més talent hi havia Boleslavski, que als Estats Units va elaborar una versió de les idees encara no evolucionades de Stanislavski. Això desembocaria anys més tard en el cèlebre *Mètode* de l'Actors Studio, un conjunt de receptes estructurades per a la formació d'actors que no va suposar, com va ser el treball posterior de Stanislavski, una visió completa i integral de la direcció d'actors i de la posada en escena.

Totes les circumstàncies biogràfiques que hem relatat fins ara són importants per retre compte de les penes i treballs del nostre protagonista per a esbossar i expressar la seva nova concepció del fet teatral. Aquests problemes van conduir a consolidar un principi que presentem aquí com a segon postulat del seu Sistema:

POSTULAT 2: *Crear una cosa pròpia és preferible a executar-ne una d'aliena*

En què ens basem per afirmar aquest postulat? En primer lloc, en la paraula mateixa de Stanislavski, quan afirma que «assimilar l'aliè és més difícil que crear una cosa pròpia» (1988 : 304). En segon lloc, en el fet que aquesta afirmació explica tres importants idees que es dedueixen dels escrits de Stanislavski:

1. Per influir en l'actuació dels actors no n'hi ha prou amb recrear un ambient favorable amb l'escenografia, l'atrezzo, etc.
2. El seu desig que els actors es convertissin en *creadors* de l'espectacle.
3. No es pot dirigir actors segons unes regles que ells no acceptin lliurement.

Stanislavski veu que l'accés al treball de l'actor *des de fora* no és eficaç. *L'aliè* no pot mobilitzar satisfactòriament un actor; *el que és del propi* individu és l'eina més eficaç per dirigir *des de dins* la conducta dels actors. Aquesta convicció porta Stanislavski a demanar la seva *troupe* que assumeixi el rol de creadors durant els assaigs i es desempalleguin de la constant supeditació a les seves ordres. Però els actors del TAM no van assumir el seu rol de *creadors* fins que no van acceptar de bon grat *ser creadors*. Les reticències dels actors del TAM a acceptar la metodologia va portar Stanislavski, com hem vist, a la creació del Primer Estudi. Stanislavski sabia que per assumir un rep-

te tan gran com aquest el director i els actors havien de compartir una mateixa sintonia metodològica escollida lliurement. Treballar amb actors joves (no modelats encara segons altres prejudicis de la pràctica teatral) era més senzill per a un director que fàcilment els podria entusiasmar amb el seu codi de treball. Habitualment es considera que la contribució més important del Sistema de Stanislavski és la seva aplicació a la formació d'actors *en general*. Fals. Stanislavski pretenia aconseguir escènicaament uns resultats artístics (entengui's per això el realisme escènic, o com se'n vulgui dir) seguint un procediment apropiat durant els assaigs. Si les capacitats o la metodologia dels actors diferia de la seva, era evident que els resultats no es podrien produir. Això porta a la conclusió que el Sistema no és, en essència, un mètode de formació actoral, sinó un llenguatge compartit lliurement per actors i director i, en virtut d'aquest, una metodologia de creació conjunta.

6. Tercer postulat

A finals del segle XIX i principis del segle XX, Max Weber transformava la sociologia alemanya en ciència. Weber va estudiar l'acció social, definint el concepte d'*acció* com una conducta humana a la que l'actuant atribueix un significat subjectiu. Weber estableix així les bases per a l'estudi de la comprensió motivacional de l'acció. Alguns anys més tard, Alfred Schütz millorarà aquest estudi utilitzant el concepte de significació subjectiva de Weber, els estudis del sentit del temps de Bergson i la fenomenologia transcendental de Husserl. Schütz publica el 1932 un estudi fonamental (*La construcció significativa del món social*) on relaciona els fets de la vida de la consciència amb diversos conceptes de les ciències humanes. La importància d'aquest llibre no rau en la seva influència en el treball de Stanislavski, sinó en la seva utilitat per a entendre des del terreny de la ciència sociològica la concepció stanislavskiana de l'art teatral. En el seu estudi de la conducta humana, Schütz explica quin tipus de conducta mereix el nom d'*acció* i conclou que només ho serà la que suposi l'«execució d'un acte projectat» (1993 : 90). Aquesta noció és, sens dubte, de gran utilitat en el terreny teatral per a entendre a què ens referim quan parlem d'*acció*. Al mateix temps, ens fa entendre quin és el mecanisme orgànic que permet distingir entre conducta i acció: la projecció. Schütz aclareix que, en la vida quotidiana, la projecció o, el que és el mateix, allò que la ment projecta o imagina amb anterioritat a l'execució de l'acció és l'*acte* (*Handlung*), és a dir, l'estat final al que arribarem un cop l'acció s'hagi realitzat. Així doncs, tota acció, a diferència d'altres tipus de conducta, es

realitza «d'acord amb un pla més o menys implícitament concebut» (1993 : 89) i que és anterior a l'execució del pla. Schütz també fa al·lusió al fet que, en moltes ocasions, una acció té *metes intermèdies*, (1993 : 91) que són conegudes en el moment de la projecció, la realització de les quals és indispensable pel compliment de l'acte. Schütz denomina aquest tipus específic d'accions les *accions racionals*. Hi ha, per tant, accions que estan inserides en una estructura d'ordre superior o, vist d'una altra manera, que són segments d'una línia que condueix a un acte final principal. En aquest sentit Schütz (partint de les idees ja formulades per Weber) obre una porta a l'existència, dins d'una acció principal (*l'acció racional*), d'accions secundàries o, almenys, de subdivisions de l'acció, cadascuna de les quals tindria com a acte projectat la seva meta intermèdia corresponent. Schütz indaga també en els motius d'una acció, establint que tota acció té un *motiu-per a* i un *motiu-perquè*. Des del punt de vista de l'executant, el motiu-per a de la seva acció és l'acte projectat, la fantasia imaginada que provoca un impuls per passar del simple projecte a l'acció. El motiu-per a és «una categoria essencialment subjectiva, que només es revela a l'observador si es pregunta quin sentit atribueix l'actor a la seva acció» (2003 : 89). D'altra banda, el motiu-perquè és l'explicació de l'acció en funció de les vivències passades de l'executant. Allò motivat és «el projecte de l'acció mateixa» (2003 : 88). El motiu-perquè és accessible a l'observador. L'actor, en aquest cas, només pot captar els motius-perquè de la seva acció si «torna al seu passat, convertint-se així en observador dels seus propis actes» (2003 : 89). Tots aquests conceptes són fonamentals per a entendre el tercer postulat en el que radica la pràctica de Stanislavski:

POSTULAT 3: *L'acció és el nucli de l'art teatral*

Aquest tercer postulat l'expressa Stanislavski quan afirma: «Només reconec com a art l'acció humana veritable dirigida a una finalitat» (1994 : 95). És a dir, entén que l'acció és la base del teatre i que tota acció és un tipus de conducta dotada d'«un fonament i un propòsit» (1994 : 82), que «tot el que es fa a escena ha de tenir alguna finalitat» (1994 : 80). Com es pot veure, Stanislavski partia d'una concepció similar a la que plantejaven Weber i després Schütz al contemplar l'acció com una conducta motivada en un doble sentit: en els motius-per a (propòsits, segons Stanislavski) i en els motius-perquè (fonaments). Stanislavski va aplicar aquest concepte d'acció en la direcció d'actors amb una metodologia de treball que concebia com a acció:

1. La interpretació dels personatges (creant el concepte de *superobjectiu*, és a dir, l'acte o projecte preconcebut que guia la totalitat de les accions que emprèn el personatge durant l'obra).
2. La posada en escena de l'espectacle (Stanislavski entén la representació com una única acció que ha de respondre a un projecte unitari el superobjectiu del qual ha d'establir el director escènic).
3. El procés creatiu dels actors.

Per a realitzar les seves accions a escena, Stanislavski considera que els actors hauran de dotar-les de les mateixes premisses que desencadenen l'acció de la vida quotidiana: fonament i propòsit. Per això, divideix l'acció total a representar en altres accions (metes intermèdies, segons Schütz). Anomena els fonaments de cada acció *circumstàncies donades*, i els propòsits, *objectius*. Pel que fa les circumstàncies donades, Stanislavski explica que són

la faula de l'obra, els seus fets, els esdeveniments, l'època, el temps i el lloc de l'acció, les condicions de vida, la nostra idea de l'obra com a actors i *ré-gisseurs*, el que afegim de nosaltres mateixos, la posada en escena, els decorats i vestits, la utilleria, la il·luminació, els sorolls i sons, i totes les altres coses que els actors han de tenir en compte en la seva creació (1994 : 92).

Els actors utilitzen tot aquest material que enumera Stanislavski per a alimentar la seva imaginació. La direcció que prendran les seves accions vindrà determinada, en primer lloc, pel superobjectiu dels actors i de la posada en escena, i en segon lloc, per la resta d'objectius necessaris per a representar el personatge i per a «conferir una major dinàmica a la realització del superobjectiu» (1988 : 282). Com es coneixen aquests objectius? Amb l'anàlisi del text desglossem les unitats que correspondran a una acció del personatge. Per portar aquesta acció a escena, l'actor haurà d'imaginar un objectiu que el motivi a realitzar-la. Un objectiu «ha de definir-se ineludiblement amb un verb» (1994 : 178) i ha de ser útil per a l'actor que l'utilitza. Stanislavski recalca que «tot objectiu àrid és completament inútil», (1988 : 124) perquè «l'objectiu és l'estímul de la creació i el seu mòbil» (1988 : 108) i, per això, ha de ser plantejat, d'acord amb el segon postulat, partint de la voluntat de l'actor. Com diu Stanislavski: «El director i l'autor suggereixen a l'actor els seus desigs, però aquests han de ser elaborats per la naturalesa de l'actor mateix i s'han de convertir en el seu patrimoni total» (1988 : 107). En resum, Stanislavski està dient que la partitura d'accions i els impulsos que es necessiten per fer-los correctament han de ser atractius per a l'actor i no imposats. Quan

l'actor encarna el seu personatge emulant la fusió entre conducta i motivació que es produeix en un ésser humà *natural*, la seva interpretació es pot denominar *vivencial*. Stanislavski es refereix a això quan afirma que l'actor ha de *viure* el seu paper. La *vivència* actoral implica un treball extern (l'execució física de moviments o *accions físiques*) i un treball intern dels impulsos que provoquen l'acció (les projeccions mentals que apareixen en les circumstàncies fictivals per les que transita el personatge). Com a resultat de la correcta coordinació de tots dos factors, l'actor aconsegueix modular l'emoció precisa. Durant els primers anys de les seves indagacions de l'art de l'actor, Stanislavski donava una gran importància al treball intern i als aspectes emocionals, perquè constituïen la faceta més innovadora del seu Sistema. Amb el pas dels anys va veure que l'única cosa que necessita un actor per a interpretar correctament és una línia d'accions físiques ben definida amb la seva corresponent línia d'objectius. L'emoció és concebuda com un efecte gairebé mecànic de la correcta realització de les dues línies.

7. Quart postulat

L'ideal és que el paper, íntegrament, per si mateix i de forma natural, s'apodera de l'artista. En casos així aquest ha d'oblidar-se del «sistema» i de la tècnica, ha de lliurar-se al poder de l'embruixadora naturalesa (1988 : 217).

Afortunadament, el fenomen d'un actor posseït per un personatge és, com reconeix Stanislavski, infreqüent. És d'agrair, perquè en cas contrari molts actors es veurien dominats per personatges tossuts i gelosos que, una vegada dins l'actor, mai més no el deixarien anar. Com que aquests fenòmens paranormals no són habituals en el teatre, Stanislavski considera necessària l'aplicació d'una tècnica per a guiar la interpretació de l'actor. Així, idea per a la primera fase dels assaigs una tasca dedicada a «estimular la imaginació i atreure la sensibilitat» (1988 : 217), totes dues necessàries per penetrar en la singularitat del personatge. Però, com es realitza? Si recapitem, el primer postulat no diu res d'aquesta estimulació (la base psicofísica que sosté l'actuació), tampoc ho fan el segon (la norma bàsica per a la interrelació dels membres de la companyia) ni el tercer (l'objectiu del treball teatral). Així doncs, un nou postulat recollirà aquesta *espurna* que desencadena el procés. Abans que res, Stanislavski troba necessari que en aquest recorregut aparegui una sensació apropiada, que serà el símptoma que la recerca va per bon camí: l'entusiasme, el que considera «el mòbil de la creació» (1988 : 194).

Stanislavski sap que no sempre (per no dir poques vegades) la totalitat dels actors s'enfronten a un projecte amb la mateixa il·lusió o el director sap com impulsar-los a treballar amb eficàcia. Knébel relata que «entusiasmar l'actor com ho feia Nemírovitx-Dàntxenko era un do que potser no posseïa ningú més. Això preocupava Stanislavski, que deia que Nemírovitx-Dàntxenko era un mag i un bruixot en aquest camp» (1981 : 34). Com que Stanislavski no posseïa aquesta capacitat del seu soci, havia d'integrar l'entusiasme, un requisit imprescindible en la seva metodologia de treball, i que aquell no depengués exclusivament de la seva persona. Per a resoldre doncs aquesta qüestió, utilitzarà els interessos artístics de l'actor mateix. El primer motor i font d'inspiració serà el superobjectiu, o meta personal del desenvolupament artístic que emprèn l'actor amb l'obra, inspirant-se en les circumstàncies del personatge interpretat. Malgrat tot, per a interpretar els múltiples matisos d'un personatge, aquest impuls no és suficient. Per això, Stanislavski dedica el període inicial dels assaigs a trobar estímuls eficaços per a la interpretació.

Durant molts anys, els primers dies de preparació d'una posada en escena en el TAM estaven dedicats al cèlebre i molt popular *treball de taula*. La seva finalitat era «trobar els impulsos d'entusiasme de l'artista» (1988 : 218). Aquesta recerca es focalitza a trobar objectius i accions vàlids pel treball posterior de cada actor. Stanislavski té en compte molts mitjans per a aquesta finalitat:

Es pot recórrer al mètode que consisteix a relatar el contingut de l'obra i fer una síntesi dels fets i dels esdeveniments de les circumstàncies donades per l'autor. Fraccionar l'obra, viviseccionar-la, dividir-la en plànols, formulant preguntes i contestant-les, llegint el text accentuant degudament les paraules i les pauses, indagant en el passat i en el futur de l'obra, organitzant xerrades i debats al seu entorn, jutjant i apreciament els fets, buscant denominacions dels fragments i dels objectius, etc. (1988 : 221)

Un cop realitzades aquestes tasques, el treball de taula es dona per finalitzat i l'actor ja té clara la línia d'accions que li correspondrà complir físicament a partir d'ara. En els seus últims anys, Stanislavski té especial cura a assenyalar que les accions s'han de *complir físicament* però no *viure-les*, perquè «amb l'acció física correctament executada, la vivència neix per si mateixa» (1988 : 262). La psicotècnica de Stanislavski torna a expressar-se com a conseqüència del primer postulat (la interrelació entre cos, ment i emoció) i deixa clar que així s'aconsegueix «atreure per reflex la vida espiritual amb la vida física» (1988 : 265). Realitzant una acció d'una manera correcta, l'emo-

ció hi serà present ineluctablement, «a diferència del que fan altres actors, obstinats a viure primer el paper, confiant que després, a més, vindrà la resta. Però això passa molt poques vegades. És difícil experimentar vivències si el paper encara no s'ha viscut» (1988 : 265). És a dir, el treball de taula serveix per a preparar el viatge que es recorrerà durant els assaigs *dempeus*, però no per sentir anticipadament les emocions pròpies del personatge. Aquí es dóna la importància justa al recurs de la *memòria emotiva*, mitjà que Stanislavski utilitzava al començament perquè els actors trobessin, no solament en les seves vides sinó també en esdeveniments que coneguessin, situacions similars a les del seu personatge per a entendre millor les accions a realitzar, trobar els objectius més apropiats i els tipus de sensacions que s'experimenten en casos com aquests.

En molts dels manuals d'interpretació dedicats a Stanislavski es posa èmfasi en la vessant emocional de la seva aportació a l'art dramàtic. Sens dubte tindran part de raó, però no tota. Si s'estudien a consciència els escrits de Stanislavski veiem que recomana a qualsevol actor mancat d'imaginació que abandoni el teatre, però mai arremet contra els actors poc emocionals. També afirma que, en la creació, en el procés dels assaigs, «la imaginació és l'avantguarda que guia l'artista» (1994 : 100), però no ho són, en contra del que es pugui pensar, la sensibilitat o l'excitació dels seus sentiments. Així doncs, la imaginació, juntament amb l'entusiasme del que hem parlat abans, apareixen en el quart postulat, que nosaltres enunciem així:

POSTULAT 4: *L'entusiasme i la imaginació són la guia de l'actor*

«Tots i cadascun dels moviments que es realitzen a escena, i cada paraula que es diu, han de ser el resultat directe de la vida normal de la imaginació» (1994 : 18). Aquesta sentència, que ara pot semblar poc transcendent, no ho era en el seu moment considerant la tècnica dels actors d'aquella època, carregada d'amaneraments de l'ofici, de declamacions grandiloqüents, d'una incapacitat per a encarnar personatges individualitzats... En definitiva, Stanislavski demana que la posada en escena expressi, en totes les seves facetes, el món de ficció que planteja l'obra, atenint-se a aquesta fins les seves últimes conseqüències. La seva croada particular no arremetia contra la incapacitat dels actors d'emocionar-se en escena, sinó contra la manca de consideració a les circumstàncies de ficció plantejades a l'obra. A propòsit d'això declara: «Tot el que s'interpreta fredament és perjudicial, perquè inculca l'hàbit d'actuar mecànicament, sense imaginació» (1994 : 119). Quan Stanislavski recomana a tot actor sense imaginació que abandoni el teatre, argumenta que,

quan un artista té aquesta mancança, el director li impedirà crear i acabarà sent «un simple peó a l'escenari» (1994 : 101). En el nucli del Sistema trobem una altra dada fonamental per a comprendre la perspectiva de Stanislavski i des de la qual orienta la seva mirada: la direcció d'actors. Si en els seus volums explica amb tant d'afany els conceptes creats per ell (circumstàncies donades, «si» màgic, memòria emotiva, comunió, adaptació, subtext, superobjectiu...), adornats amb múltiples exercicis que faciliten la seva comprensió, no és perquè entengui que el seu Sistema és un treball de formació d'actors, sinó perquè pretén aclarir els termes que mostrarà més endavant (en el quart volum) i puguin ser aplicats pel director i els actors en la posada en escena d'una obra. En els fragments que ens han arribat (les escenificacions de *Llåtima de seny*, *Otello* i *L'inspector*), trobem exemples clars de com un director guia uns joves actors perquè apliquin en un procés de creació la terminologia i els coneixements que han après anteriorment.

Així doncs, per què bona part del món teatral continua considerant que la contribució a l'art de Stanislavski té a veure amb la formació d'actors? Stanislavski sempre va recalcar que els seus mètodes estaven dirigits al treball en el si d'un grup i no a *actors que es formen individualment*; la finalitat és la posada en escena d'un espectacle d'acord a uns principis comuns entre actors i director, però mai adverteix que els seus mètodes serveixin per formar actors *en general*. Stanislavski parla del «*mètode*» que utilitzava la seva companyia el 1898 (1997b : 15) quan, en aquella època, encara no havia inventat el Sistema famós. Llavors, per a ell, en què consisteix aquest «*mètode*» que tantes vegades va canviar i que preexistia abans de la creació mateixa del famós Sistema del que tant es parla? Sens dubte el mètode preexistent no pot ser altra cosa que la manera que tenia Stanislavski de dirigir els seus actors del TAM durant els assaigs. La manera amb què aplica la paraula *mètode* o *sistema* és la que continuava utilitzant el 1931, el que fa pensar que només hi ha una manera d'interpretar Stanislavski quan parla de *mètode* o de *sistema*: l'entén com un conjunt de pràctiques realitzades amb la seva companyia i que, amb el pas dels anys i dels múltiples processos de posada en escena va anar canviant, sense arribar mai a ser fix i invariable. Aquestes pràctiques no tenien la simple finalitat de formar els seus actors perquè, com és sabut, en l'elenc del TAM figuraven algunes de les estrelles més importants del país. Aleshores, si els actors no eren principiants i no tenien necessitat de formar-se, per què realitzaven canvis de metodologia? Doncs per aconseguir millors resultats d'acord amb els principis estètics que guiaven el TAM, és a dir, per trobar noves maneres d'emprar el talent més eficaçment. En resum: per a variar els mecanismes de la direcció d'actors.

Arran de la bona amistat que havia fet amb gent de teatre dels Estats Units, aquests li van demanar a Stanislavski d'escriure uns llibres per ajudar a entendre la seva visió de l'ofici actoral. Stanislavski, en principi, era extremadament reaci a publicar-los perquè «tenia por que la paraula escrita arribés a assumir el caràcter d'una gramàtica inalterable, una regla inflexible, una espècie de Bíblia» (1997b : 10); finalment va acceptar la publicació davant la possibilitat que la seva lectura impulsés altres persones a buscar el seu camí teatral. Tot i així, van ser i són considerats encara com una part d'un «mètode per a la formació d'actors inexistent» (2000 : 92), com bé subratlla Melendres.

8. Cinquè postulat

Cap al final de la seva vida Stanislavski desconfiava de la manera amb què havia dirigit els seus actors. Al cap de molts anys de proves i errors, havia arribat a la conclusió que el treball de taula era improductiu. En lloc de ser un estímul per a l'actor perquè trobés els ressorts individuals per a crear el seu paper, a la pràctica deixaven que Stanislavski assumís aquesta tasca. Ell acabava extraient del text la seva noció de les circumstàncies a tenir en compte, les accions que emprèn cada personatge, els objectius correctes per animar les accions... Stanislavski decideix posar fi, d'una banda, a la passivitat dels actors pel que fa a la creació i, per l'altra, a la desmesurada autoritat que li estaven concedint com a director. La seva tan anhelada meta de treballar amb actors lliures i creatius i d'establir amb ells una corresponsabilitat artística s'esvaïa. Per això elimina el treball de taula del període inicial dels assaigs, perquè és l'etapa del treball en què els actors han d'assentar una relació lliure i creativa amb l'obra. Stanislavski entenia que en aquella primera fase el director, amb el seu coneixement previ de l'obra i les seves solucions previstes per a la posada en escena, podia coartar la creativitat dels actors. Per a resoldre aquest problema fa servir un principi que ja havia utilitzat, i que ara li permetia veure una nova manera de començar un procés d'assaigs sense els inconvenients que tant volia evitar. Aquest principi, que aquí convertim en cinquè postulat de les seves idees és el següent:

POSTULAT 5: *Conèixer significa sentir*

Anteriorment havia aplicat aquest postulat per aclarir que, en l'anàlisi de l'obra, l'actor no ha de centrar-se en aspectes historicistes ni perdre's en raonaments saberuts, sinó que ha d'utilitzar la raó per trobar les eines emocionals

que el mobilitzin després a l'acció. *Conèixer el text* equivalia a trobar motius que fessin néixer el desig d'actuar, trobar les vies oportunes per despertar una imaginació activa i no passiva; en definitiva, conèixer el text suposava trobar les fonts de l'entusiasme artístic personal convertint les premisses en experiència personal. Com que ja no creia en la utilitat de l'anterior manera d'abordar l'obra, Stanislavski va decidir emprar una conseqüència del segon postulat («Crear una cosa pròpia és preferible a executar-ne una d'aliena»). Arriba a la conclusió que és més difícil extreure material útil d'un text que d'accions pròpies i, per això, proposarà als actors que comencin a assajar sense haver après encara el text. D'aquesta manera els actors troben una manera personal i activa d'apropar-se a la ficció. Conèixer l'obra significa, ara, experimentar-la per l'estudi de les accions. Dividint el text en fragments escenificables (anomenats *successos* o *esdeveniments*), entre els actors i el director es van desgranant a poc a poc les circumstàncies de cada situació dramàtica i, a mesura que es van realitzant les improvisacions que recreen cada situació, es va reconduint l'actuació afegint noves circumstàncies que apropen cada vegada més l'acció que el text expressa. Amb aquesta manera d'abordar el procés creatiu, Stanislavski aconsegueix el seu propòsit: «sigui quin sigui el personatge que interpreti l'artista, haurà d'actuar sempre en nom seu, sota la seva responsabilitat» (1988 : 308).

Stanislavski creia que un actor havia de poder escollir la vida que representa i no reproduir accions per obligació. Gràcies a l'elecció accessible, l'actor dedueix què farà que se senti *en el paper* i així, més endavant, reconeixerà el personatge *dins seu*, sense haver-se forçat a entendre racionalment el seu comportament. Conèixer el paper significa reconèixer sensacions pròpies en una seqüència d'accions, utilitzant paraules inventades per l'actor mateix i adequades a les situacions que investiga. A mesura que la investigació es va tornant més complexa i similar als plantejaments de l'obra, arriba un moment que per continuar avançant no hi ha més remei que utilitzar les paraules escrites per l'autor. Aquestes s'adapten a la seqüència d'accions físiques creada, i amb la influència d'aquesta novetat la seqüència millorarà i acabarà fixant-se.

Veiem així com el treball de taula s'ha convertit en una *anàlisi activa* i les accions físiques són recolzades per les circumstàncies donades. En aquest moment sorgeix una altra idea clau per a entendre aquest nou enfocament de la direcció d'actors: «el que és important no és l'acció en si sinó l'impuls espontani per a realitzar-la» (1988 : 317). La seqüència d'accions físiques no són importants *per elles mateixes*, sinó els impulsos que hi condueixen. Per això, si els impulsos es mantenen, l'acció física no es torna mecànica, està «animada des de l'interior; oculta una vivència» (1988 : 320) i, el més important, si

els impulsos estan ben definits, l'acció física pot ser modificada sense perjudici de trencar la línia d'actuació de l'actor. Aquí veiem expressada d'una altra manera la noció de vivència que sosté Stanislavski, un concepte que suposa la conjunció d'accions físiques amb les forces interiors que les provoquen. D'altra banda, aplicant aquesta metodologia, Stanislavski fa evident que la tasca de l'actor no és la de seguir el text que pronuncia el seu personatge, sinó una línia d'accions físiques i impulsos. Stanislavski diu d'això: «Al sortir a l'escenari no penseu en cap altra cosa que no sigui la millor interpretació dels objectius i de les accions fonamentals de l'esquema» (1988 : 212).

9. Sisè postulat

Entre la professió teatral, i fins i tot entre gent que no hi té cap relació, existeix el terrible malentès que el treball de Stanislavski se centra en aspectes psicològics amb elements psicoanalítics. Si haguéssim d'assenyalar algun culpable d'aquest fet, potser seria Boleslavski. Proclamat com a profeta del Sistema en el món capitalista, ell va ser qui ensenyava i escrivia coses com, per exemple: «En aquest moment vostè ha sofert, ha sentit profundament. Aquestes són dues coses sense les que no es pot fer cap art i especialment l'art teatral» (1989 : 18). Aquest martiri que l'actor havia d'estar disposat a patir era utilitzat també per aquest pedagog en les seves classes, amb tècniques com fer que un actor relatés un esdeveniment traumàtic. Quan ja li lliscaven les llàgrimes a dojo, Boleslavski feia que digués el text del seu personatge. Aquests mètodes estaven basats en la idea que els records d'un actor han de constituir la base de l'emoció del seu personatge. Respecte a aquests records, Boleslavski creia que «quan un els desperta, pot controlar-los, pot utilitzar-los, aplicar-los en el seu ofici» (1989 : 36). Així ho explica en un llibre, en el que li diu a una alumna que «el seu veritable treball l'ha de fer sola —totalment en el seu interior» (1989 : 40). Per contra, Stanislavski va deixar sempre ben clar que el sentiment i l'emoció no poden ser el motor de la interpretació. Mai va deixar de repetir de moltes maneres diferents una idea que aquí considerem el sisè i últim postulat:

POSTULAT 6: *Es pot controlar el cos però no les emocions* (1988 : 131)

Stanislavski no va arribar mai a desprendre's d'aquesta fama. Pretenia que l'actor es comportés en les circumstàncies assenyalades en l'obra com ho farien els personatges representats si fossin individus vius i reals. Demanava una interpretació vivencial que, com hem dit, mobilitzés no solament el cos

sinó també la voluntat de l'actor. Si aquesta voluntat arrossegava amb ella l'emoció adequada, el treball seria ja perfecte. Però ell sabia que la tècnica per arribar a aquest punt hauria de transitar per un camí que no anés directament a buscar l'emoció. Aquesta tècnica no garanteix més que una partitura apropiada per a aquesta finalitat, un camí possible i no sempre eficaç, una base amb què dirigir els actors perquè tinguin armes apropiades en cada representació. Si finalment l'emoció arriba o no, poc importa. Com diu Stanislavski referint-se a aquest tema: «La inspiració només arriba els dies festius» (1988 : 287).

10. Teoremes del Sistema

Seguint el nostre objectiu de demostrar que el Sistema constitueix una teoria, hem enunciat fins aquí els postulats que, al nostre entendre, formen la base científica d'aquesta pràctica. Continuant amb la tasca, desentrellarem algunes afirmacions deduïdes dels postulats exposats i que denominarem *teoremes*, per continuar amb l'argot científista que hem seguit fins ara. Ens estalviarem les cadenes de deduccions lògiques que ens han portat a la formulació dels esmentats teoremes a partir dels postulats, perquè aquesta tasca, a més d'àrdua de llegir, estendria aquest escrit més enllà del que és raonable. Ens referirem, això sí, a alguna aplicació pràctica de cada teorema en el treball de Stanislavski i/o la seva relació amb altres referents.

TEOREMA 1: *Mitjançant una tècnica conscient es pot accedir a l'emoció*

Aquest és el fonament de la psicotècnica de Stanislavski. L'element mental conscient i l'element corporal són la base de la creació d'un ésser escènic que harmonitzi tres característiques bàsiques de l'organisme humà: raó, acció i emoció. Quan això s'aconsegueix, se sol dir que l'actor actua *orgànicament*. Actuació orgànica i vivència són com sinònims en el llenguatge stanislavskià. La imprecisió amb què s'empra l'adjectiu *orgànic* en el llenguatge teatral és la font de molts malentesos. Thomas Richards, deixeble de Grotowski, afirma que pel seu mestre l'organicitat «significa viure d'acord amb les lleis naturals, però a un nivell primari» (2005 : 113). Com veiem, l'ambigüitat amb què es presenta el que és *orgànic* va lligada, sobretot, a la dificultat d'un director a discernir quan un actor harmonitza adequadament raó, acció i l'emoció. L'organicitat és l'objectiu final de la psicotècnica de Stanislavski, però l'affirmació que un actor està sent més o menys orgànic sempre serà dubtosa. En la seva

última etapa, Stanislavski arriba a la conclusió que només es poden controlar les accions físiques i reclama als seus actors que en el treball prescindixin de tota referència al que és emotiu. Aquest territori pertany en exclusiva a l'actor. En rigor, el director només pot observar i treure conclusions fiables de l'acció física perquè el seu coneixement de l'aspecte emocional de l'actuació és especulatiu i no directament comprovable. Aquí trobem una altra vegada una característica del treball pràctic de Stanislavski en què les regles conductores no obeeixen exclusivament al treball de l'actor sinó a la relació comunicativa del binomi actor-director.

Stanislavski és dels primers directors que es planteja renovar el fet teatral utilitzant una nova metodologia de treball. Aquest fet, aparentment estrany en l'art teatral, s'alinea amb la llavors nova noció d'entrenament físic aplicada al món de l'esport. Més entrenament suposa una preparació més gran per a la confrontació esportiva, el que proporciona més possibilitats de victòria. L'entrenament físic, que suposa la «repetició sistemàtica d'una sèrie de gests esportius» (2002 : 157), i que produeix «modificacions estructurals i funcionals en la morfologia corporal, les funcions contràctils i elàstiques musculars, l'activitat metabòlica general, les respostes d'adaptació cardiovascular i respiratòria i el sistema regulador neuroendocrí», és adaptat en el terreny teatral de diverses maneres. Les més famoses adaptacions de començaments del segle xx són la psicotècnica de Stanislavski i la biomecànica de Meierhold. Totes dues volen instaurar regles objectives que governin el comportament de l'actor a escena, creant nous patrons de conducta que trenquin amb la tradició teatral del moment. No és gens estrany que aquestes dues tècniques apareguin a Rússia, un país on, des dels últims anys del segle XIX, Pavlov establia les bases del condicionament clàssic. Això va suposar, més enllà de les seves repercussions científiques, la confirmació que la conducta de les persones pot ser eficaçment modificada utilitzant les tècniques adequades. Com bé afirma Barba «des del punt de vista de la tradició teatral l'exercici era una aberració, perquè era impossible veure quina utilitat tenia per a un actor en escena» (Féral, 2004 : 32). Malgrat les variades finalitats dels exercicis, no tenen relació directa amb la interpretació de personatges, sinó que «constitueixen més aviat uns models de dramaturgia, de composició, no a nivell narratiu, sinó a nivell orgànic» (Féral, 2004 : 33). Si el teatre actual li deu alguna cosa a Stanislavski i Meierhold, entre d'altres, és, abans que res, la noció que l'actor ha de treballar el seu instrument (cos i ment) perquè respongui a les premisses donades autònomament i amb accions.

TEOREMA II: *Els actors han de crear les accions que representen*

D'aquest teorema se'n dedueix un altre igualment d'important: els actors han de ser creadors. I que comporta *crear*? Doncs bé, al segle XVII Sarbiewski afirmava que el poeta «crea una cosa nova» i, a més, «tal com ho fa Déu» (Tatarkiewicz, 2001 : 283). Era la primera vegada que el verb llatí *creare*, que designava des de molts segles abans la creació divina del món a partir del no res (*creatio ex nihilo*), s'aplicava a temes humans. A partir de llavors, creació, creador i creativitat apareixen amb freqüència en la teoria de l'art. En el segle XIX, la tradicional associació entre art i bellesa es trenca en benefici de la de l'art i la creativitat; la creativitat s'associa llavors a la «producció d'una existència de ficció» (2001 : 297), que la circumscriu en exclusiva al terreny de l'art, segons afirma Tatarkiewicz. Artista i creador són acceptats com a sinònims i, en aquest paradigma, conviuen dues visions de l'art : la que considera que tot art és creació i la que creu que *només* el bon art és creatiu. Tanmateix, les dues tendències acullen el *procés mental* de l'artista com l'objectiu mateix de la seva activitat. El pensament de Stanislavski rau en aquesta visió de la creativitat del segle XIX, perquè demana als seus actors que siguin artistes, creadors, és a dir *productors d'una existència ficcional*.

TEOREMA III: *L'art teatral ha de tenir un fonament i un propòsit*

Plató ja considerava que «s'ha d'utilitzar la finalitat com a causa principal per explicar-ho tot» (2000 : 49). Aquesta concepció de la realitat va ser reformulada per Aristòtil quan manifestava les quatre causes que ha d'estudiar la Física per a reconèixer la realitat: causa material, causa formal, causa eficient i causa final. En el posterior desenvolupament de la ciència, les causes eficients s'han considerat preeminentes i les causes finals han passat principalment al territori de la teologia. Quan els científics s'han deixat guiar per la noció de finalitat han obtingut fracassos rotunds. Així doncs, què va fer creure a molts que el comportament de la realitat obeeix a una finalitat? Segurament, l'estructura mateixa de l'acció humana (el component mental de la qual confereix a les seves accions un sentit o significació subjectiva) trasllada aquest comportament al de la realitat observable. S'aplica així el molt dubtós sil·logisme següent: si la meua voluntat dirigeix les meves accions d'acord amb una finalitat (corro per agafar el metro, treballo per guanyar diners, somric per dissimular la vergonya...), aleshores les accions de la realitat observable també tenen una finalitat d'acord amb una voluntat que les dirigeix (Déu o instàncies similars). Aquest esquema de pensament s'expressa en el *Timeu* de Plató, mostrant la modulació següent:

El món és, en efecte, la cosa més bella que s'ha produït i el seu creador la millor de les causes. L'univers així engendrat ha estat doncs format segons el model de la raó, de la saviesa i de l'essència immutable, del que es dedueix com a conseqüència necessària que l'univers és una còpia (2000 : 671).

Malgrat que Stanislavski no sigui un platònic confés ni el seu treball tingui relació evident amb la filosofia, sí que opera en el terreny teatral amb principis similars. En el seu teatre l'*univers* és la representació teatral, i el *model* de referència de l'esmentat univers és el text teatral o, en últim cas, la parcel·la de la realitat a què alludeix la ficció dramàtica. Els practicants de l'art teatral són, seguint el símil platònic, creadors. Disposen d'un fonament per a la creació (el fragment de realitat evocat pel text) i un propòsit (la representació).

TEOREMA IV: La interpretació actoral i la direcció d'actors han de ser coherents amb el propòsit general de l'espectacle

Aquest teorema té una importància fonamental perquè implica que tota obra necessita una manera individualitzada d'aproximar-s'hi, tant en la seva plasmació escènica (la interpretació) com en el camí escollit per extreure'n el material representable (la direcció d'actors). Stanislavski mateix ho deia: «No hi ha receptes». Cada companyia té els seus interessos i el seus dissenys artístics i són els que han de condicionar els procediments i la forma final. Malgrat tot, «la tendència cap al superobjectiu ha de ser ininterrompuda, ha de recórrer tota l'obra i el paper» (1994 : 321), i aquesta màxima és vàlida per a tota obra, sigui la que sigui.

TEOREMA V: La tasca de l'actor consisteix a convertir les premisses donades en accions d'acord amb el procés de creació

Aquest teorema implica també que les accions i vivències que executa un actor no es troben en les premisses preses com a punt de partida (el text dramàtic, les idees del director o dels actors mateixos, els condicionaments per l'escenografia, el vestuari...). La idea subratlla la radical diferència que existeix entre el text teatral i el teatre. En el text teatral només es troben estímuls que inciten l'actor, en virtut de la seva tècnica, a realitzar accions. Tots aquests estímuls poden ser percebuts per qualsevol altra persona al llegir el text, però si no té la tècnica necessària, no podrà transformar-los en signes teatrals. Stanislavski, fill d'un segle que va veure florir el gust per la novel·la, coneixia

la poderosa influència que exerceix un text escrit en la imaginació del lector. Conscient d'aquest poder, decideix utilitzar el món ficcional que desencadena la lectura i convertir-lo en la font de la creació. El text teatral, després de Stanislavski, deixa de ser una partitura vocal que s'acoblarà als costums de l'escena per convertir-se en l'aliment de la imaginació dels actors. Després d'aquesta aportació de Stanislavski, qualsevol teatre posterior pot entendre's com una col·lecció d'estímul que, gràcies a la imaginació, es transformen en acció.

*TEOREMA VI: Dirigir actors és estimular la seva imaginació
i comprovar la correcta adequació de les seves accions
al propòsit de l'espectacle*

Tornant al símil platònic que hem utilitzat abans, un director ha de tenir presents, sobretot, els fonaments de partida del treball i els propòsits que preten aconseguir. El procés intermedi de conversió d'una realitat en una altra correspon als actors, que s'encarreguen de comprovar si les premisses de partida poden desembocar en els objectius plantejats. Durant els assaigs es realitzarà la investigació per comprovar la validesa de les suposicions prèvies. A propòsit d'això Melendres arriba a una conclusió semblant i més depurada que la que aquí s'expressa afirmant que l'assaig és el

moment en què cada actor posa a prova les seves hipòtesis de treball sobre el personatge que ha d'interpretar en el marc d'un sistema de convencions prèviament determinat pel director (gairebé sempre sense explicitar-lo), pel productor públic o privat o, en el cas ideal, per un equip estèticament i ideològicament afí (2000 : 33).

En relació amb aquest teorema, Stanislavski diu el següent:

Es pot aconsellar als directors que no tractin d'imposar res als artistes i que no els temptin amb el que no estigui dins les seves possibilitats, sinó que provin d'atreure'ls fent que siguin els actors mateixos qui demanin a la direcció el que necessiten per a la realització de les accions físiques simples (1988 : 336).

En cap moment el director ha de provar d'imposar el seu concepte, sinó que, al contrari, obligarà els actors a fer preguntes perquè busquin allò que necessiten per a les accions físiques (1988 : 378).

TEOREMA VII: *Tota premissa que no estimula la imaginació de l'actor no és un estri per a la creació*

Encara que s'escapi del contingut estricte d'aquest teorema, és important valorar aquí un tipus particular de premisses no dirigides a estimular la imaginació de l'actor. Es tracta de les premisses que proven d'eliminar una conducta considerada poc desitjable en l'actuació d'un actor. Sovint, quan un actor actua d'una manera no admesa com a vàlida per un director, aquest li demana que eradiqui determinades manifestacions de la seva actuació, amb una actitud que pot fluctuar entre el consell cortès i l'agressió física. Aquest tipus de pràctiques han estat estudiades profusament en psicologia i responen a la denominació genèrica de *càstig*. En l'actualitat hi ha múltiples opinions sobre la matèria, però s'ha arribat a la conclusió que el càstig, correctament administrat, funciona. Tot i així, nombrosos estudis han demostrat que administrar un càstig no solament suprimeix la resposta castigada sinó també comporta la supressió d'altres respostes considerades com a vàlides. Però, per si això fos poc, després de la utilització del càstig, en ocasions «els efectes secundaris són molt més difícils de manejar que les respostes originals no desitjades» (1999 : 366). Els efectes secundaris es reflecteixen en el castigat i poden provocar-li agressivitat, desigs d'escapar de la situació de càstig i, sobretot, una associació de l'estimulació aversiva amb la persona que administra l'estímul. Són fenòmens que qualsevol que hagi tingut un experiència teatral significativa ha pogut observar, provocar o patir. Com que, en essència, la figura del director pretén orientar o manipular la conducta *escènica* de l'actor (i en ocasions també la conducta personal), no s'han de menystenir les repercussions dels estudis de la psicologia en la direcció d'actors. Per això, l'ús del mode imperatiu en formulacions com «No facis tal cosa», s'ha de fer amb cautela, perquè no és un tipus d'indicació que impulsi la imaginació sinó que, al contrari, la restringeix o fins i tot la fa fugir. Contra aquest tipus de pràctiques teatrals ens adverteix el teorema VII.

TEOREMA VIII: *L'actor és l'única figura imprescindible en l'art teatral*

Dels escrits de Stanislavski es desprèn que, com que les accions de l'art teatral han de ser creades pels actors, i com que les esmentades accions no existeixen en les premisses de partida (s'hi ha d'incloure el text dramàtic), l'actor és l'única figura imprescindible en l'art teatral, perquè aquest es basa en l'acció executada. En els nostres dies, aquest teorema està tan integrat en la realitat teatral que poc queda a dir-ne, llevat que, tot i ser donat per cert, a la pràctica la seva noció s'aplica plenament ben poques vegades.

TEOREMA IX: *La figura del director és prescindible, però no la seva funció (trobar estímuls adequats per a la creació actoral i supervisar la correcta conversió dels estímuls en signes vàlids)*

Aquest teorema no va ser mai expressat així per Stanislavski però, al contemplar el conjunt de les seves afirmacions com una teoria i realitzar la deducció d'enunciats que es desprenen dels seus postulats, ens trobem amb aquesta i amb d'altres afirmacions que superen l'àmbit de referència. Com tota bona teoria, els seus principis no solament pertanyen al seu autor sinó també al món del pensament i, un cop mort Stanislavski, amb la millora o l'anàlisi de la teoria es pot arribar a conclusions que potser ell mai va preveure. Tot i així, fins i tot Stanislavski va arribar a afirmar:

Mentre el nostre art no arribi als graus més alts de perfecció en el camp de la psicotècnica per possibilitar a l'actor que pugui assolir tot sol, sense ajuda aliena, els seus objectius de creació, hem de recórrer als oficis del director i d'altres participants en l'espectacle, en les mans dels quals descansen la varietat de decorats, els esquemes de moviments, els jocs de llums, els sons i d'altres estímuls (1994 : 237-238).

Aquesta afirmació, per la seva singularitat i atreviment, ens ofereix la primera mostra del que constitueix una predicció de la teoria de Stanislavski (condició *sine qua non* per a determinar si les idees de Stanislavski poden acreditar-se com a teoria). Prediu que arribarà un moment en què grups d'actors realitzaran espectacles sense la necessitat d'un director, un fenomen encara no molt estès però en el que, sens dubte, es poden incloure experiències teatrals com els *matxs d'improvisació* o certes formes parateatrals. Aquí se'ns ofereix una dada singular de la seva visió de la direcció d'actors: la figura del director és passatgera i la seva aparició oficial a finals del segle XIX va ser per una raó conjuntural. El director és una figura de transició, la finalitat del qual és governar l'actuació dels actors mentre la metodologia de la creació no estigui prou depurada i integrada en ells mateixos, de manera que puguin crear autònomament. Aquí tenim perquè en els seus escrits Stanislavski atorga una relativament escassa importància a la figura del director. Ell escriu sobre l'ofici de l'actor en un període en què aquest es complementa amb la direcció d'actors, però considera que la direcció correcta és precisament la que aconseguixi fer invisible o prescindible la figura del director. I aquesta invisibilitat que reclama també es fa patent en els seus escrits. Així, d'aquesta concepció es pot deduir:

1. Un director ha finalitzat el seu treball quan aconsegueix que un grup d'actors pugui treballar sense ell.
2. Un bon director és aquell que aconsegueix fer-se prescindible.

Encara que puguin resultar paradoxals i extravagants afirmacions com aquestes, resulten crucials per a entendre Stanislavski. Troba necessària la seva psicotècnica, entesa com un procediment per a dirigir l'actuació dels actors, només pel fet que la inspiració i el talent rares vegades són presents en els actors d'una manera total. Com que l'estat ideal és gairebé utòpic, la direcció d'actors ha de ser l'encarregada de fer possible d'apropar-s'hi. Si s'aconsegueix, no solament la tècnica ha de desaparèixer, sinó també el promotor de la tècnica: el director.

TEOREMA X: Un actor pot crear sense un text dramàtic previ, però no sense premisses, per mínimes que siguin

Aquest teorema és una altra de les prediccions de la teoria de Stanislavski que posteriorment van demostrar la seva validesa. Els múltiples grups que al llarg del segle XX van defensar la creació col·lectiva, van corroborar aquest teorema predictiu, creant espectacles sense partir d'un text previ sinó de premisses de diferent naturalesa. Així ho deia Stanislavski: «Es pot interpretar una obra que encara no està escrita» (1988 : 305). Encara que en el seu treball mai va preveure una possibilitat semblant, la seva metodologia li va fer suposar tal afirmació. Tot i estar convençut que «és inútil fantasiar “en general”, sense un tema fermament plantejat» (1994 : 118), per a ell aquest no ha de ser necessàriament el text teatral sinó qualsevol altre que susciti en l'actor una imaginació activa. És per això que en aquests teoremes introduïm la noció de *premissa teatral* com a referent des del qual es realitza la creació.

És necessari destacar que els actors de la Commedia dell'arte, indubtablement anterior a Stanislavski, ja havien demostrat que es pot actuar sense partir d'un text fermament establert i, en aquest sentit, aquest teorema X no constitueix una novetat en la història del teatre. Ara bé, com que Stanislavski parteix de premisses radicalment diferents de les de la Commedia, també considerem que es pot veure aquest teorema com una predicció, en el sentit que, agafant altres camins, endevina una línia de treball que va més enllà del que va experimentar al TAM.

TEOREMA XI: *El director ha de conèixer la tècnica dels seus actors per influir correctament en les seves accions*

Atesa la influència de la imaginació d'un actor en les accions que realitza, i com que només l'actor té accés directe a aquesta font, l'única via per la qual el director pot influir en les accions dels seus actors és coneixent el procediment de conversió d'allò imaginat en accions, és a dir, coneixent la tècnica actoral. La tècnica s'associa molt sovint amb la forma corporal i vocal que adopta la conducta d'un actor. Stanislavski no alludeix a aquesta definició quan parla de tècnica. Per tècnica entén la metodologia de la creació, la idiosincràsia particular que permet transformar estímuls mentals en accions. En resum, per a ell la tècnica no compromet la part *física* de l'actor sinó tota la seva integritat. La tècnica, per a Stanislavski, és psicotècnica.

TEOREMA XII: *Director i actor han de compartir la mateixa metodologia de creació*

Què s'entén per metodologia compartida? Si ens fixem en el treball de Stanislavski, trobem les següents característiques: visió integral del fenomen teatral, delimitació de les funcions d'actors i director, claredat respecte als objectius de l'art de l'actor, terminologia compartida entre actors i director, planificació del període d'assaigs... Totes aquestes nocions confirmen una altra indubtable aportació de Stanislavski en l'art dramàtic com és establir les bases per a la formació de companyies teatrals estables contemporànies.

De la necessitat d'un nou organisme —diu Copeau en una entrevista de 1926— sorgeix la necessitat d'una escola, però no ja com una simple agrupació d'alumnes dirigits per un únic mestre, sinó com una veritable comunitat capaç, a partir d'això, de ser autònoma i de poder respondre a les seves pròpies necessitats (Barba i Savarese, 1988 : 35).

L'assoliment més gran de Stanislavski va ser, seguint les paraules de Copeau, l'incalculable valor humà del seu Teatre d'Art.

11. Verificació de la hipòtesi

El nostre viatge amb Stanislavski està arribant a la seva fi. Queda només veure si el nostre treball ha pogut aclarir alguna cosa respecte a la veritat de la hipòtesi formulada com a motor del present escrit (*L'anomenat Sistema de Stanislavski és una teoria sobre la direcció d'actors.*) Hem pretès, en primer lloc, demostrar la qualitat teòrica del Sistema. Creiem haver-ho aconseguit després d'assolir els següents resultats:

1. Establir els paràmetres (postulats) en els que se sosté el Sistema.
2. Deducir tot un conjunt d'afirmacions (teoremes) sobre la base dels paràmetres anteriors.
3. Comprovar la seva correspondència amb casos pràctics extrets del treball de Stanislavski i d'algun altre referent.
4. Enunciar prediccions del Sistema que van demostrar ser aplicables a la pràctica teatral.

Per tot això podem afirmar que el Sistema pot ser considerat, en efecte, un teoria en tota regla. Demostrar que, a més, és una teoria que versa sobre la direcció d'actors, seria, a hores d'ara, gairebé redundant. Durant tot el discurs hem anat desgranant els motius que fonamenten la nostra hipòtesi. Afirmar, per exemple, que *director i actor han de compartir la mateixa metodologia de creació* (Teorema XIII) no és comprensible si la nostra hipòtesi no és certa. Els teoremes deduïts indueixen a pensar, això sí, que ens trobem davant d'una teoria que no solament concerneix la direcció d'actors sinó també la totalitat de l'art teatral.

Es podria pensar en aquest moment que la conclusió a la que hem arribat és banal perquè molts autors han definit el Sistema en termes de teoria. Tot i així, amb aquest escrit s'ha intentat, d'una banda, demostrar el perquè d'aquest lloc comú i, d'altra banda, s'ha volgut rebatre la idea que el Sistema és un mètode de formació d'actors, idea àmpliament estesa en àmbits que, com el nostre, mai han conegut el Sistema en profunditat.

12. Conclusió

La nostra pretensió de demostrar l'existència d'una teoria sobre la direcció d'actors és un intent d'estimular noves investigacions d'aquesta disciplina. Treballs pioners com el de Jaume Melendres amb el seu llibre *La direcció dels*


actors han de ser secundats per nous impulsos. Escrutar com Stanislavski va aplicar els descobriments del món de la ciència i de l'art del seu temps pot ser, per a tots nosaltres, un estímul des del qual emprendre projectes similars. Aquesta tasca requerirà notables esforços però oferirà, sens dubte, resultats productius. Es podria renovar la pràctica teatral aplicant coneixements d'altres àmbits no artístics. Aquesta és una gran lliçó que ens va donar Stanislavski. Apliquem-la.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1999): *Métafísica*. Mèxic, Porrúa.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. (1988): *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Mèxic, Gaceta.
- BARBANY, J. R. (2002): *Fisiología del ejercicio físico y del entrenamiento*. Barcelona, Paidotribo.
- BOLES LAVSKY, R. (1989): *La formación del actor*. Madrid, La Avispa.
- DOMJAN, M; BURKHARD, B. (1999): *Principios de aprendizaje y de conducta*. Madrid, Debate.
- FÉRAL, J. (ed.) (2004): *Os camiños do actor*. Vigo, Galaxia.
- HAWKING, S. W. (2002): *Historia del tiempo*. Barcelona, Crítica.
- KNÉBEL, M. O. (1981): *Acerca del problema de la metodología del análisis de los elementos interiores y exteriores del papel a través de la acción*. A AA. VV. *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*. Seminario Internacional, 19-26 d'abril de 1981. Moscou, Centre Soviètic de l'Institut Internacional del Teatre.
- (1999): *El último Stanislavski*. Madrid, Fundamentos.
- (2000): *La palabra en la creación teatral*. Madrid, Fundamentos.
- MELENDRES, J. (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PLATÓN (2000): *Diálogos*. Mèxic, Porrúa.
- RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, Alba.
- SCHÜTZ, A. (1993): *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona, Paidós.
- (2003): *El problema de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu.
- STANISLAVSKI, C. (1986a): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Quetzal.
- (1986b): *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Buenos Aires, Quetzal.
- (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Quetzal.

- (1994): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires, Quetzal.
- (1997a): *Mi vida en el arte*. Madrid, La Avispa.
- (1997b): *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza.
- TATARKIEWICZ, W. (2001): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
- TEJEDOR, C. (1991): *Historia de la filosofía en su marco cultural*. Madrid, SM.
- TOPORKOV, V. (1961): *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires, Fabril.
- ZOLA, É. (1989): *El naturalismo*. Barcelona, Península.





**Dossier: presentació
o re-presentació?**

De les dramaturgies de la imatge a les dramaturgies de la imaginació

José A. Sánchez

Dramaturgies de la imatge és el títol d'un llibre que vaig escriure fa catorze anys, en un context molt diferent de l'actual. En aquella època es tractava de donar suport teòric a una sèrie de propostes escèniques realitzades per artistes espanyols que intentaven homologar la seva feina amb la de col·legues europeus, hereus del teatre d'imatges, del teatre postmodern i de les dramaturgies complexes. Aquell afany va resultar fallit en termes històrics, ja que la majoria d'aquells col·lectius es va dissoldre o bé va derivar cap a treballs comercials, empreses educatives, o fins i tot van acabar abraçant l'enemic, és a dir, la televisió. Intentaré plantejar breument les línies clau d'aquell discurs en una primera part del meu article, per apuntar tot seguit algunes claus interpretatives cap al futur.

El segle de la imatge en moviment

El segle xx, des del punt de vista de les arts, va ser el segle de la imatge en moviment. El segle xix ho havia avançat en la pintura: per mitjà de la representació pictòrica del dinamisme de la història i la naturalesa; per mitjà de la representació de l'instant en la pintura realista (pintura fotogràfica); per mitjà de la representació de la durada en la pintura impressionista (pintura òptica); per mitjà dels successius ginys tècnics per a la representació del moviment mitjançant la fotografia animada; per mitjà de la invenció del cinematògraf el 1885.

La invenció del cinematògraf condiona tota la història de la visualitat durant el segle xx, posant les bases per a successives transformacions de la percepció de la realitat i la comprensió de la construcció de la realitat que afloraran al segle xx. La introducció del sonor, del color, la invenció de la televisió i del vídeo constituïran avenços successius en aquest procés de dominació de la cultura que anomenem «audiovisualització».

Cap activitat cultural no s'ha lliurat de la influència d'aquesta nova manera de comprendre la realitat i de construir la ficció aportada pel cinema i els successius mitjans audiovisuals.

Si parem atenció en altres mitjans visuals, podrem veure com l'abstracció pictòrica, per exemple, és el resultat d'un procés que es va iniciar en el simbolisme i que es va anomenar musicalització de la pintura. Què significa musicalització sinó introducció de la temporalitat en la representació bidimensional?

Quan Kandinski va optar definitivament per l'abstracció ho va fer per dos motius: *a)* el reconeixement de l'autonomia del mitjà: de les formes i dels materials de la pintura i la seva capacitat significant al marge de la representació; *b)* el seu interès per la sinestèsia i per la introducció del moviment, de la musicalitat, en la representació plana.

Tots dos factors estan condicionats per la irrupció de la fotografia (que relleva la pintura com a mitjà de representació de la realitat) i el cinema (com a mitjà que per primera vegada a la història fa possible la reproducció de les imatges en moviment).

Per primera vegada? No exactament. El teatre ho havia estat fent durant segles. Encara que els seu objectiu no fos la representació de la realitat, sinó dels models de la realitat, ja fossin mítics, religiosos o històrics. I, per tant, no es tractava d'una reproducció, sinó sempre d'una construcció amb diversos mitjans, per més que es mantingués una relació de fidelitat en la representació dels déus, els herois o els éssers humans per mitjà d'altres éssers humans (cosa que no es produïa en la pintura, en la fotografia ni en el cinema, considerats exclusivament com a suports).

Ara bé, el teatre, que en determinades èpoques va ser el mitjà que permetia la creació d'un art de les imatges en moviment, havia derivat a finals del segle XIX cap a indrets contradictoris: cap a un teatre postromàntic al servei de drames irreals i de lluïment de les grans figures de l'escena; cap a un teatre minoritari, naturalista, subordinat al drama, sense acció, sense espectacularitat sensible; cap a un teatre de divertiment aliè a l'art: espectacles fantàstics, cabarets, etc.

L'impuls derivat del segle XIX i enfortit per la invenció del cinema cap a la construcció de la imatge en moviment va ser decisiu per definir un art escènic autònom a primers del segle XX. Aquest art escènic avança l'art de les imatges en moviment que en aquell moment encara no podia fer el cinema i encara menys el vídeo. L'avança en allò que sembla una cursa desesperada per aconseguir un estatus negat durant segles, tot i ser gairebé evident des del principi que es tractava d'un afany amb data de caducitat, fixada només en funció dels avenços tècnics que permetessin al cinema substituir definitivament el teatre en les seves diverses funcions: la dramàtica, l'espectacular, l'estètica, la política...

Les avantguardes històriques van crear un teatre d'imatges en sentit estricta. Van descobrir la possibilitat de fer servir el mitjà escènic de la mateixa manera que abans havien fet servir el llenç o el material escultòric. Allò que permetia el mitjà escènic era la creació d'imatges tridimensionals en moviment. Què s'hi resistia? El cos.

Mentre els pintors avançaven les possibilitats artístiques del mitjà acabat de descobrir, els grans directors de teatre professional, conscients de la transformació que el cinema estava provocant en l'àmbit de les arts, van emprendre una cursa a contrarellotge per aprofitar els últims anys que li quedaven al teatre per posar en escena allò de què el cinema s'estava apropiant ràpidament. Els més conservadors van optar per negar l'artisticitat del cinema. Els més lúcids (Valle-Inclán, Brecht, Artaud) van optar per aprendre del cinema i competir amb les seves mateixes armes.

Veient les pel·lícules dels anys vint, i concretament aquelles on va participar Artaud com a actor, i sobretot com a guionista (*La coquille et le clergyman*), s'entén per què, a Artaud, no el satisfia el cinema. El cinema experimental de l'època jugava sobretot amb la imatge, amb el fantasma: fosos, sobreimpressions, efectes màgics derivats de la transparència del cel·luloide, que projectava imatges grises, evanescents, damunt d'una pantalla gairebé immaterial. Artaud necessitava la fisicitat, la carn, el color de la sang i de la terra. I això és el que demanava: completar físicament una construcció visual en aquell temps incompleta. I fent-ho, arribar al màxim de coherència: el cinema, procediment industrial, repeteix; el teatre, resta privilegiada d'una artesanía del passat, només té sentit en tant que és únic.

De la insatisfacció permanent d'Artaud en va arrancar una línia que trenrava tant amb la imatge com amb la dramaturgia gestual i apostava per un teatre de la vivència. En van aprendre els qui després de la Segona Guerra Mundial van elaborar una nova teatralitat, ja contemporània del cinema sonor i en color (que desplega per tant tot el seu potencial comunicatiu) i la televisió.

El teatre corporal és un teatre antiespectacular, però al mateix temps eminentment sensible, basat en la imatge, en la presència, en la comunicació directa amb l'espectador, de vegades fins i tot en la seva participació. Coincideix amb èpoques de rebellia en els contextos de la Guerra Freda.

L'avenç del postmodernisme frena aquestes tendències rupturistes i porta a un nou teatre d'imatges. Però aquest teatre d'imatges ja no és un teatre visual, sinó un teatre de la imatge corporal. L'espectador s'enfrontava a una sèrie de quadres de gran potència visual des de l'interior dels quals els individus cridaven sordament per ser reconeguts com a tals.

L'anvers d'aquest teatre va ser els dels solos corporals, verbals o musicals, on l'individu s'enfrontava a la totalitat renunciant a la construcció de grans imatges i prioritzant la manufactura d'imatges domèstiques.

Entre l'un i l'altre extrem es van situar les propostes dels qui van optar per una escena de la complexitat. La mateixa relació que es va establir a principis de segle entre teatre i cinema s'establia ara entre teatre i televisió, tot donant lloc a un teatre suposadament posttelevisiu, que jugava amb l'acumulació, amb la perplexitat, amb la superposició de nivells discursius, amb la barreja de procediments formals, de vegades amb el multiculturalisme, i també en molts casos amb la pèrdua de la realitat en el joc de capes i capes d'aparència visual.

Dramatúrgies de la imatge es va escriure el 1992, des de l'experiència d'una postmodernitat molt mal rebuda a Espanya, on es va identificar la crítica a la postmodernitat amb allò que es criticava i on l'experiència problemàtica però optimista de la transició política es va superposar a la recepció precipitada d'una herència que abocava estèticament a la desesperança.

Però des del 1992 han passat moltes coses. La perspectiva és diferent. I això obliga a una revisió. O bé, a un discurs paral·lel.

L'època de la imatge digital i la realitat virtual

El cinema es va inventar com un mitjà de reproducció de la realitat. Allò que fascinava del cinema era la possibilitat del mitjà de produir realitat. I el mite fundacional del cinema, com recordava André Bazin als anys cinquanta, era el del realisme integral. Aquest mite és el que Romà Gubern va estudiar al seu llibre *Del bisonte a la realidad virtual*, on situava el cinema com una etapa d'un llarg procés de reproducció i/o mimetització de la realitat que hauria arrancat amb les primeres pintures figuratives i hauria portat a les temptatives de recreació per mitjà de la realitat virtual.

Amb tot, els desenvolupaments de la imatge digital i la generació virtual de realitat no tenen per objectiu la reproducció de la realitat, sinó més aviat la construcció de realitats alternatives: la projecció de models virtuals, la correcció de la imatge registrada, la producció de fantasies de diverses menes. I això constitueix un canvi important de perspectiva. Tot i que el cinema s'utilitzés ja des dels seus inicis (Méliès) per produir efectes màgics, la seva efectivitat social sempre ha anat unida a la creença en la fidelitat del registre i a la construcció de realitats versemblants. En paral·lel, la realitat virtual, encara que pot produir reconstruccions exactes d'espais i d'esdeveniments reals,

el seu primer objectiu és la construcció de l'invisible, del no registrable, de l'imaginat o del fantàstic.

Si el segle XX va ser el segle del cinema, i això explica una part de les derivacions de la creació escènica durant els últims cent anys, el segle XXI, o si més no aquests primers anys, és el de la imatge digital. I això ens hauria de portar a contemplar des d'aquí noves derivacions de la creació escènica en els temps que vivim.

La proposta de la imatge virtual com a generadora de realitats inexistents porta a primer terme la relació entre realitat i ficció, en els seus molt diversos formats. I això perquè els desenvolupaments tecnològics no ens han fet conscients que, tot i haver aconseguit o estar en condicions d'aconseguir una eficàcia màxima en la construcció de realitats paral·leles, la confusió entre la realitat virtual i la realitat històrica està fora de lloc i és la nostra responsabilitat individual i col·lectiva treballar en el discerniment crític entre totes dues.

Com ja va passar en relació amb el teatre d'imatges i amb el cinema de fantasmes, el mite de la realitat virtual pot existir sense la intervenció de la percepció corporal i pot afectar directament el cervell, torna a recuperar la qüestió del cos com a límit i com a repte. Es tracta de pensar en l'obsolència del cos, però es tracta de pensar també en la possibilitat de concebre un cos natural.

Des del punt de vista tècnic, la tecnologia digital anul·la en gran part les diferències entre allò visual, allò verbal i allò acústic, la fàcil transformació d'un en un altre; i, per tant, mena a un replantejament dels discursos sobre l'alternança entre el model visual i el model acústic plantejada als anys seixanta. Ja no es tracta d'una reflexió sobre les interdisciplines o les transdisciplines, sinó un camp d'investigació que afecta les maneres de comprendre l'experiència, la relació, la història i el coneixement.

Des del punt de vista receptiu, les tecnologies digitals emfasitzen la recepció individual, en un últim pas cap a l'aïllament comunicatiu, cap a una mena d'onanisme espectacular. I, amb tot, alhora, permet la simultaneïtat receptiva i la constitució de comunitats virtuals. La falsa interactivitat de les arquitectures binàries es fa efectiva en contextos on els artistes renunciïn a la supèrbia i proposen jocs intel·ligents que enriqueixen l'experiència o la convivència.

Realitat i ficció: tensions i alternances

Joaquim Jordà, un dels grans cineastes espanyols, només reconegut pòstumament però encara gairebé clandestí, va abordar com ben pocs el complex entramat de relacions entre aquestes dues categories, tot fent servir de forma sorprenent la superposició del mitjà teatral i el cinematogràfic.

És sabut que Jordà va recórrer al teatre a *Númax presenta* per posar en escena aquells fragments de realitat el registre de la qual li estava vedat: les converses dels capitalistes, situades a l'escenari de l'antic Lliure i en diàleg amb artistes de teatre-circ. Des de llavors, la utilització del teatre ha estat constant en les seves pel·lícules en gran part com a mecanisme de qüestionament de la realitat aparent, herència per tant del brechtisme ben entès.

A *Mones com la Becky* i *De nens*, la relació entre reconstrucció de la realitat, registre de la realitat, construcció ficcional del passat i construcció ficcional del present constitueix un dels nuclis compositius fonamentals. La teatralitat de les escenes del judici a *De nens* destaquen la ingenuïtat dels qui actuen conscientment convençuts que en la seva actuació hi ha una veritat: el teatre de la realitat contrasta fortament amb la sinceritat del teatre. Mentre que a *Mones com la Becky*, teatre i cinema interactuen d'una forma més complexa. La reconstrucció de la realitat passada es realitza mitjançant testimonis reals, testimonis preparats, testimonis dramatitzats, fragments documentals i dramatitzacions descobertes com a tals. I, de tot això, en resulta una lectura que conté en ella mateixa la denúncia de la seva pròpia ficcionalitat, la qual cosa no la priva de la veritat efectiva on apunta. El registre de la realitat revela constantment la impossibilitat de renunciar a l'actuació i a la ficcionalitat espontània. I per això anima a concebre la realitat present com una ficció voluntària i a fer servir la ficció per produir una relació veritable. En aquest últim aspecte, aquesta pràctica de la realitat proposada per Jordà revela la potencialitat del procés teatral com a objecte relacional efectiu. D'alta banda, el registre de la realitat documental a les seqüències de l'operació a crani obert mostra aquell altre límit inevitable, que està més enllà de tots els jocs narratius, que posa en primer terme la subjectivitat com a contingent i que accentua per això la urgència del discurs.

Podríem parlar hores i hores del cinema de Jordà. Però només el volia fer sortir aquí com a exemple d'una de les múltiples formes d'abordar i de destacar l'actualitat de la reflexió sobre realitat i ficció al inici del segle XXI.

Aquesta relació ja no es planteja en termes barrocs, com passava a l'època postmoderna, quan la complexitat s'entenia com un misteri i la superposició de nivells de realitat i de representació portava a l'abisme.

Fins i tot en exercicis barrocs recents, com a la peça *Eraritjaritjaka* de Heiner Goebbels, el dispositiu barroc no domina ni anul·la la peça. Si a les peces de John Jesurun o del Wooster Group, a primers dels noranta, els dispositius audiovisuals es convertien en protagonistes dramàtics, passa alguna cosa molt diferent a la peça de Goebbels. La relació entre directe, circuit tancat i filmació prèvia no adquireix protagonisme dramàtic, sinó que funciona més aviat com a decorat. En canvi, el discurs basat en els textos de Canetti es manté sempre visible. Al final, és posat al descobert i mostrat com un joc que qualsevol pot practicar a casa seva si en té ganes i mitjans econòmics per fer-ho.

El desenvolupament de les tecnologies digitals i la facilitat creixent per manufacturar dispositius de generació d'imatge fins fa poc reservats només a les productores mediàtiques han permès en els últims anys una penetració més rica dels discursos de la imatge electrònica a les representacions escèniques de la realitat. El fet que qualsevol pugui produir amb la seva càmera i el seu ordinador imatges, muntatges i manipulacions similars a les que ofereixen les pantalles de televisió i de cinema contribueix tant a eliminar qualsevol veneració a falsos misteris com a contemplar amb humor i distància la manipulació mateixa, de manera que llavors esdevé possible fixar amb una relativa claredat els límits del procediment i d'allò que es mostra d'efectiu.

Això sí, no tothom és capaç de localitzar allò de què convé parlar en un moment donat, no tothom s'arrisca i es compromet amb la mateixa radicalitat en certes vivències i processos col·lectius i no tothom és capaç d'editar com ho feia Jordà.

En un món marcat per la telerealitat i la possibilitat constant d'autorepresentació, la construcció de la realitat, en canvi, resulta cada vegada una cosa més llunyana de la capacitat subjectiva individual. La tensió que s'ha produït a les últimes dècades cap allò que és real ha seguit bàsicament dues estratègies: *a)* la renúncia a la ficció per mitjà de l'aproximació a la realitat: el documentalisme i la construcció de ficcions reals; *b)* la renúncia a la representació per mitjà de la recerca de la realitat: l'acció real, la dissolució dels límits entre l'art i la vida. La primera estratègia ha produït la recuperació de diverses formes de teatre documental i d'assaig. La segona ha produït la recuperació de diferents formes d'activisme i de pràctiques relacionals.

El cos com a límit i com a espai

Resulta interessant la preocupació de molts cineastes contemporanis per introduir la corporalitat en els seus discursos visuals. De vegades, per mitjà de l'exposició del cos de l'autor mateix (el cas extrem de Jordà), d'altres per mitjà de la significació del cos de l'autor mitjançant el moviment de la càmera i la seva relació amb allò que registra o que construeix.

El cos era allò que el cinema no podia contenir i que va donar lloc a la definició del teatre d'imatges físiques a Artaud. El cos és el que li sobra al discurs de la realitat virtual i que el teatre reivindica un cop més com a ineliminable i propi.

En les seves reflexions sobre la realitat virtual, David Deutsch sembla entusiasmat davant de la possibilitat d'un desenvolupament tecnològic dels generadors de realitat virtual tan gran que permeti la generació de sensacions al cervell prescindint dels sentits: «La tecnologia algun dia serà capaç de construir *feelies*, és a dir, pel·lícules que permetin posar en joc tots els sentits. I això serà possible quan haguem desxifrat els codis utilitzats pels òrgans de l'olfacte, el gust i el tacte. Quan puguem generar senyals nerviosos prou reals perquè el cervell no noti la diferència entre ells i els que s'enviarien als òrgans de percepció, millorar la precisió d'aquesta tècnica serà irrellevant.»¹ En el seu avançament d'allò que farà possible la tecnologia, Deutsch no oblida el cos, en prescindeix, tot actualitzant el dualisme antropològic proposat per Descartes a primers del segle XVII. El filòsof francès havia imaginat, com recorda Deutsch, un «dimoni» manipulador dels sentits «que, en essència, no era res més que un generador de realitat virtual [...] on una ment sobrenatural ocupava el lloc de l'ordinador».²

És possible que arribi aquest moment. Aquestes idees, en qualsevol cas, estan clarament en conflicte amb els descobriments i les experimentacions de la cibernetica i de la nova biologia, que semblen confirmar la tesi segons la qual tota activitat organitzadora de l'ésser viu és una activitat mental i que aquesta activitat pot existir fins i tot quan no hi ha cervell, ja que qualsevol organisme viu constitueix una xarxa psicosomàtica en si mateix.

El projecte de realitat virtual tindria el límit, doncs, no en allò que és lògicament possible, sinó en el cos de l'usuari en tant que organisme viu. La reducció d'aquest cos a cervell no substituiria simplement els estímuls natu-

1. DEUTSCH, David: *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 117.

2. *Ibidem*, p. 119.

rals pels artificials, sinó que afectaria els processos mentals i, per tant, el concepte mateix de la vida tal com l'entendem. Si fos possible el somni tecnològic formulat per Deutsch, els usuaris abandonarien la vida tal com la coneixem i entrarien en una altra dimensió de l'existència, aliena tant a la realitat com a la vida.

Els desenvolupaments de l'enginyeria genètica i biològica apunten en la mateixa direcció. Aquest cos continua sent identificable amb el d'un subjecte individual? O comença a ser l'escenari d'una acumulació de decisions que prescindeixen de la subjectivitat?

Mantenir la subjectivitat a l'horitzó de l'obsolescència del cos va ser el projecte definit fa anys per Stelarc. I, amb tot, quina impressió més forta la del cos de Stelarc en les seves peces posthumanes. Encara que els plantejaments de Marcellí Antúnez siguin diferents dels de Stelarc, quina impressió més forta també la del seu cos, i que fort el contrast entre el cos i el dispositiu tecnològic, el qual el primer supera sempre en efectivitat expressiva i comunicativa.

No es tracta de lluitar des de l'expressió corporal contra la tecnologia de la realitat virtual o de les enginyeries genètiques i biològiques, sinó d'escenificar un conflicte, una nova versió d'aquest diàleg de trobades i de resistències entre el cos i la imatge que durant el segle XX va donar lloc a reaccions variades i que a primers del XXI s'actualitza per mitjà d'aquesta mena d'amenaça una mica més que estètica.

El que hem vist recentment en alguns escenaris europeus és l'exhibició de cossos portats novament al límit: per l'exigència en el compromís físic, per la velocitat de l'acció o de la paraula, per la multiplicitat de registres d'actuació que han de satisfer, o també fins i tot per la seva anul·lació, pel silenci, per la immobilitat, insuficient però per cancel·lar-ne la presència.

En aquestes propostes hi ha elements que poden recordar les dels teatres de la vivència dels seixanta o de l'art corporal dels setanta. Allò que els diferencia és que ara la ideologia no forma part del nucli discursiu ni troba el desenvolupament en el propi treball corporal, sinó que es desplaça a la construcció de la situació en conjunt. El joc de resistència és un joc en ell mateix.

Però com ja va passar amb el cinema, el diàleg cos i imatge no solament es planteja en termes de resistència (expressionisme, teatres de la crueltat, art corporal), sinó també en termes de col·laboració.

Nombrosos artistes han recorregut al vídeo com a mitjà per prolongar les seves recerques en l'àmbit de l'acció. Propostes com les de Bill Viola o Abbas Kiarostami mostren les possibilitats de desenvolupament de noves formes

d'interacció entre l'acció corporal, la teatralitat i l'exhibició visual en el context museístic. Comparant les vídeoaccions dels artistes corporals dels setanta (Acconci, Abramovic, Mendieta) amb les vídeoaccions d'artistes actuals, resulta fàcil constatar que s'ha produït un canvi profund en la consideració de l'objecte i el mitjà. A les vídeoinstal·lacions, per exemple, de l'artista sud-africana Bernie Serale el cos de l'artista es fa present d'una manera molt més efectiva que en l'acció mateixa: el vídeo elimina el component ritualista que podria contaminar la contemplació de l'acció en directe i potencia el significat del cos i l'acció mateixa.

En l'àmbit de l'escena, l'ús orgànic del vídeo per part de coreògrafes com Meg Stuart i Olga Mesa és també signe d'una transformació en la relació entre imatge digital i corporalitat, que es prolonga en la feina d'artistes més joves com Cuqui Jerez, María Jerez o Amaia Urra.

El que s'ha produït és la incorporació de la tecnologia visual no com un afegit exterior que genera conflicte, sinó com un instrument més per a l'elaboració d'una nova gramàtica audiovisual, l'ús de la càmera com un llapis, com una mà i, per tant, com un nexa d'unió entre l'ull i la mà.

És cert que des de fa tres dècades, el vídeo i la transmissió d'imatges en temps real s'han utilitzat en accions i presentacions escèniques amb finalitats molt diferents. Deixant de banda les investigacions formals i les construccions fictícies, el vídeo ha servit bàsicament per introduir a l'escenari la realitat exterior o bé per portar a escena la realitat privada o íntima dels protagonistes. En el primer cas es plantejava la relació entre allò que és personal i allò que és social/històric; en el segon, la relació entre l'àmbit privat i l'àmbit públic. Però la transposició de la situació bàsica del telespectador a l'escena reproduïa la mateixa mena de relacions: l'individu es relacionava amb la imatge social / històrica com si fos el paisatge de la seva acció personal. D'altra banda, l'exhibició de la privacitat o la intimitat a l'espai públic dominat discursivament per l'artista podia derivar fàcilment cap a un exercici de narcisisme i d'autoreflexivitat.

A la dècada dels noranta, en paral·lel a un canvi de paradigma històric, però també gràcies als avenços tecnològics del vídeo, aquestes situacions comunes es van veure substituïdes per altres plantejaments. En termes generals, es pot parlar d'un desplaçament de la perspectiva individual a la perspectiva social o política. D'aquí ve l'interès no tant per l'ús individual de les càmeres, com per les càmeres com a instrument de control i de construcció de la realitat o bé d'invasió de l'espai privat.

Visual i acústic: successió o complementarietat

L'espai social —assegurava ja el 1988 Frederic Jameson— està ara completament saturat amb la cultura de la imatge [...]. L'espai utòpic del retorn sartrià, les heterotopies foucaltianes d'allò classificable i allò inclassificable, totes han estat penetrades i colonitzades triomfalment, l'autèntic i el no dit, *in-vu, non-dit*, fins i tot l'inexpressiu estan completament traduïts a allò visible i al que és culturalment familiar.³

Cada cop queden menys dubtes d'una inflexió en termes culturals que està relegant la cultura escrita a un segon pla i confirmant la cultura visual com a espai de comunicació hegemònic. Amb tot, no podem oblidar que la nova cultura visual no és simplement visual, sinó audiovisual, i que el component acústic d'aquesta cultura és tan o més important que el visual.

En plena crisi del model espectacular, allà als anys seixanta, Marshal McLuhan va advertir de l'agonia de la galàxia Gutenberg i la seva substitució per una nova galàxia marcada per la incidència dels mitjans audiovisuals. La tesi de McLuhan era que la invenció de la impremta havia substituït la transmissió oral per la transmissió escrita i havia imposat com a model hegemònic una narració lineal de la història, l'experiència i el discurs del coneixement, en contrast amb els modes holístics propis de l'oralitat. L'extensió de la cultura audiovisual permetria un cert debilitament d'aquesta tirania de la linealitat.

La sofisticació de la tecnologia digital apuntaria en la mateixa línia de discurs de McLuhan. I això tindria com a conseqüència un reequilibri entre sonor i visual, entre holístic i lineal. Les coses no han anat exactament així. És cert, però, que a les últimes dècades només la música ha pogut competir, i de vegades triomfar, per damunt del cinema i la televisió com a mitjà de comunicació i com a generadora d'espais de trobada.

En una obra del 1990, McLuhan i B. R. Powers resumien de la manera següent la seva visió sobre la transició del model visual al model ressonant:

L'estructura de l'espai visual és un artefacte de la civilització occidental creat per l'alfabetisme fonètic grec. [...] És com l'«ull de la ment» o la imaginació visual que domina el pensament dels occidentals alfabetats, alguns dels quals exigeixen una prova ocular per a l'existència mateixa. / L'estruc-

3. JAMESON, Frederic: «Transformations of the Image», *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98*, Verso, Nova York, 1988, p. 111.

tura de l'espai acústic és l'espai natural de la naturalesa nua habitada per les persones analfabetes. És com l'«oïda de la ment» o la imaginació acústica que domina el pensament dels humans pre i postalfabetitzats [...]. Les estructures dels espais visual i acústic poden ser considerades incommensurables, com la història i l'eternitat, però, al mateix temps, tan complementàries com l'art i la ciència o el biculturalisme.⁴

Podem qüestionar, matisar o discutir aquestes reflexions de McLuhan i Powers; tot i així, no podem deixar de constatar que el procés de desalfabetització verbal de les generacions postcinema té conseqüències directes també sobre els discursos de la imatge i d'allò espectacular.

Potser les més evidents es produeixen en l'àmbit de la dansa.

– Jérôme Bel i *The show must go on*.

Aquesta relació entre acústic i visual que a l'obra de Bel es plantejava en termes descarnats, ha donat lloc a propostes més focalitzades per part d'alguns dels seus seguidors.

– No ens pot passar desapercebuda l'eloqüència de coreògrafs i ballarins. Ja no es tracta d'aquest parlar propi de la dansa-teatre iniciat per Pina Bausch i continuat per tants coreògrafs-es europeus durant les tres últimes dècades. Es tracta d'un parlar que revela el moviment tant com la imatge.

– L'espectacle de Cuqui Jerez *The real fiction*.

The real fiction és una posada *en abisme* basada en una minuciosa construcció formal i un humor absurd que es nodreix dels arxius compartits per la generació «postcinema». L'accident, mode habitual d'irrupció de la realitat en la ficció construïda, es revela un cop i un altre com una construcció que destrueix la ficció prèvia (en ella mateixa una construcció falsa) i elabora una nova ficció, abstracta, composta per petits fragments robats de grans ficcions. El *fake* cinematogràfic s'installa a l'escenari, només que no es tracta d'un exercici crític sobre els mecanismes de construcció de realitat ni d'una fugida endavant pels terrenys de la ciència-ficció i la hiperrealitat, sinó d'una proposta lúdica, d'una comèdia absurda que fa servir codis, experiències i informacions pròpies de l'espectador del segle XXI.

A les places de les ciutats africanes encara és possible assistir a espectacles que mantenen la tradició ancestral de la narració oral, un fet sobre el qual també podem reflexionar en les recuperacions de la tradició practicades pel cinema africà dels últims anys. Un dels trets més sorprenents d'aquesta tra-

4. McLuhan, Marshal; Powers, B. R.: *La aldea global*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 58.

dició és l'emoció dels narradors, que tot relatant històries conegudes o anècdotes quotidianes, les van transformant deixant-se endur per una creença que transforma immediatament la fantasia en realitat. Ells es creuen les seves fantasies, els altres no, però tots gaudeixen, sempre que no les tradueixi a la pràctica.

Contemplant l'espectacle de Cuqui Jerez podem constatar el trànsit de les dramatúrgies de la imatge a les dramatúrgies de la imaginació. És un exercici que en certa manera recupera inconscientment la burla intel·ligent i corrosiva de Samuel Beckett, però amb més modèstia i amb un humor més dialogant.

Podríem dir alguna cosa similar de l'espectacle de Juan Domínguez *Todos los espías tienen mi edad*, amb la peculiaritat que, en aquesta peça, imatge i so són substituïts per la paraula, o més aviat per la paraula escrita, és a dir, per la lectura silenciosa de la paraula: ella transfereix a la imaginació de l'espectador la construcció de l'oralitat, la generació d'un espai acústic interior on sorgeixen les imatges. La peça no nega la tendència observada per McLuhan cap a la recuperació d'allò acústic, però mostra la complexitat dels processos històrics i també la funció de l'art com a resistència a aquests processos irreversibles.

La funció de l'art

L'art ha perdut la seva posició social i s'implica en dinàmiques culturals més àmplies. Això és una conseqüència de la imposició de la cultura visual a què feia referència Jameson i d'un mode d'inscripció de l'art que recupera certs components propis de l'època premoderna.

Els estudis de cultura visual han destacat la necessitat de considerar els productes artístics com a objectes entre d'altres en el context de la cultura visual. Abans o més enllà de la consideració artística de l'obra d'art, aquesta és un producte visual, que comparteix codis i contextos amb altres productes visuals no artístics.

Però la diferència entre l'art i el no artístic s'ha anat debilitant durant les últimes dècades del segle xx, alhora que s'ha anat debilitant la diferència entre alta cultura i baixa cultura. Quines línies de reflexió en relació amb l'escena obre aquest plantejament?

1. L'obertura d'un camp de treball que ja no s'inscriu en l'elaboració o la reelaboració d'imatges, sinó que manipula, treballa i juga amb l'àmpli

repertori d'imatges i seqüències visuals apreses. És el treball propi de la generació postcinema, que ja no necessita construir imatges físicament o virtualment, sinó merament citar-les verbalment, gestualment o visualment. De manera paradoxal, l'acceptació de la irreversibilitat de l'audiovisualització de la cultura porta a una major facilitat per prescindir de la construcció de la imatge.

2. La consideració de la producció escènica, en tant que artística, com a joc formal al servei d'altres discursos que es troben fora de l'àmbit artístic. I no es tracta d'una reedició d'un art polític o religiós, sinó d'una redefinició de la funció social de l'art amb la qual ens hem de confrontar.

No es tracta de posar l'art al servei, sinó d'entestar-se en una generació de contingut simbòlic fora de l'espai acotat de l'art i, per tant, en col·laboració amb altres organitzacions socials. Encara que les formes d'interacció entre els àmbits artístic i social són molt diverses, i l'espectre pot abastar des d'experiències processuals com el projecte *C'undua* de Mapa Teatro a Bogotà fins al díptic *Sobre la mort i Sobre la bellesa* de la Societat Doctor Alonso a Barcelona.

Quin sentit té la creació escènica al segle XXI? No puc respondre aquesta pregunta, però sí que puc respondre la següent: per què em pot interessar la creació escènica del segle XXI?

M'interessen aquells creadors escènics amb plena consciència de l'especificitat i dels recursos del mitjà i que el fan servir per proposar un discurs obert a la ciutat, que renunciïn a la protecció de l'espai acotat per la institució teatral i insereixen la seva feina en un espai cultural ampli.

M'interessen els creadors que no es conformen amb el domini de l'ofici i l'aplaudiment dels professionals, aquells que busquen la formulació d'idees o l'exposició de sensacions d'una manera que cap altre artista en un altre mitjà podria aconseguir.

La bellesa també és un discurs. Però només la bellesa de la naturalesa s'escapa de la història. Vaig al teatre per gaudir d'una experiència estètica, per contemplar una bellesa produïda en la consciència de la seva historicitat. Em complau la feina dels artistes que es continuen atrevint a produir bellesa, i que ho fan des de la modèstia, sabent que la bellesa històrica no pot competir amb la bellesa de determinats paisatges, amb el moviment incessant de la naturalesa o amb el de la vida mateixa.

L'art és sempre el resultat d'un esforç, d'un repte a les pròpies capacitats de resistència intel·lectual, física o sensible. Aplaudeixo els artistes que saben

que aquesta responsabilitat no pot ser cedida a l'interpret, ni tan sols quan l'interpret és un mateix. Aquells que aborden el joc de la creació i l'escena amb un lliurament al límit del que és tolerable, amb el màxim rigor i la màxima serietat, que no estan renyides en absolut, més aviat al contrari, amb el bon humor.

M'interessa el teatre que destaca allò que s'escapa als altres mitjans: l'actualitat del drama en la seva accepció més compromesa, l'exhibició significant del cos subjectiu, la generació de temporalitats alternatives, l'experiència compartida d'una imaginació no comunicable.

El més important és l'adequació, allò que els antics en deien «decòrum», i que ara podríem anomenar simplement honestetat. El talent admet graus, l'honestetat, no.

Admiro els artistes que s'arrisquen en intervencions de senyalització política i que defensen el seu discurs artístic fins i tot quan són amenaçats i pateixen atemptats. Aquells que no s'amaguen sota la màscara del dramaturg que va dir, ni sota el cos de l'actor que diu, i que intervenen amb resolució sense aturar-se massa a considerar l'artisticitat o no artisticitat, la teatralitat o no teatralitat de la seva proposta.

Admiro també els qui segueixen més aviat el model dels homes i dones bons, i donen mesos o anys de la seva vida a la generació de contingut simbòlic en col·laboració amb persones invisibles, la supervivència de les quals depèn de la seva visibilitat, com també la de la seva cultura, la del seu poble, la del seu barri, la de casa seva.

Però també m'agrada el teatre que satisfà la meva sensibilitat, que em fa riure intel·ligentment, que repta el meu constant acomodar-me en allò conegut i confortable, i aquell que m'obliga a parlar. M'interessa el teatre que m'anima a dialogar amb els seus autors. I m'interessen els autors que despleguen una intel·ligència productiva i oberta. La creació escènica ha de trobar la manera de prolongar el convit potencial propi de qualsevol situació representacional en un espai de coactuació o de discursivitat compartida.



El nebot de Rameau visita les coves rupestres

Angélica Liddell



ANGÉLICA LIDDELL (Girona, 1966)

Angélica Liddell és una de les autores contemporànies espanyoles més inclassificable i personal. La seva veu crítica, amb un discurs poètic de vegades brutal, resulta molt excepcional en un panorama dominat per la indústria de l'entreteniment i el pensament tècnic. Ella mateixa declara: «Hem arribat a un teatre d'encàrrec, sense vida, sense procés. S'ha deixat d'entendre el teatre com una cosa pertanyent a l'humanisme, a la política, a l'art, al temps. El teatre ha acabat sent un taller de mediocres vanitosos i de cercadors de fórmules reeixides».¹

Liddell és autora, directora i actriu de gairebé totes les seves obres, encara que en ocasions els seus texts han estat dirigits per altres directors. A més, és també poeta i assagista, un tret molt present en totes les seves obres. La seva escriptura manté un pols tens entre un llenguatge poètic particular i el discurs filosòfic, creant un marge vertiginós en el qual conviuen la violència extrema i la lucidesa més profunda.

El 1988 rep el Premi Ciudad de Alcorcón per l'obra *Greta quiere suicidarse*, a la que seguiran: *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El jardín de las Mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) i *Leda* (1993). El 1993 crea, amb Gumersindo Puche, la companyia Atra Bilis.

Ha produït, fins avui, *El jardín de las Mandrágoras* (1993), *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996), *Frankenstein* (1998), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time en West Asphixia* (2002), *Hysteria passio* (2003), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Tu mejor sangría* (2003), *Mi relación con la comida* (Premi SGAE, 2004), *Broken Blossoms* (2004), *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (2005) i *El año de Ricardo* (2005).

En el 2005 guanya el premi Nacional de teatre «Ojo Crítico-Segundo Milenio».

1. Óscar Cornago, ed., *Políticas de la palabra: Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005.

Entre la seva narrativa destaquen *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998) i *Camisones para morir* (1999), premiat en el X Certamen de relats «Imágenes de Mujer» de Lleó; assaig i poesia.

Liddell ha declarat que les seves obres parlen de la «part tòxica de l'home». El nom de la seva companyia és molt significatiu en aquest sentit, així com per haver manifestat públicament el seu rebuig a la procreació. Sens dubte es tracta d'una artista la coherència de la qual, discursiva i vital, resulta esquinçadora. Una escriptura femenina, dolorosa i terrible. «Potser és aquesta espècie de tanatofília el que fa que continuï existint públic per el teatre. I això ho hem de tenir molt en compte també els autors, vull dir, respondre a l'expectativa de risc amb què el públic s'enfronta a l'escenari, tornar a posar l'escena sobre aquesta corda fluixa, sobre la caiguda i mort del trapezista», diu l'autora.²

VICTORIA SZPUNBERG



Per què Diderot diposita en un boig, un alienat, la renovació de les idees estètiques? En primer lloc perquè el boig és un inadaptat, un exclòs, un marginal, de la mateixa manera que va ser marginat l'esperit preromàntic del mateix Diderot. Però sobretot perquè el boig, contradictori assentament de lucidesa durant tota la història de la literatura, és capaç d'evidenciar amb la seva audàcia el grau de covardia d'una societat. Ve a tomb aquí la citació d'un autor anònim, amb la qual Doris Lessing obre la seva novel·la *The grass is singing*, que diu així: «Els fracassats i els inadaptats són la millor mesura per jutjar les debilitats d'una civilització.» El boig, com Rousseau, és paradoxalment antisocial, representa l'ordre natural per oposició a l'ordre social, el responsable dels mals que afligeixen l'ésser humà. «L'home ha nascut lliure», així comença el capítol I del *Contracte social*. El boig és el més semblant a aquest home natural, completament lliure, utòpic, ingovernable. En el cas de *Le neveu de Rameau*, el boig és a més un bufó, és a dir, un boig professional, per la qual cosa, tot i haver nascut lliure, i tot i la seva semblança amb l'home natural i la seva relació inevitable amb la utopia, també es troba sotmès a una relació de forces desiguals, però precisament gràcies a això ens adonem que l'espectador és covard per naturalesa. L'espectador és l'encarregat de preservar allò comunament establert, l'opinió general, el discurs oficial, l'estat de les coses, expert a emascarar la podridura del que és humà fent servir la

podridura de la seva hipocresia. L'esdeveniment escènic és una batalla entre dos mentiders (faig servir aquí la divisió que efectua Carmen Roig a la seva introducció a *El sobrino de Rameau*):³ l'hipòcrita i l'actor. Mentre l'artista empeny el progrés del món amb la seva provocació, l'espectador, l'hipòcrita, es converteix en un fre del món, no per si mateix, sinó perquè l'espectador és la conseqüència d'un ordre social restrictiu, d'una educació precària, de les estratègies inexpertes del mercat, de la censura encoberta de la cúpula intel·lectual i de les polítiques culturals, encarregades de segregar tot allò que no està d'acord amb el seu imponent criteri de corral. En definitiva, l'espectador és una conseqüència del Palissot de torn. Palissot va ser un autor d'èxit que es va encarregar d'humiliar Diderot fins a obligar-lo a escriure en la més completa clandestinitat. N'és un bon exemple *Le neveu de Rameau*, obra redactada d'amagat durant gairebé vint anys, i deliberadament furtada per Diderot a la seva època. I pensar que Palissot, cabdill del dogmatisme tirànic de saló, líder de la capelleta professional, va arribar a acusar Diderot de dogmàtic. Després de tot, són els veritables idiotes els qui anomenen idiota al bufó. El bufó es pot desprendre de la seva màscara, l'hipòcrita la porta incrustada. Palissot corregeix l'espectador, s'apropia del que és correcte, de l'únic camí cap a la veritat, esgrimeix els seus missatges complaents en contra d'alguna cosa que ja per ella mateix és minoritària, insòlita, i es desenvolupa als marges de l'èxit. Però Palissot sap que amb aquesta belligerància carrinclona gratifica la majoria, i Palissot desitja primer que res comptar amb la complicitat grollera d'aquesta majoria. Gràcies a les omissions deliberades dels Palissot de torn, l'espectador d'avui ha estat incitat a desconfiar, menysprear i excloure. És precisament enmig d'aquest panorama quan torna a ser necessari que parli el boig. Ja que no hi ha un únic camí cap a la veritat, el filòsof permet parlar el boig. Diderot trenca les barreres que separen artificialment les arts i proclama la identitat dels principis que han de regir igualment el teatre, la pintura i la poesia allunyant-se de l'artifici que encotilla la cultura del moment. L'art és sempre l'encarregat de lluitar contra la cultura. Aquests principis tenen a veure amb l'humanisme, és a dir, allò que l'uneix a les arts són els principis ètics, ja que la renovació estètica és una qüestió d'ètica. Així ho expressa Rousseau a *La nouvelle Heloïse*: «Sempre he cregut que la bondat només és la bellesa en acció, que l'una està íntimament lligada a l'altra i que totes dues tenen una font comuna en la natura ben ordenada. D'aquesta idea se segueix que el gust es perfecciona amb els mateixos mitjans que la saviesa,

3. DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*, edició de Carmen Roig; traducció de Dolores Grimau. Madrid, Cátedra, D. L., 1985.

i que una ànima oberta a les seduccions de la virtut ha de ser sensible en la mateixa mesura a totes les altres classes de bellesa». Jean-Luc Godard assegurava que l'art era l'excepció. I el boig materialitza amb la seva bogeria allò excepcional. En efecte, l'art continua sent una excepció, i els Palissot continuen sent la norma general, encara que mantinguin una hostilitat desproporcionada contra la suposada amenaça dels artistes. Des d'aquells nazis que van titllar les avantguardes d'art degenerat fins als humoristes televisius que fan befa d'un quadre en blanc, es continua utilitzant el mateix discurs, grapejat i banal, on es ridiculitza l'art per tornar a establir l'obtusa i vulgar, sempre idèntica, norma general aplaudida, això sí, per audiències senceres, audiències ignorants del fet que l'art ja conté la seva pròpia autocrítica i no necessita el discurs còmode i carrincló de cap Palissot per mantenir el seu objectiu humanista i descartar els estafadors. Precisament aquest aplaudiment massiu contradiu l'humanisme, si no el massacra, ja que l'art i l'humanisme no existeixen l'un sense l'altre, i porten en ells mateixos la no neutralitat, és a dir, el compromís amb l'home, amb l'alegria i el dolor de l'home. Ho expressa així Steiner: «un gran descobriment en física o en bioquímica pot ser neutral. Un humanisme neutral és o una pedanteria o un preludi de l'inhumà». L'aplaudiment arrancat per Palissot al públic és el preludi de l'inhumà, i una violència a la llibertat d'expressió. L'art i l'humanisme no són conceptes independents. I què és l'humanisme? Per respondre-hi agafarem unes frases de *La muntanya màgica* de Thomas Mann: «L'humanisme era l'amor a la humanitat, res més, i per això mateix l'humanisme també era política, també era rebel·lió contra tot allò que ofengués i deshonrés la idea d'humanitat.» L'humanisme consisteix per tant a rebellar-se contra tot allò que va en contra de l'home. Quan el bufó es rebella ho fa per humanisme, perquè presencia tot allò que perjudica allò que és humà.

A més d'un boig i d'un bufó, Diderot decideix que el nebot de Rameau també sigui un artista fracassat, com ell mateix. És a dir, el nebot es dedica a un ofici abjecte per culpa del seu fracàs com a músic. Són la fam i la misèria, conseqüències del fracàs, les qui han menat el nebot al servilisme de la bufoneria. En qualsevol cas, el servilisme del bufó és un servilisme crític, precisament perquè és un afamat. No hi ha crítica major que la fam. El nebot es reconeix esclau a causa de la fam, però en aquest reconeixement rau la seva llibertat interior i la seva lucidesa, en la fam creix l'agudesesa del seu ressentiment. La ràbia, la rancúnia, l'amargura constitueixen el seu talent. El nebot transforma l'animadversió del fracassat en un assot contra les convencions més esclerotitzants allotjant ja la tendra llavor d'un pensament marxista, de tal manera que el ressentiment aconsegueix una categoria ètica i estètica. El

bufó, és clar, depèn del poder, és a dir, necessita ser esclavitzat pel poder, està obligat a mantenir un estrany pols amb l'autoritat, ja que necessita el poder per sadollar la seva gana i alhora criticar-lo. Aquesta és la seva doble naturalesa. El nebot té dos estómacs, un per al pa i un altre per als amos. El nebot de Rameau, encara que després se'n penedeixi, no es pot contenir i es llança contra la mà que l'alimenta; és tal el fàstic que li inspira aquesta carn absolutista que n'arranca un dit amb les dents, el tritura i, un cop pastat el tros sanguinolent amb la seva llengua intel·ligent, pren impuls per escopir-lo just entre cella i cella del sobirà. Aquesta és la diferència entre l'artista fracassat sense més ni més i el bufó. L'artista fracassat sense més ni més s'alimenta de la seva pròpia carn, com l'escriptor sense nom de Knut Hamsun a *Fam* (*Sult*, 1890). A aquest últim, l'orgull no li permet res més que alimentar-se de paper, estelles de fusta i, finalment, del seu propi cos. El bufó, en canvi, combina la submissió amb l'orgull, de manera que se sotmet conscientment als capricis dels seus amos per poder engolir de tant en tant, no les seves pròpies mans esquelètiques, sinó les mans obesas, imperials i porcines d'aquells que l'han humiliat a canvi de pa. Per això el bufó sempre corre el risc de ser expulsat. Encara que de vegades també suposa un risc ser admès. Si el bufó és expulsat passa fam, i si és admès es troba exposat al menyspreu, a la ira i a l'insult, de manera que el bufó assumeix el doble risc de ser admès o expulsat a canvi d'un assumpte merament material, la supervivència, la fam. I en aquesta relació conflictiva amb el poder-espectador rau la intensitat de la seva crítica i de la seva pròpia bogeria. L'obra del bufó és sempre una crítica al poder perquè el bufó se sent esclau del poder. Diderot va renunciar al reconeixement intel·lectual, va renunciar a estrenar les seves obres, i per això envileix el nebot obligant-lo a treballar per a una burgesia barroera, ignorant, i precisament per això prepotent i orgullosa d'ella mateixa. Per descomptat ni Diderot ni el nebot ni nosaltres mateixos, fills del segle XXI, podem evitar el dolor i la frustració que produeix enfrontar-se a un entorn marcat a parts iguals per la vanitat i la imbecilitat. Però Diderot disposa en el bufó la renovació de les idees estètiques perquè sap que aquells que contracten el bufó corren un risc gravíssim, i és el risc que el bufó digui la veritat en veu massa alta i mossegui. Aquest és el risc que corre l'espectador davant del bufó.

És necessari interrogar l'artista fracassat, com Diderot interroga el nebot de Rameau. Quan el fracassat ens parli, quan compreguem que atresora un nou llenguatge d'acord amb una societat més justa i més lliure, serà necessari investigar les causes per les quals ha fracassat l'artista nou. Les causes del fracàs de l'artista són les pústules de la societat, és la constatació del retard, són les ombres que s'allarguen des de temps immemorials. És necessari inter-

rogar l'artista fracassat i analitzar els motius d'aquest fracàs per conèixer els mals del nostre temps i fer-hi front. La renovació estètica, lluny de tenir a veure amb la pirotècnia de la novetat per la novetat, o l'originalitat, com s'entesten a argumentar els Palissot per mitjà de tòpics extenuadors, té a veure amb el dret a la llibertat d'expressió, fonament indispensable per a les generacions futures, és a dir, la renovació estètica també té a veure amb l'aparició d'un nou pensament, una nova visió de la societat, una reflexió crítica sobre l'home. No es tracta simplement d'un formalisme vacu. El nebot, per exemple, pertany a un ordre nou, la seva identitat, encara que ell la xifri en l'abjecció, és la del revolucionari, ja que la naturalesa li ha ofert una capacitat infinita per examinar l'ésser humà i revelar-nos els seus secrets i les seves podridures. La comesa principal del bufó, de l'estètica, és la revelació. Anar en contra de la renovació estètica és frenar la possibilitat d'idees. Perquè l'art és també un instrument de coneixement, i en tant que lligat a l'humanisme va lligat també a l'educació, i torno a citar *La muntanya màgica*: «No s'ha de desposseir els humanistes de la seva funció d'educadors [...], perquè són els únics dipositaris d'una tradició: de la dignitat i de la bellesa humana.» Quan el nebot situa la necessitat fisiològica més elemental i violenta de l'ésser humà, la fam, per damunt d'altres principis filosòfics més abstractes, anuncia un nou pensament, més d'acord amb la dignitat humana, ens educa. Diderot, avançant-se a Schiller, a Brecht, ens educa a través de l'estètica. No per casualitat associa fracàs i bogeria a la renovació de les idees. El filòsof diposita en el fracassat la llibertat, de manera que el discurs social de la pèrdua de la llibertat esdevé responsable de l'estrangulament del progrés. Totes les èpoques tenen el seu Diderot i el seu Palissot. La qüestió no consisteix només en interrogar el Diderot fracassat, sinó també a descobrir el Palissot que ens correspon, tasca difícil ja que Palissot és un home d'èxit, i és difícil, summament difícil, descobrir que l'home d'èxit de vegades coincideix amb un estafador, un inútil i un retrògrad d'èxit, censor encobert, aliat d'estratègies quantitatives, que, per descomptat, sempre es farà passar pel contrari, i farà de la humilitat el seu estandard.

Però la llibertat d'expressió no deslliura el bufó de les servituds que comporta el seu ofici. Les servituds que afligeixen el bufó es destillen directament de les condicions del contracte. Hi ha un Contracte Social i hi ha un Contracte del Bufó. En primer lloc, el bufó pot dir el que vulgui a canvi de la seva esclavitud. S'ha de comportar exclusivament com a bufó, és a dir, per contracte no es pot comportar davant dels espectadors com un home normal, ni dir el que pensa com un home normal, sense la màscara professional. Té dret a dir el que vulgui com a bufó, però no com a ciutadà. Com l'enemic social

de Rousseau. (No ens sonarà tan estrany si recordem la reacció d'alguns mitjans de comunicació davant de les manifestacions dels artistes en contra de la guerra. Censuraven la protesta d'un simples còmics la comesa del quals havia de ser entretenir i estar fora de la política. Els còmics, a les seves comèdies. El propòsit consistia a aniquilar-los com a ciutadans.) Entre el bufó i l'amo no hi ha mai transferència de poder. La llibertat de dir el que es pensa és insignificant comparada amb la llibertat per comprar el que un vol, entre altres coses comprar els serveis del bufó. Tucídides ja ens avisa que els esclaus es comporten segons el seu deure i els amos segons el seu voler. En segon lloc, del contracte també se'n desprèn que l'objectiu principal de la feina del bufó és l'entreteniment. Explica el nebot: «perquè en general, tant l'infant com l'home, l'home com l'infant, prefereixen divertir-se a instruir-se». Resulta difícil compatibilitzar ètica i entreteniment. Aquesta és una de les tares de la representació teatral, el bufó ètic, polític, humanista, per contracte ha de desenvolupar la seva feina en l'àmbit de l'entreteniment, amb les limitacions que aquest concepte imposa. És precisament perquè la feina del bufó es desenvolupa en aquest marc que és expulsat quan se li acut dir les veritats en veu massa alta. L'entreteniment ha imposat el seu propi cànon, accepta un plaer simple i reglamentat, i no un plaer difícil i experimental; així doncs el mateix àmbit que reclama el bufó i el contracta, l'expulsa. Però la major servitud de totes del bufó prové del fet de pertànyer a una estirp antiquíssima. Cada bufó se sent l'últim del seu llinatge, com el príncep Mixkin, protagonista de *L'idiota* de Dostoievski, que també és l'últim del seu llinatge malalt i boig, un crist malaguanyat que només és compadit mentre trenqui gerros xinesos, és a dir, sempre que es comporti com un idiota i no com l'home intel·ligent que és. Cada bufó està sempre a punt d'abandonar a causa d'aquesta compassió falsa, d'aquesta obligació de trencar gerros xinesos, l'obligació de fer l'idiota per ser respectat per compassió i menyspreu. En efecte, el bufó pertany a una estirp antiquíssima de gairebé homes o no homes, pràcticament els no nascuts beckettians, ja que el bufó està mancat de jo i només té alteritat: «res més dissemblant a ell que ell mateix», ens informa el filòsof; «tot el que sé és que a mi m'agradaria ser un altre...», es lamenta el nebot. O potser per desitjar ser un altre, per canviar constantment de màscara, l'únic que té el bufó és un JO gegantí, la seva obra és una prolongació de la seva existència, pertany a aquells que no diferencien entre l'art i la vida. Queda reflectit el bufó en els versos d'un altre famolenc il·lustre, un altre fracassat que ja no es va poder desprendre d'aquesta sensació fins a la mort, fins i tot quan li va arribar l'èxit tardà. Escriu Bukovski al final de la seva vida: «ser incomplets és tot el que tenim: escrivim el mateix un cop rere l'altre. Som beneits, ens hi obliguen».

El bufó pertany a una estirp formada per tolits, retardats mentals, nans, desgraciats i éssers deformes obligats a arrancar, com si fos una cosa pestilent, la riallada estúpida dels seus espectadors. Alguna part d'això li ha quedat aferrada, al bufó contemporani, arrossega cada una de les deformacions que han fet riure reis, cardenals, nobles, burgesos i altres necis; el bufó porta a l'inconscient genètic tot el menyspreu, tots els insults i totes les humiliacions de què ha estat objecte durant segles. Com l'africà, el bufó suporta amb l'ànima, l'ànima massacrada de generacions d'esclaus. Potser per això és l'únic que ens pot explicar la veritat pel que fa al poder i la societat, aquesta canilla de ramats freds i despietats que contracten els seus serveis. Potser només es pot ser ètic des del sofriment. El poeta, l'artista, porta damunt les espatlles imperfectes de bufó el pes de milions de vexacions. Que curiós que el bufó sigui considerat un neci per part d'aquells que són autèntics necis. Els veritables cretins menyspreen el fals cretí. Però el bufó es deslliura de la sensació de servitud burlant-se d'aquells que el contracten i d'aquells que paguen per veure'l, se'n burla fent bé la seva feina, fent art. Això el fa sentir menys neci, menys esclau. Adonar-se de tot el que passa al seu voltant el fa sentir menys esclau. Mencionar la paraula servitud ja el fa sentir menys esclau. Distanciar-se de la vanitat pròpia del seu ofici ja el fa sentir menys esclau. El veritable espectacle és, com diria el meu estimadíssim amic Carlos Marquerie, al pati de butaques. En el fons, el bufó també és un espectador, però un espectador exigent. El bufó amplia l'escenari al món on actua la societat sencera. *Theatrum mundi*. Cada teatre, cada pati de butaques, és una reproducció de l'universal. D'aquesta manera, el món, l'espectador, es converteix en bufó del bufó. Diu el nebot amb gran clarividència «El savi no necessita bufó. Així doncs, qui té bufó no és savi; si no és savi és bufó; i potser així el rei seria el bufó del seu bufó.»

Llavors, per què es continua contractant el bufó, tot i el risc que comporta? Diderot ens en dóna la resposta: «Els poetes són com els bojos a la cort dels reis; diuen el que volen perquè se'ls menysprea.» Allò que diu un ésser menyspreable, per descomptat, no pot tenir conseqüències. Les paraules d'un boig, d'un miserable, d'un poeta, no poden tenir mai les conseqüències que tenen les paraules, per exemple, d'un jutge. Un jutge, per més que es comporti de manera mesquina, sempre serà un home *honorable*. D'on es dedueix que es continua contractant el bufó perquè el públic li atribueix idiotesa veritable, alguns molt en el fons, però d'alguna manera no són capaços de separar l'home de la seva màscara d'actor. El bufó mereix que el tractin com un veritable idiota simplement per dedicar-se a una professió que té a veure amb fer l'idiota, amb el fet de trencar gerros xinesos. Al bufó, se l'exclou d'un discurs intel·

lectual competent i sempre se n'espera un toc d'imbecilitat, de frivolitat. Però quan s'adonen que no han contractat un imbècil autèntic se senten ofesos alhora que decebuts i avorrits. L'espectador sent una mescla d'admiració i de menyspreu pel bufó, ja que en el fons l'espectador sap que es troba fora de perill perquè el bufó, poeta, artista, no és un jutge, i d'aquí ve la prepotència de l'espectador davant de l'art: el públic en la seva infinita covardia es considera superior i tradueix la seva curtedat en violència i maltractament contra el creador. D'aquesta manera, l'artista certifica un cop rere l'altre la distància entre el seu desig d'influència i la falta de conseqüències. Aquesta falta de conseqüències redueix l'ètica del bufó a una militància individual dels sentiments. Són els falsos bufons, els imbècils i frívols, els Palissot, els qui combinen les quantitats justes d'humor, lleugeresa, verí i erudició nècia; són aquests, els qui es fiquen amb les dones, els mariques i els moros per fer gala d'incorrecció intel·ligent, sense adonar-se que amb això donen la raó als masclistes, als homòfobs i als racistes, que fora de ser incorrectes practiquen la correcció absoluta i ja centenària que avala els éssers brutals; són aquests, els qui llepen el cul dels engolidors de frivolitat; són aquests, els falsos bufons, els qui *triumfen* realment. Fa pena pensar que, malgrat el triomf de la seva badoqueria, ells també són deglutits amb el mateix menyspreu, com una pota de gallina, i per viure atrapats en la seva vanitat no se n'adonen.

En qualsevol cas, el menyspreu del públic sí que té conseqüències per al bufó, i funestes, ja que és llavors quan el bufó es comença a autoflagellar. El nebot es penedeix d'haver-se excedit, d'haver dit el que pensava. Diu: «Ho he perdut tot per haver tingut una mica de sentit comú un sol cop a la vida, no em tornarà a passar!» El nebot es menysprea a si mateix. No pel fet de ser un esclau, sinó pel d'haver actuat amb sentit comú i haver perdut així el dret a satisfer la necessitat primària de la fam. Es menysprea pel fet de no haver sabut ser un bon esclau, el millor esclau, i no haver-se deixat humiliar una vegada més, només una altra vegada. És pitjor no menjar que ser esclau. «Conec el menyspreu de mi mateix», diu el nebot. I en la seva autoimmolació trasllada el sentit de la vida cap als excrements, cap al que és primari. «L'important és anar tranquil·lament, lliurement, agradablement, copiosament cada nit a l'excusat. ¡Oh *stercus pretiosum!* Aquest és el resultat de la vida en qualsevol dels seus estaments». De manera que la veritable utopia no rau en la recerca de l'ordre natural sinó en el Contracte Social mateix. El Contracte rousseau-nià es converteix en l'autèntica utopia. El nebot el contradiu refusant l'«estat civil», és a dir, es nega a passar de l'estat natural a l'estat civil, no vol substituir «la gana pel dret» ni «l'instint per la justícia», ja que el pacte on ell viu és injust i la proposta rousseau-niana, una fantasia política. El nebot arriba

fins i tot a proposar el robatori, la desobediència civil, com a manera de redistribuir la riquesa. En resum, la «llibertat civil» que el Contracte Social atorga al bufó com a ciutadà es troba limitada per l'altre contracte, el Contracte del Bufó, signat per la «*voluntat general*». Per al bufó, la «voluntat general» no implica exactament un bé comú, implica més aviat maltractament i esclavitud. «No m'importa ser abjecte, però vull ser-ho sense que m'hi obliquin», diu el nebot. Decididament, el bufó ens vol demostrar que no hi ha ordre social que solucioni aquelles coses que pertanyen estrictament a la naturalesa humana, l'enveja, la mesquinesa, la corrupció moral, la mediocritat. Davant de la immundícia dels desigs humans trontolla qualsevol mena d'ordre social. Per tant, beure, menjar, fornicar i dormir. «Tret d'això, tot és vanitat», assegura el nebot. En aquesta declaració de principis reconeixem el plat i l'orinal de *Malone meurt* de Beckett. L'important és si buides o no buides el plat, l'important és si omplés o no omplés l'orinal, davant del maltractament del *theatrum mundi*, el nebot oposa un sistema regular d'entrades i sortides. L'anus és el final de la boca, i s'hauria de certificar si un homes és viu o mort comprovant l'última exhalació anal. El JO del nebot es dilueix, per tant, en la biologia més elemental. Tret d'això, tot és màscara. Carmen Iglesias, en el seu estudi sobre la Il·lustració,⁴ quan es refereix al dilema entre *ser* i *semblar* ens diu que de vegades la màscara es queda massa enganxada. L'ordre social, repetim un cop més, es recolza en la hipocresia, i una de les missions del bufó consisteix a trencar aquest pacte, a desenganxar la màscara de l'hipòcrita. Però un cop el bufó ha estat expulsat dels salons, per trencar el pacte social només li queda allò que és biològic, profundament escatològic, la brutícia, la repugnància. Els seus excrements o els excrements del món. El bufó fa rebentar les clavegueres de París. Se li ha de treure la raó a Beckett, llavors, ja que l'anus no és el final de la boca. La boca és el principi de la claveguera universal. El filòsof no suporta que el nebot li parli d'ell mateix amb tanta claredat, amb aquesta sinceritat tigrada, no suporta que algú sigui conscient de tanta baixesa. «Per què em mostreu tota la vostra baixesa?», li pregunta. El bufó es complau a rebaixar-se ell mateix; al capdavall enfonsar-se en l'abjecció és un instrument de defensa, autodegradar-se és ser excellent en alguna cosa. El nebot, que es considera un mediocre en tot malgrat no admetre la mediocritat en res (pur Thomas Bernhard del XVIII), es rebolca en el seu propi fracàs i reconeix que la seva inclinació natural a la reflexió és una malaltia, opina que reflexionar és una pertorbació morbosa que convé des-

4. IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

terror. El nebot diu que és lacai del vici, home elemental, abjecte i tot de coses més. La diferència entre el frívol i el bufó és que el bufó construeix pensament refusant-lo. Algú completament ignorant i irreflexiu, algú primitiu, no podria parlar mai malament d'ell mateix ni descriure els seus vicis amb tanta distància i franquesa. Un veritable idiota no es distancia mai de les seves misèries perquè no sent que en tingui. «Es necessita més valor del que un es podria pensar per anomenar-se un mateix pel seu nom», reconeix el nebot finalment. El bufó se sega ell mateix abans que res. «Si t'has decidit a segar ho has de segar tot, fins i tot tu mateix»; aquesta citació de *Pares i fills*⁵ de Turguènev sembla escrita per al bufó. I a més amaga el preludi de la seva amarga bogeria clínica.

Le neveu de Rameau uneix el tres bojos shakespearians: el boig fingit, el boig professional i el boig clínic. Gràcies a la seva condició de boig professional, el bufó es pot alimentar, gràcies a fingir-se boig es pot protegir (fer-se passar per boig és una estratègia de protecció), però arriba un moment que el nebot va descendint cap a la bogeria clínica, la bogeria real, i en aquest descens comprovem la crueltat del seu fracàs, l'amargura inconsolable, hi veiem l'hereu del bufó Calabacillas de Velázquez, hi veiem el corredor sense retorn de Sam Fuller, hi assistim a les conseqüències de les humiliacions sofertes a causa de la seva professió, les conseqüències de la fam i la inestabilitat, les conseqüències del fàstic profund que li provoca la gent per a qui treballa. Diu el nebot: «però com sentir, elevar-nos, pensar, pintar amb força, freqüentant la gent que hem de veure per viure?» Tot això el porta a un esclat de bogeria, un esclat que en una nova paradoxa ens dóna una visió més real del que és un home. El bufó ha de suportar aquesta contradicció dolorosa: el camí que l'ha portat a la bogeria és precisament el seu oposat, la lucidesa extrema.

Foucault ens dóna una visió transcendent del trastorn del nebot de Rameau a la seva *Histoire de la folie*.⁶ Segons Foucault, gràcies al nebot s'elimina la distància entre la raó i la desraó, de manera que la bogeria s'erigeix també en instrument del coneixement. Diderot s'avança ni més ni menys que un segle. L'alienació del nebot ens mostra una altra via cap a la veritat, ens diu que l'home no arriba a la veritat només gràcies «a la feina de la raó» sinó

5. TURGUÉNEV, Ivan S., *Pares i fills*; trad. de Francesc Payerols, Barcelona, Proa, 1978.

6. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*; París, Gallimard, 1972. N'hi ha la traducció espanyola: *Historia de la locura en la época clásica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1976.

gràcies a la bogeria. Per tant, com el bufó, el deliri passa a ser el cim de la consciència, perquè, com diu Foucault «des del fons mateix de la desraó és possible interrogar-se sobre la raó». El deliri aniquila «la consciència esclava» i fa triomfar la «consciència sobirana». Encara que, és clar, no hi ha consciència sobirana sense sofriment. Estem d'acord amb Foucault que el gran descendent del nebot de Rameau és Antonin Artaud. Impossible pensar Artaud sense combinar la consciència sobirana amb el sofriment. Qui sap quants bufons malalts pateixen el confinament soterrat en mans de la correctíssima cúpula de cranis hipervisibles i raonables? Allò *raisonable* continua enviant els bojós als asils de l'oblit i del menyspreu. Al capdavall, sempre hi haurà un home honorable que rere el seu púlpit de supèrbia argumenti en qualsevol universitat, tot esgrimint una estolidesa medieval, que si el bufó fracassa és perquè el bufó s'ho ha buscat, fent veure a l'opinió general que el fracàs rau en l'home mateix i, per descomptat, no és conseqüència del medi econòmic ni polític ni educatiu ni social ni cultural. L'home *raisonable* esborra tres segles d'un cop de ploma. Gràcies al professional raonable, al Palissot de torn, a l'home d'èxit, el boig torna a ser confinat amb el leprós i el criminal. «Ell s'ho ha buscat», repetirà una cop rere l'altre l'home d'èxit. A més d'Artaud, Foucault menciona tota una descendència del nebot: Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Roussel. Tots ells, diu Foucault, «s'han arriscat allà». La feina del bufó és l'alpinisme del dolor. No es pot comprendre sense risc, aquest risc que el fa estar tan a prop dels leprosos i dels criminals.

Aquest descens del nebot cap a la bogeria real, tot i significar l'apropiació de la consciència sobirana, ja no ens fa riure, ens empeny més aviat al plor i a la pietat. Mentre parla, el nebot fa servir el seu propi rostre com un tros de fang edènic, o adàmic, com per descobrir qui és a través de pantomimes aberrants, descobrir si per atzar prové del primer home, potser buscant-se en un altre per imitar-lo, per descobrir com s'ha de comportar un boig, per reconèixer-s'hi i dir amb propietat, finalment, «estic boig». Quan l'home és capaç de dir-se a si mateix pel nom comença la desraó. Si un aprofundeix en la seva pròpia baixesa arriba a acumular la baixesa de tota la humanitat, es descompon. Tornem a recordar què diu Rameau: «Es necessita més valor del que un es podria pensar per anomenar-se un mateix pel seu nom.» Rameau, efectivament, ha tingut aquesta mena de valor i fa un pas irreparable, es clava un cop al cap i diu: «Amb tot, em sembla que aquí hi ha alguna cosa, però per més que pico, que colpejo, no en surt res. O no hi ha ningú, o no volen contestar.» Ja no hi ha distància professional. Ja és tot u.

El bufó està carregat de possibilitats melancòliques que el menen inevitablement a la bogeria: exigir-li a un home per contracte la demència, la idio-

tesa, no està mancat de conseqüències. A més de la descendència enunciada per Foucault, el nebot juga a cartes amb Buster Keaton, esclau del seu rostre per contracte, i Bela Lugosi, vampir de si mateix per contracte, a les coves de Lascaux, al sud de França. M'imagino el nebot de Rameau arribant a la cova i entonant un versos de Bukovski: «aquest seria un bon lloc per tornar-se boig i deixar-ho tot». Rameau, gràcies al dret natural, arcàdic i utòpic, torna a la màgia, retrocedeix des d'allò profà, passant per allò religiós auràtic fins a l'era màgica rupestre. En lloc de seguir les passes de Walter Benjamin buscant un art profà, aliè a la religiositat, el nebot viatja fins a les coves rupestres per polititzar la màgia. Hi ha alguna cosa política en el fet d'invocar la millora de l'home per mitjà de la representació de l'ànima humana, de la mateixa manera que els primitius intentaven aconseguir la prosperitat per mitjà de la representació d'escenes de caça. Si, segons Gombrich, les pintures rupestres eren «imatges fetes per protegir-los d'altres forces sobrenaturals» en el cas de la bufoneria estan fetes per protegir-se dels desastres de l'ordre social. Per descomptat, després del segle xx, després de contemplar com les utopies socials van mutar en totalitarismes criminals, després de la barbàrie del segle XXI perpetrada per estats democràtics en contra de civils indefensos, després de sentir dir als filòsofs si l'home té el dret de continuar existint, que l'ésser humà pot prescindir de l'art i de l'home mateix, plantejar-se la millora de l'home per mitjà de la representació està més a prop de la màgia que mai. Al capdavant, la representació amb finalitats màgiques de les coves rupestres està unida a una explicació materialista de l'ésser humà, satisfer, com al Nebot, la necessitat primària de la fam. La mateixa necessitat primària dels africans que en el seu èxode ni tan sols moren ofegats, sinó de gana i de set a la mateixa barqueta on viatgen. Arriben morts, aquests herois, i sense veure els seus companys de travessa se'ls trasllada a un CENTRE D'INTERNAMENT D'ILLEGALS on, apilonats, DETINGUTS, de vegades EMMANILLATS, els espera la DEPORTACIÓ. Un no pot evitar el calfred quan descobreix aquest mateixos termes a la història del nazisme, a la història del gulag rus, al preludi dels grans genocidis del segle xx. INTERNAMENT, ILLEGALS, DETINGUTS, EMMANILLATS, DEPORTACIÓ. En qualsevol cas, i suposant amb molt d'optimisme que el sentit d'aquests termes sigui diferent, aquests nois són retornats, no als seus països d'origen, sinó a qualsevol indret del desert on puguin continuar morint com ho han de fer, és a dir com a éssers inferiors; se'ls atribueix una pobresa natural, de naixement, congènita, que cadascú s'apanyi, ells s'ho han buscat, la pobresa és un assumpte privat, només es converteix en un assumpte públic quan es torna una amenaça; no es té en compte per humanisme sinó per totalitarisme. Les autoritats assegu-

ren que aquests ilegals no tenen entitat com a refugiats polítics. Com si la fam i la malaltia no fossin també política. La fam dels africans i del nebot també és política. Es troben unides per la política de l'exclusió. De les omissions deliberades. No em cansaré de repetir que l'economia és una de les formes del crim. I relativitzar la mort és una forma de totalitarisme. No s'ha de tenir por de fer aquesta mena de connexions aparentment desconcertants. Tot està connectat. I per això, per connectar el nebot amb el temps dels viatges tràgics, per connectar els exclosos, farem servir una frase de Foucault, de la seva *Història de la bogeria*: «El sofriment de la fam continua essent dolor insondable.»

Madrid, febrer de 2007



Hipermembrana. Processos

Marcellí Antúnez



RESUM: Algunes de les reflexions de Marcellí Antúnez Roca al voltant de la seva performance interactiva *Hipermembrana* prevista per la tardor de 2007. El treball de Marcellí Antúnez, abocat formalment des de fa més de quinze anys en la utilització sistemàtica i exhaustiva de nous recursos tecnològics i científics, tanca un cicle amb la realització del documental *El dibuixant* (2005). El film resumeix el treball de l'artista des dels inicis amb *La Fura dels Baus* (1979) fins a la conferència mecatrònica *Transpèrmia* (2004). Des d'aleshores Marcellí Antúnez treballa en el projecte *Membrana* i els seus capítols.



1

La performance anomenada *Hipermembrana* és el segon capítol del projecte *Membrana*, que inclou la conferència mecatrònica *Protomembrana*,¹ estrenada el 2006, i la instal·lació interactiva *Metamembrana*, encara per produir.

El projecte *Membrana* neix després de la realització del documental *El dibuixant* (2005), film d'una hora de durada que recull la meua biografia artística des dels inicis amb *La Fura dels Baus* fins avui, amb especial èmfasi en la meua trajectòria individual. La pel·lícula està organitzada en diverses parts que intenten endreçar i fer conèixer la transversalitat de la meua trajectòria. Després dels dos primers capítols que repassen la meua infància i els meus treballs primerencs, entre altres *La Fura dels Baus* (1979-1989), *Los Rinos* (1985-1992) i els llibres d'artista *Artcagarro* (1985-1993), continua amb les

1. *Protomembrana* és una conferència mecatrònica que tracta de la *sistematúrgia*. Hi treballo a través d'un *dreskeleton*, una *pistolcam* —una càmera en forma de pistola que permet afegir el rostre d'alguns espectadors voluntaris a les animacions de la pantalla— i diferents interfícies, entre les quals es troba *fembrana* —una pròtesi de làtex dotada de diferents sensors que vesteix un espectador voluntari. La performance es desenvolupa en tres nivells: la parla, el so interactiu i les imatges interactives que es mostren a través d'una gran projecció.

seccions els *parazitebots*, la corporalitat, la *sistematúrgia*, el *bioart*, la *faula*, *Transpèrmia* i el dibuix.

La secció de *parazitebots* tracta d'exoesquelets que, gràcies a mecanismes, controlen el cos de qui els vesteix. Exemples d'aquestes ortopèdies paràsites són la performance *Epizoo* (1994) i el robot *Rèquiem* (1999). Segueix la part dels laboratoris *Satèl·lits obscens* (1996-1997), una visió de la corporalitat performativa on el cos es manifesta en els seus excessos. La performance mecatrònica *Afàsia* (1998) serveix per descriure dos elements, crec que importants, en la meua recerca, els *dreskeletons* i la *sistematúrgia*. El *dreskeleton*, literalment interfície corporal de naturalesa exoesquelètica, és la inversió del concepte del *parazitebot*: els exoesquelets ja no controlen el cos sinó que serveixen per expandir-ne les possibilitats gestuals. La inversió d'aquest concepte s'ajusta molt bé a la possibilitat d'intervenir en un nou mitjà que conté llenguatges com la robòtica, la imatge i el so interactius. El *dreskeleton*² és la interfície d'*Afàsia*, el dispositiu que controla la gestió computacional que acabarà manifestant-se en la performance a través del nou mitjà descrit. El diagrama Interfície/Computació/Mitjà és la base de la *sistematúrgia*,³ literalment dramaturgia de sistemes computacionals.



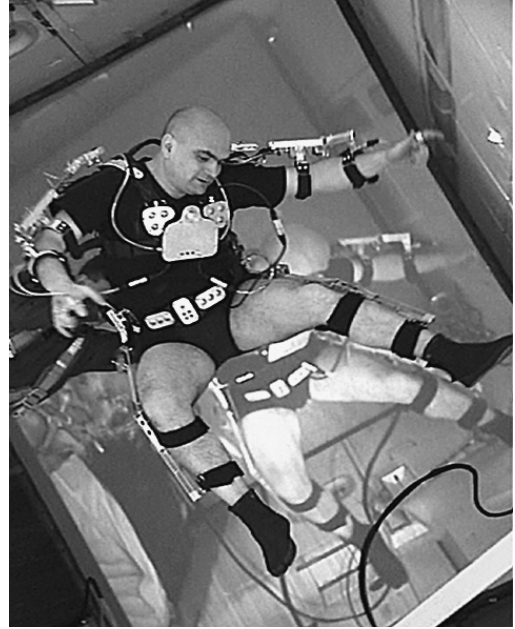
Epizoo (1984).

2. Literalment interfície corporal de forma exoesquelètica. D'aquest tipus de pròtesi, el meu estudi n'ha realitzat tres prototips. El primer per a la performance *Afàsia* el 1998. Es tracta d'un *dreskeleton* amb 19 sensors, quatre de rang. El segon prototip produït per a la performance *POL* el 2002, del qual es feren dos models, té fins a 36 sensors, sis dels quals poden ser de rang, i és fins ara el més complet. Aquest *dreskeleton* ha estat utilitzat també per a la performance *Transpèrmia*. El tercer prototip, construït el 2005, el més senzill de tots, utilitzat a *Protomembrana*, i ara també a *Hipermembrana*, disposa d'11 sensors, dos de rang. Tots els *dreskeletons* utilitzen el micròfon, que s'afegeix com a sensor de rang als sensors ja descrits.

3. Més informació sobre la *sistematúrgia* a http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=142.



Afàsia (1998).



Transpèrmia (2004).

El documental continua amb l'apartat dedicat a l'obra visual produïda amb matèries biològiques. En aquests treballs, *Joan L'home de Carn*⁴ (1992), *La vida sense amor no té sentit* (1993), *Agar* (1999) o bé *Metzina* (2004), es fa palès el meu interès per l'efímer, els processos de la vida i en general la ciència biològica. El capítol de la performance mecatrònica *POL* (2002) tracta de les innovadores possibilitats narratives que permet la *sistematurgia*,⁵ tema ja iniciat a *Afàsia*. La penúltima secció recull diferents experiències interactives, com l'audioinstal·lació *Alfabet* (1999) o la instal·lació interactiva *Tàntal* (2004), conjugades a través de la conferència mecatrònica *Transpèrmia* (2004), conseqüència de les meves microperformances en gravetat zero produïdes l'abril del 2003 en dos vols parabòlics a la Ciutat de les Estrelles de la Federació Russa. El film es tanca amb una escena que mostra l'evolució d'un gran dibuix mural. El dibuix és una de les llavors germinatives de la meua obra.

4. Realitzat conjuntament amb el músic i físic Sergi Jordà.

5. Metodologia de sistemes computacionals que practico i que introdueix en primer pla l'ús de noves interfícies, com el *dreskeleton*, la *pistolcam* o la *fembrana*, la gestió computacional i nou mitjà, que inclou entre altres robòtica, la imatge interactiva i el so interactiu.

2

Després d'encarregar-me del guió i la realització d'*El dibuixant*,⁶ vaig sentir la necessitat d'iniciar un projecte nou. Volia treballar amb continguts originals i desenvolupar-los de forma extensa. Sense preveure-ho, *El dibuixant* tancava un període. És per això que vaig iniciar el projecte *Membrana*.

Vaig escollir el títol durant la lectura d'un manual de microbiologia. Les membranes i l'ADN són essencials per configurar un organisme: sense un d'aquests elements no hi ha vida. Sempre he pensat que l'art i els organismes tenen quelcom de similar. Així, per exemple, la multiplicitat d'elements que constitueixen una obra escènica em suggereix la prodigiosa complexitat de la vida. Va ser per això que la paraula «membrana» i les metàfores que se'n desprenen em van fascinar i vaig entendre ràpidament que podia ser un bon títol per al projecte.

Molt aviat vaig imaginar *Membrana* com un projecte de gran abast. Com el Cancerber, el projecte tindria tres caps. Tot i que les testes encara no tenien nom (de fet els noms —*Protomembrana*, *Hipermembrana*, *Metamembrana*— han aparegut gradualment des del 2006 fins al inici del 2007), volia que en el conjunt el projecte tractés les variants formals amb què acostumo a treballar. Així *Protomembrana* seria una conferència mecatrònica de petit format adaptable a qualsevol lloc, *Hipermembrana* una *performance* interactiva dissenyada per a escenaris teatrals i *Metamembrana* una instal·lació interactiva pensada per a galeries i museus.

La membrana és el contenidor de tots els elements que constitueixen un organisme, n'és la barrera, allò que defineix l'interior i l'exterior, és la pell que inspira el que hi ha a fora i excreta el que hi ha a dins. La metàfora del contenidor transpirable s'ajusta a una de les intencions del projecte: representar una cosmogonia pròpia, particular, diferent, una cosmogonia que, a més de fer un recorregut formal per les tècniques que utilitzo, sigui el contenidor de les meves intuïcions i deliris. Un artifici per explicar el món. Deu ser per això que en el mateix moment de posar-hi títol pensava ja en les dues cosmogonies que des de fa temps m'interessen: *Les metamorfosis* d'Ovidi i *L'origen de les espècies* de Charles Darwin.

6. Documental de 60 minuts realitzat conjuntament amb Miguel Rubio, produït per PANSPERMIA S. L., Benecé produccions i TVC. Des de fa poc n'és disponible una versió en format DVD que es pot adquirir en comerços especialitzats o bé a través la meua web de l'artista: www.marceliantunez.com.

3

A la conferència *Protomembrana*, primera part de *Membrana*, he intentat narrar la meua metodologia, la *sistematúrgia*. Pensada com una conferència mecatrònica, explica com produeixo formalment les obres interactives, de manera que destaca la diferència que hi ha entre els meus treballs i altres dramatúrgies visuals o textuals. Durant el procés de la seva creació em vaig adonar però que molts dels aspectes tècnics que comportava explicar la *sistematúrgia* tenien poc interès per a l'espectador no especialista. Així doncs mantenint de rerefons les idees que suporten la *sistematúrgia*, vaig sobreposar-hi una altra estratègia narrativa. Aquesta, la pròpia d'una novel·la llatina clàssica com *Les metamorfosis*, consisteix en petites històries independents que s'entrellacen gràcies a detalls argumentals que comparteixen entre si.

Sobreposo i entrellaço la narració tècnica amb un seguit de faules.

La creació de *Protomembrana* fou un procés obert que es va construir progressivament segons els resultats parcials de l'obra i la reacció del públic. Així la conferència es va anar transformant des de primers del mes de març del 2006, en la seva primera presentació a Tarragona, fins a la seva forma definitiva a La Caldera de Barcelona el desembre d'aquell mateix any.

He decidit que el projecte *Membrana*, en totes les seves facetes, aprofundeixi en el sistema de creació oberta. Es tracta de treballar de manera fragmentària, intuïtiva, produint petites idees o escenes que s'organitzen a mesura que el projecte creix. És com si s'articulessin petites cèl·lules que un cop creades permeten construir un organisme més gran i complex. Penso que treballar així predisposa a plantejar-te nous reptes, a qüestionar-te allò que ja has fet i a obrir-te a nous territoris creatius.

A *Protomembrana* aquesta forma de treballar oberta i variable em portà a terrenys inesperats com la deriva narrativa: el conte *Club Semaler*. Necessitava una història que expliqués metafòricament el tercer element del diagrama tècnic de la *sistematúrgia*, el mèdiu, i vaig inventar aquesta història d'animals.

El mèdiu és la manifestació objectiva de la representació, conseqüència del gest de les interfícies i del procediment computacional. El mèdiu es pot manifestar a través de diferents àmbits o llenguatges, com per exemple la imatge, el so o la robòtica, però a la *sistematúrgia*, i penso que a qualsevol altra forma de dramatúrgia, aquests adquireixen tot el seu sentit des de la seva interacció polisèmica. És a dir, quan els llenguatges que configuren l'obra emergeixen junts com un únic objecte.

La historia del Club Semaler

Es presenten, per aquest ordre, el Conill Punxadiscs, encarregat de la música; el Gall Fotògraf, responsable de la imatge digital; el Porc Mecànic especialista en robòtica; el Conill Biotecnòleg, encarregat de l'àmbit biològic, i per fi el Brau Arquitecte, delegat de l'espai i la llum: són els cinc animals. Tots cinc es reuneixen un cop per setmana al Club Semaler. Un club de carretera regentat per Miss Salou 89, famós pels seus espectacles eròtics. La trobada animalesca acaba convertint-se en una orgia escandalosa.

La pornocoreografia prova de demostrar que els àmbits formals, que representen cada un dels animals, tenen sentit quan actuen tots alhora, en una bacanal sincrònica. Assabentada d'aquella depravació, l'autoritat local hi envia la policia. En l'escorcoll emmanillen tots els animals que ràpidament són conduïts al correccional. Per la seva condició de bèsties, la presó esdevé un escorxador i els animals són sacrificats un rere l'altre. La meua feina de narrador/escorxador m'obre la gana, i decideixo preparar virtualment un plat que consisteix a posar els cadàvers dels animals un dins l'altre. La matrioixka funciona així: s'agafa un ou i es col·loca dins del conill i aquest dins del gall, l'au a la panxa de la cabra, aquesta entaforada al ventre del porc, i tots plegats a dins del bou. El plat es cou a l'ast. M'adono que cadascun dels animals és una pell que transpira: de fet el plat és a punt quan l'ou és cuit. I observo que el plat torna a ser una altra vegada una metàfora de l'emergència. Com passa a l'escena, un plat de cuina funciona quan la seva manufactura transcendeix els elements que el componen i fa un nou producte. Mentre explico això dibuixo uns cercles concèntrics per representar el plat. I observo que, canviant d'escala, la forma que fa el dibuix d'aquesta vianda podria ser l'esquema de la cosmogonia del món. Una membrana que conté una altra pell immediatament inferior, i aquesta una altra... Així, en la nova aplicació del diagrama, el bou, la pell exterior, es converteix en la membrana biosfèrica; el porc és la membrana social; la cabra són les pells que configuren els vestits i les pròtesis; el gall, la pròpia epidermis i per fi el conill, la membrana neurològica.⁷

Aquesta història estrofolària em permet relatar alguns aspectes de les qüestions tècniques del mitjà, però també fer un gir radical en el curs de la pròpia conferència. L'esquema bidimensional dels cinc anells, l'un dins l'altre, serveix per descriure tant el plat gastronòmic com la cosmogonia. Una metamorfosi conceptual on el mateix diagrama pot ser coses diferents.

7. Aquesta narració és el quart capítol de *Protomembrana*. El primer funciona com a introducció, el segon fa referència a les interfícies, el tercer a la computació i el cinquè i últim a les cinc membranes del món.

4

He posat l'exemple de la faula *Club Semaler* no per continuar descrivint *Protomembrana*, sinó per advertir que aquesta estratègia conceptual és de fet una de les tàctiques que utilitzo a *Hipermembrana*.

Des d'escapes i òptiques diferents, un mateix diagrama pot servir per representar coses diverses. Així l'esquema del plat dels cinc animals, cinc anells l'un dins l'altre, serveix, imaginant-lo a una escala més gran, com l'esquema d'una cosmogonia del món. Ara bé, si a aquest diagrama hi afegíssim quatre cercles més, tindriem un esquema amb nou cercles que, contemplat des d'una perspectiva literària, serviria per descriure la topografia de l'*Infern* de Dant.

L'organització topogràfica de l'infern, però, ha de permetre una interpretació més sofisticada, ja que els cercles set, vuit i nou formen raconades, cambres i bosses, que no necessàriament corresponen a la forma regular del cercle. Aquestes irregularitats podrien acostar-se, seguint la mateixa estratègia de mutació conceptual, a la forma de certs orgànuls d'una cèl·lula eucariòtica, com ara els mitocondris o els òrgans de Golgi. D'aquesta manera l'esquema del plat dels animals, de les membranes cosmogòniques, ara convertit amb la incorporació de més anells en la topografia dantesca, pot assemblar-se al dibuix d'una cèl·lula eucariòtica, un organisme unicel·lular amb nucli.

Aquesta última mutació té una conseqüència curiosa: l'últim anell dantesc, allà on habita Llucifer, coincideix amb el nucli de la cèl·lula, el contenidor de l'ADN. Així, en aquesta especulació, la màxima expressió del mal a l'*Infern* de Dant es correspondria amb el material genètic que permet la replicació de la vida.

Aquest joc forma la geografia d'*Hipermembrana*, però la narració de la performance no és una interpretació del viatge de Virgili i el poeta florentí per l'infern. M'interessa la topografia dantesca perquè em serveix d'escenari fantàstic, però el motor narratiu d'*Hipermembrana* és la meua particular visió del mite del Minotaure.

He triat la llegenda d'aquest monstre perquè penso que pot funcionar com un element reactiu d'allò que passa avui a la meua ciutat, al meu país i per extensió a Europa. Observo que vivim una realitat plena de temors, cada vegada més tancada a tot allò que ve de fora i preocupada per preservar uns privilegis insostenibles i un passat ranci i caduc. Vivim dins un corrent basat en un codi deontològic invisible que ho envaeix tot, i que s'expressa en «el políticament correcte». Penso que aquesta nova forma de censura invisible tendeix a configurar una societat acomodada, servil, pudorosa i sobretot molt avorrida. Les manifestacions extremes del desig, l'instint o l'emoció queden



Hipermembrana.

soterrades, ocultes. El mite del Minotaure conté molts elements estranys i poderosos, com la zoofília, la còpula amb una màquina, el part d'un ésser monstuós, el canibalisme, etc. Qui sap si la reinvençió d'aquesta història, un viatge per un univers inferior i primitiu, pot fer trontollar l'espectador i portar-lo vers una renovada emoció. O produir si més no una certa catarsi escènica, en el sentit mèdic que atorga a aquest mot Aristòtil, és a dir, de purga o vòmit.

5

Els mesos de març i abril del 2007 vaig presentar a la Galleria d'Arte Moderna de Gallarate, a la Llombardia, a Itàlia, l'exposició «Interattività furiosa». La mostra aplegava algunes de les meves instal·lacions més celebrades —*Rèquiem*, *Alfabet* i *Tàntal*—, un catàleg videogràfic de diverses performances —*Epizoo*, *Afàsia*, *Pol* i *Transpèrmia*—, a més d'altres materials com alguns dels llibres d'artista *Artcagarro* o el documental *El dibuixant*. Però l'objecte principal d'aquella mostra era el dibuix. La mostra reunia una col·lecció de quasi tres-cents dibuixos que provenien dels *story boards* i de les tintes



DMD – *Dibuix Mural Dinàmic*.

nim DMD, i ho van acceptar. El *Dibuix Mural Dinàmic*, a què vaig afegir més tard el mot *Europa*, és una instal·lació audiovisual interactiva que permet a l'usuari canviar la perspectiva i el ritme narratiu d'una seqüència videogràfica. La projecció del vídeo mostra, condensat en un espai de temps breu, el dibuix mural a escala 1/1 (330 x 250 cm.) que jo vaig realitzar en una setmana al meu estudi. Al DMD es veu la progressió animada d'un dibuix que conté alguns dels meus temes recurrents: el mon biològic, la malaltia, la burocràcia, la soledat i l'orgiàstic. Després de cinc dies de dibuixar i esborrar milers de ratlles, vaig sentir la necessitat d'introduir-me en el propi dibuix. Sense preveure-ho em vaig capbussar físicament dins el mur monocromàtic. I dibuixant amb el propi cos vaig introduir aquestes accions plàstiques al vídeo final. En certa manera aquestes escenes reinterpreten les meves descobertes plàstiques amb *La Fura dels Baus* als anys vuitanta. I amb aquestes accions tancava el DMD *Europa*.

Els dies 14 i 15 de juliol he presentat el resultat del primer cicle de la performance *Hipermembrana* al Teatro della Cavallerizza Reale de Torí, al Piemont, a Itàlia. Tot i que la temàtica és diferent al DMD, certs aspectes de la seva estratègia creativa es reproduïxen i es multipliquen a *Hipermembrana*. Els vídeos interactius que s'han enregistrat i que s'utilitzen durant la performance continuen les estratègies formals del DMD. Sembla que aquesta instal·lació es propagui a través dels cossos dels actants en els vídeos d'*Hipermembrana*. Les accions plàstiques del DMD esdevenen a *Hipermembrana* múltiples maniobres de cossos coberts de pintura i els dibuixos animats inicials de la instal·lació, volums tridimensionals pintats en forma de màquines i edificis. La transversalitat del meu treball es manifesta en la transferència del DMD *Europa* a *Hipermembrana*. Una obra originalment concebuda com una instal·-

xineses que faig per produir les animacions.

Era la primera vegada que presentava d'una manera articulada i conscient tants dibuixos, i per això durant la preparació del projecte em vaig adonar que era necessària una peça que servís de pont entre el dibuix i la resta d'instal·lacions. Vaig proposar a la direcció de la GAM que em produïssin un dibuix mural dinàmic, que titularia amb l'acrò-

lació pot influir i contribuir a la creació d'una performance. Sense pretendre-ho, aquesta instal·lació es converteix en una de les llavors d'*Hipermembrana*.

6

El treball que es va presentar a Torí representa el tercer laboratori de la producció d'*Hipermembrana* i el final d'aquest cicle de creació. Aquest laboratori ha estat organitzat pel Mala Festival, el Multidams i el Politècnic, tots plegats de Torí. Els anteriors laboratoris es van realitzar al Centro de Arte de l'artista Cuco Suárez, situat al poblet de Ladines, del parc natural de Redes a Astúries, i al centre de producció L'Animal a l'Esquena, situat al terme municipal de Celrà, a Girona. Però la producció d'*Hipermembrana* fins avui no s'ha desenvolupat només en format laboratori, ja que des d'inicis del 2007 evoluciona en els seus aspectes de programació, composició musical i edició de vídeo al meu estudi de Barcelona, lloc on ha de continuar en el segon cicle fins a l'estrena a l'octubre del 2007 al Festival Temporada Alta de Girona i al teatre Mercat de les Flors de Barcelona.

Hipermembrana es desenvolupa a través de tres estratègies escèniques complementàries. Aquestes són la musical/literària, executada a través de la meua veu, el *dreskeleton* i la Màquina de Crits;⁸ després, l'acció dels actuant que activen esdeveniments interactius gràcies a sensors situats a l'espai o sobre el cos, i finalment les projeccions que com una mena de pel·lícula interactiva espectacularitzen i completen la narració de l'obra.

Aquesta estratègia té un reflex en la disposició escènica. *Hipermembrana* té lloc en un espai rectangular tancat al fons per un gran teló, que és la pantalla principal on es projecten imatges interactives. Als laterals del primer terme es troben els dispositius de la Màquina de Crits i una petita pantalla, que faciliten la labor musiconarrativa. L'espai central, entre els dispositius citats i la pantalla/teló, s'utilitza com a àrea performativa i està dotada de múltiples sensors i micròfons, i és el lloc on es desenvolupa una bona part de l'acció escènica. Així el decurs de la performance fa com una onada: introdueixo en primer terme petites narracions i la música des de la pantalla late-

8. Consta de tres dispositius formats cada un d'ells per una petita pantalla de retroprojecció, un miniprojector i un suport en forma de trípod. Connectats a computadores aquests dispositius de projecció reproduïxen el rostre de fins a vint personatges. Els rostres estan editats amb petits *loops* sonors, crits, gemecs, onomatopeies... que poden ser controlats a través del *dreskeleton* o altres sensors.



Protomembrana.

són les interfícies d'*Hipermembrana*. Els gestos i la veu actuant que interveuen en la performance són recollits per aquestes interfícies. Les interfícies propulsen la gestió computacional que finalment activa el mèdiu. Com passa a d'altres treballs, aquest diagrama sistematúrgic és la base tècnica de la narració de la performance.

7 Interfícies

A *Hipermembrana* es produeix l'ampliació del concepte *dreskeleton*. Aquest dispositiu, interfície principal de treballs anteriors com *Afàsia*, *POL* o *Transpèrmia*, s'expandeix en aquesta performance. Una observació detallada del *dreskeleton* ens permet constatar que el gest de l'actuant traspasa l'habitual funció mimètica per esdevenir l'instrument d'interacció de l'obra. El *dreskeleton* és l'eina que permet a l'actuant intervenir directament sobre els diferents àmbits que constitueixen l'obra. Els seus gestos controlen la llum, la música, les imatges, els robots i el so. Crec que la funció que atorga aquesta interfície corporal és una novetat a les arts escèniques, ja que introdueix una nova categoria d'actuant, totalment diferent de l'actor de text, l'actor gestual o el ballarí. El *dreskeleton* predisposa a un tipus de funcionalitat més pròxima a l'instrumentista musical que a l'actor mimètic. Els gestos de l'actuant *deskeletitzat* són coreografies corporals que tenen una funció específica, el control de la polisèmia narrativa. Feta aquesta observació, sembla que els sensors organitzats anatòmicament sobre el cos de l'actuant/instrumentista poden tenir també una nova disposició. Aquesta és una de les novetats d'*Hipermembrana*; a excepció de mi, els actuant ja no disposen de *dreskeletons*, sinó que activen sensors disposats a l'espai. L'escena és un *dreskeleton* expandit. Si el control instrumental del *dreskeleton* predisposa a una certa coreo-

ral i la Màquina de Crits —que són contínues a l'espai central— per les accions dels actuant que, activant els sensors, disparen les imatges que es projecten en la gran pantalla del fons. És, simplificant, com si algú expliqués una història, uns altres la interpretessin corporalment i al final es fes realitat a la pantalla.

Els micròfons, el *dreskeleton* i els diferents sensors utilitzats

grafia corporal, la disposició a l'escena dels sensors haurà de determinar la coreografia espacial i per tant la posada en escena.

8 Computació

Res del que he escrit fins ara no tindria sentit si no existissin les possibilitats que proporciona la gestió computacional. Des dels primers anys noranta la computació traspasa l'àmbit es-



Protomembrana.

pecialitzat de les universitats i els laboratoris, proporcionant eines que permeten una àmplia gestió de la complexitat a tot tipus de públic. Conscient d'aquest fenomen, aplico des d'aleshores algunes de les possibilitats d'aquestes eines. La meua obra dels anys noranta és un exemple de l'aplicació d'una bona part les novetats computacionals que van aparèixer en aquella dècada.

Com a conseqüència d'aquelles pràctiques, a principis d'aquesta dècada vam desenvolupar al meu estudi un programa informàtic, el POL, que permet, a través de les diverses interfícies, el control sincrònic dels diferents àmbits de representació, és a dir del mitjà. Aquest software, que té el mateix nom que la performance *POL* per a la qual va ser fet, és l'eina principal de la *sistematúrgia*, i el que la fa possible.

A diferència de les anteriors aplicacions —desenvolupades, escrites i utilitzades únicament per a cada una de les performances, com és el cas d'*Epizoo* i *Afàsia*—, el programa POL és una plataforma oberta que pot ser utilitzada per a altres obres, com de fet ja ha succeït amb *Transpèrnia*, *Tàntal*, *Protomembrana* o ara mateix amb *Hipermembrana*.

La plataforma POL és configurable tant pel que fa a les interfícies com als diferents àmbits del mitjà. A més dels *dreskeletons*, POL pot llegir múltiples sensors i alguns paràmetres, com ara el volum de la veu. Té la possibilitat de captar imatges en temps real i incorporar-les dinàmicament a la narració de l'obra. Des del punt de vista del mitjà, POL pot controlar imatges interactives, so i música a través del protocol MIDI,⁹ il-

9. Al mercat des del 1982, és un llenguatge que permet comunicar entre si diferents dispositius digitals. Inicialment concebut per comunicar instruments musicals digitals, la seva funció s'ha anat diversificant en altres camps com la il·luminació, el control de la imatge i la robòtica.

luminació també gràcies al MIDI, i diferents formes mecàniques i robòtiques.

L'aplicació POL disposa d'un conjunt de menús que permeten decidir de forma fàcil els sensors, i per tant configurar la forma de la interfície per escenes. Uns altres menús permeten enllaçar aquestes interfícies amb els àmbits del mitjà. Un exemple il·lustrarà aquesta possibilitat:

Tenim una catifa sensora situada al terra de l'escena, que s'activa per la pressió del peu de l'actuant. Des de POL podem decidir que en pitjar el sensor s'activi un so, per exemple: cada vegada que trepitgi sonarà «boing!»; podem afegir-hi si ens interessa un *loop* de vídeo, per exemple algú que s'estavella a la paret: «plash!»; així, cada vegada que es trepitgi el sensor, sonarà «boing!» i es veurà «plash!»; podem sumar-hi la Màquina de Crits, i fer que les testes que hi veiem projectades cridin «ahhh!» en polsar el sensor; l'acció de trepitjar farà «boing!, plash!, ahhh!»; podem decidir també que un focus il·lumini el sensor en trepitjar-lo, de manera que l'actuant i la catifa s'il·luminen, sentim «boing!», veiem «plash!» i escoltem «ahhh!».

L'aplicació POL permet també configurar per escenes la sincronia entre les interfícies i els diferents àmbits del mitjà. Això fa que durant l'obra un mateix sensor realitzi tasques diferents. És molt normal que durant la performance s'utilitzin diferents protocols d'ús. A diferència dels instruments tradicionals —un saxo es toca i sona sempre com un saxo— a la *sistematúrgia*, un *dreskeleton*, o qualsevol altre interfície, pot sonar com una trompeta, més tard activar un vídeo i després controlar un robot o fer-ho tot alhora. Reconec que això pot despistar l'espectador. De fet, un dels esculls als quals s'enfronta la meua obra està relacionat amb l'analfabetisme digital d'una bona part de crítics i públic.

El programa POL ja es troba en la versió 3.1 i ha millorat i incorporat noves funcions.

9 Mitjà

El mitjà el determinen els diferents àmbits o llenguatges que configuren la representació. Aquesta variarà si s'utilitza música o no, si s'utilitzen robots o no, si s'utilitzen imatges projectades o no, o si s'utilitza o no qualsevol àmbit imaginable, i segons això el mitjà prendrà una forma o una altra.

El mitjà sistematúrgic comparteix amb altres dramaturgies moltes coses, però té algunes especificitats. La possibilitat de control sobre alguns dels àmbits que li atorguen les interfícies i la computació permet que elements tradicionalment utilitzats com a decoració, ornament o escenografia, és a dir,

valors secundaris de la representació, adquireixin un valor de primer ordre en la narració de l'obra. Això es el que passa en l'ús que faig de la imatge interactiva a les meves performances.

Però aconseguir una sincronia eficaç entre la imatge i l'actuant no és senzill, ja que cal una tècnica de producció d'imatges que permeti la interacció. Certes tècniques d'animació digital de la imatge permeten un control molt acurat, atès que no solament es controla el pla —*on/off*, velocitat de reproducció— sinó que es poden controlar també els objectes que conté el pla.

Hi ha altres formes de control digital de la imatge que no són animació, però la majoria produeixen imatges abstractes, difícils per tant d'utilitzar en un context narratiu. La voluntat de construir un món simbòlic propi, clarament narratiu, ha fet que m'inclinés per imatges produïdes des de la tècnica de l'animació digital, i és per això que aquesta ha adquirit un paper cada vegada més rellevant en el meu llenguatge.

De fet, ja des dels inicis, amb *Epizoo*, l'animació digital ha estat un dels llenguatges primordials del meu univers gràfic.

Utilitzo però tècniques d'animació molt diverses, com ara l'animació a partir de retoc fotogràfic d'imatges reals, la combinació d'elements fotogràfics i d'imatges dibuixades digitalment o de vídeos, i la utilització d'imatges produïdes manualment i posteriorment digitalitzades. En qualsevol cas es tracta d'imatges que recreen una món inventat, una realitat inexistente.

Malgrat tot, l'animació digital té limitacions. La percepció d'una imatge animada mai no s'entén com quelcom real, i la connexió que fa l'espectador amb aquest tipus d'imatges és més distant que la que estableix amb una imatge produïda de manera cinematogràfica o videogràfica. Deu ser per aquesta distància que les imatges dels llibres de cirurgia mèdica acostumen a ser il·lustracions en lloc de fotografies. La fotografia cinètica del món s'entén com una cosa real i per tant la seva percepció produeix sensació de veracitat.

Com ja he dit tinc interès que *Hipermembrana* esdevingui un reactiu, i és per això que la utilització d'imatges produïdes només amb animació, com passa per exemple en *Protomembrana*, no em sembla convenient. Si vull crear sensació de veracitat i sacsejar emotivament, he de fer servir imatges reals. És per això que ja he començat a utilitzar vídeos que mostren imatges reals, sons i situacions que s'han produït a un lloc concret amb materials i persones.

Però com compensar la incapacitat que tenen les imatges videogràfiques d'interactuar a voluntat amb els objectes que hi ha a dins del pla, movent-los tal com passa amb l'animació digital, i no perdre la versemblança? Per solucionar-ho he intentat desenvolupar estratègies de rodatge, sistemes d'edició i

formes de gestionar interactivament els vídeos a través de la programació que compensin aquesta trava. I finalment incorporaré a *Hipermembrana* també imatges produïdes amb tècniques d'animació digital. Tal com passava a *Afàsia*, la combinació de vídeo i animació digital pot ampliar-ne l'eficàcia narrativa.

A més de la imatge interactiva, vídeo i animació digital, els àmbits interactius que constitueixen el mitjà d'*Hipermembrana* són el so —mòduls musicals, *samplers*, veu samplejada, efectes sonors, Màquina de Crits (híbrid d'imatge i so)— i la il·luminació. Hi ha altres àmbits com el vestuari i l'acció i la veu dels actants, que encara que no són totalment interactius determinen l'ús de les interfícies. A *Hipermembrana* he decidit no incloure-hi robots per qüestions de producció.

Aquestes són algunes de les reflexions que m'acompanyen en el projecte *Hipermembrana* fins al dia d'avui.

Barcelona - Moià, juliol de 2007



El llenguatge postdramàtic de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín. Conclusions d'un seminari d'investigació

Brigitte Luik i José Antonio Jato

L'impacte de les creacions teatrals dels directors de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín es veu reflectit avui en dia en innombrables espectacles de teatre d'Alemanya. L'energia creadora sorgida d'aquest laboratori d'idees durant gairebé dues dècades no només ha dipositat la seva empremta en gran part dels escenaris alemanys i europeus, sinó que també ha contribuït a revolucionar i a entendre d'una altra manera el teatre.

Ens podríem preguntar quina és la raó d'aquest impacte. Una de les respostes possibles caldria buscar-la en el fet que, a partir dels anys noranta, la direcció artística de la Volksbühne ha anat reunint un inquiet equip de directors d'escena, dramaturgs i escenògrafs de personalitat marcada, que han optat explícitament per assumir una peculiar filosofia teatral, polièdrica, configurada per resquills, o idees postdramàtiques, fins llavors no habituals en un centre de la xarxa de teatres públics de la República Federal.

Aquest amor pel risc implicava —malgrat el caràcter específic de la institució— assumir també una nova filosofia empresarial, que discrepava de la línia imperant als teatres públics alemanys de l'època.

Les diferents personalitats de l'equip de la Volksbühne —amb un rerefons d'escola brechtiana— s'han distingit per la seva capacitat per absorbir diferents experiències artístiques i populars: la performance-art, la música pop, la instal·lació o el Fluxus, posades en escena visuals o espectacles d'investigació estètica, desjerarquitzats, en els quals el drama o els textos literaris no eren ja els amos i senyors de la posada en escena. Precisament aquest instrumental és característic del *modus operandi* del que el catedràtic Hans-Thies Lehmann defineix com a «teatre postdramàtic».

Lehmann va encunyar aquest terme en un llibre del mateix nom, publicat el 1999, en què analitza i descriu l'aparició d'un nou fenomen referent a un canvi de paradigma que s'ha constatat en l'estètica teatral contemporània.

El catedràtic de la Universitat de Frankfurt del Main percep que aquesta metamorfosi de l'art dramàtic, amb arrels en el passat, està en ple desenvolupament, i que no solament aflora en els textos d'autors teatrals destacats,

sinó que s'apropia cada vegada més de la parafernàlia d'una nova forma d'escenificar.

En el llenguatge postdramàtic tots els elements d'una posada en escena es troben —en principi— en un mateix pla d'igualtat. La subordinació d'una part sobre l'altra desapareix, per adaptar-se, a la pràctica, únicament a l'estil i tipus de proposta de l'artista en particular. Per arribar a aquesta conclusió, Lehmann evoca la tasca de diversos artífexs consagrats en els últims trenta anys a escala internacional. Entre altres considera postdramàtic el «teatre d'imatges» de Robert Wilson, o el teatre dansa de Jan Fabre. En el seu llibre Lehmann inclou una relació d'eclèctics artistes de la performance-art, com Helena Waldmann i el Wooster Group; destaca «el teatre de l'acció» de La Fura dels Baus, o valors en alça com el Theatergroep Hollandia, Forced Entertainment i Gob Squad. A la llista de dramaturgs postdramàtics ben coneguts cita entre d'altres Heiner Müller, Werner Schwab o Elfriede Jelinek.

La Volksbühne, des de la seva plataforma institucional, és també un bon exponent d'aquest nou teatre des que Frank Castorf es va fer càrrec de la seva direcció artística l'any 1992. Castorf ha revitalitzat els clàssics amb adaptacions de novel·les com les de Dostoievski, carregades de cinisme, descomposades i després recompostes amb esquinços i referències cinematogràfiques. Des del Prater, alguna cosa així com la sala petita de la Volksbühne, situada en un altre lloc de la capital, l'autor i director René Pollesch intueix també noves formes experimentals amb figures d'estridentència verbal i existència trençada. El discret però importantíssim paper dramaturgista de Carl Hegemann ha possibilitat que les accions transteatral de creadors com Christoph Schlingensiefel, i les escenificacions melomaníques del director d'escena suís Christoph Marthaler hagin despertat l'interès general d'un públic jove pel teatre.

Sense cap dubte es pot afirmar que la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz evidencia un esperit de treball desafiador i renovador, regit per impulsos, que exploren alternatives i llenguatges postdramàtics, les pautes dels quals podríem sintetitzar grosso modo així:

- Els espectacles reinterpreten i no mimetitzen la realitat.
- Desjerarquitzen el text i els altres elements de l'escena.
- Els texts rivalitzen sovint amb els procediments escènics, en adaptacions de novel·les o paràfrasis cinematogràfiques o de creació pròpies.
- En les versions dels clàssics el que centrifuga l'argument i els personatges és un concepte, entorn de variacions d'aspectes fragmentaris

d'aquest concepte, que es reordenen i dilueixen com en un calidoscopi.

- El llenguatge s'independitza habitualment dels seus portadors i desencadena cascades de frases, veus i estructures corals irrefrenables.
- L'acció, alliberada d'una faula, segueix estratègies repetitives i serials en una concatenació o samplejat d'esdeveniments, l'objectiu dels quals és estimular el procés de comunicació entre actors i públic.
- Els actors presenten (*simple acting*) més que representen (*complex acting*), es descobreixen fins i tot com a persona (*not acting*), en detriment d'«actuar-com-si-fossin» un personatge. A vegades es treballa amb purs aficionats que només encarnen el que són en la vida real.
- Les noves tecnologies apareixen com a part integrant de la tramoia escenogràfica, desnaturalitzen l'acció i els personatges els deconstrueixen, a més d'induir a desmitificar la fascinació per la tècnica de la societat.

En el marc d'un seminari d'investigació celebrat a l'Institut del Teatre de Barcelona durant l'hivern del 2006-2007 els participants es van plantejar la tasca de sondejar des d'una perspectiva personal els fonaments del fenomen teatral postdramàtic. En els seus escrits s'han centrat en la tasca realitzada en aquests últims anys per la berlinesa Volksbühne, i han volgut revelar-ne la seva òptica per escrit. L'exposició individual del fenomen reflectida en aquests assaigs és subjectiva, i per tant ha estat abordada —de comú acord— sense prejudicis. La seva divulgació pretén estimular el debat i que les diferents perspectives sobre el tema deixin un pòsit darrere seu.

En el primer dels assaigs que llegireu, Lucía Carballal dissectiona un muntatge de Frank Castorf de *La dama del mar* d'Ibsen, i aprecia en la dramaturgia aplicada a la peça, una «poètica de la deconstrucció» de signes, moviments i sons pròpia del subconscient i les seves capes.

Albert Massanas Vidal descobreix en la posada en escena del mateix Castorf *Forever young*, de l'escriptor nord-americà Tennessee Williams, les idees de Walter Benjamin sobre el concepte de realitat en l'era de la reproductibilitat més absoluta. En aquest espectacle, l'acció, per exemple, es diluïa aleatòriament en tres plans espacials: visible, invisible i virtual. Això transcorria entre el prosceni i les bambolines, ubicació només perceptible a l'espectador, a través d'una pantalla de video. En el sentit de Walter Benjamin, l'aura del món físic intrínseca del teatre es fonia al llarg de l'obra amb fragments de la seva imatgeria virtual.

Josep Maria Miró, d'altra banda, s'endinsa en l'esperit irònic i televident

del director d'escena Christoph Schlingensief per perfilar els seus excel·lents dots de *show master* i provocador enginyer d'un nou «teatre polític», que desdibuixa els límits entre realitat i ficció.

Marta Tirado incideix en el tema i vincula els mítings transteatral de Schlingensief amb les teories del simulacre del filòsof francès Jean Baudrillard.

Carles Mallol Quintana ens adverteix, per la seva banda, que la lectura no lineal de pàgines web presenta concordances útils, que ajuden a entendre l'estructura d'una peça postdramàtica.

Finalment, Alice Desarmaux dona veu a la perplexa percepció d'un públic enfrontat per primera vegada a uns personatges hiperrealistes proveïts per l'autor de la Volksbühne René Pollesch, els quals es pregunten: on és la meua vida en aquest centre comercial?

Les conclusions que llegiran a continuació circumval·len un teatre modern, lliscadís i eclèctic que, com en els personatges de Pollesch, té l'energia de plantejar interrogants sobre la crisi d'identitat que assota l'ésser humà en l'actualitat. El teatre postdramàtic a imatge i semblança de la indústria de l'espectacle ha desplegat estratègies que desubiquen l'espai, el temps i el lloc. I des d'aquest *out-sourcing* que ofereix la deslocalització, els seus avatars ens pregunten: és això el drama després del drama? La finalitat del nou teatre continua sent la de catapultar preguntes torbadores, encara que les respostes siguin com sempre a les mans de ningú, o en la ment de l'espectador.

Sobre el teatre postdramàtic. A propòsit del muntatge de Frank Castorf *La dama del mar* (1993)

Lucía Carballal

Fem l'àlbum complet de la nostra vida. Reunim totes les fotografies que conservem de nosaltres mateixos, tot el que s'ha dit de nosaltres, tot el que hem escrit... El corpus resultant no seria capaç d'explicar qui hem estat *realment*. El motiu és que la nostra identitat, com qualsevol altra cosa, queda diluïda en els infinits punts de vista des dels quals es pot percebre. No som *un secret* per revelar ni *una veritat* per conèixer. Som el conjunt de reflexions que es pugui fer sobre nosaltres, i per tant una idea en construcció.

De la mateixa manera, la representació en Castorf recull una multitud de plans des dels quals es pot analitzar el fet escènic. Així doncs, què és *La dama del mar*?

1. La història d'Ellida, una dona que, incapaç de deslliurar-se del seu passat, contempla com els vells fantasmes enfonsen el seu matrimoni.
2. Una sèrie de professionals (actors) que ens convoquen per oferir-nos el seu repertori de recursos. Al marge de la lògica de l'acció o el desenvolupament de la trama, podem veure com un actor es recrea amb un sol fonema del seu text, o presumeix de la seva destresa en l'execució de sons o moviments. Des d'aquest punt de vista, per què no dedicar quinze minuts a pronunciar una paraula? No podria ser això una prova de (rar) virtuosisme?
3. Un grup de persones (sense distingir actors d'espectadors) que es reuneix en un teatre per sentir junts les mateixes coses. En aquest sentit, funciona el concert de rock que succeeix en paral·lel a la ficció. Espectadors i actors canten junts, tots participen d'un mateix sentiment.

Aquests nivells es troben superposats i succeeixen alhora. De manera que, quin és *La dama del mar*?: el joc d'aquestes capes, unes deixant entreveure les altres, cedint-se el protagonisme. Així, creiem veure el personatge d'Ellida, però aviat desapareix per donar pas a l'actriu que, en forma d'Ellida, es dirigeix a nosaltres per dir-nos alguna cosa. Tot seguit la idea d'*actriu* s'esvaeix: ara veiem un cos (pura matèria) que, retorcent-se i gemegant, enuncia l'emoció predominant en el personatge, però sense *ser* el personatge.

Cadascun d'aquests episodis tempteja de manera diferent el concepte d'Ellida.

I el conjunt dels episodis abraça aquest concepte i exposa la investigació entorn d'ell. Però quan l'espectador vulgui desxifrar-lo, quan pretengui localitzar un fil conductor que *expliqui* el personatge, fracassarà. No existeix l'eix. No hi ha un centre de gravetat.

El teatre postdramàtic és una poètica de la deconstrucció, una posada en ordre dels principis generadors del desordre. (Alguna cosa així com una investigació rigorosa, gairebé científica, del caos). És un teatre que neix en la reflexió i és mogut per aquesta, de manera que cada segon d'espectacle és esclau de la mateixa inquietud filosòfica.

Emulant la sofisticació de Castorf, solem envoltar el teatre de pensament, sostenir-lo en la teoria. Però de vegades ens és difícil traduir les lleis del pensament en lleis escèniques: trobar els mecanismes que serveixin eficaçment els continguts.

El que més m'agrada de Castorf és la seva capacitat d'elaborar aquest transvasament d'idees. Utilitzar els materials del teatre per construir filosofia.

I tant si m'aboco al seu teatre com si m'aboco a la filosofia, em sembla sentir el mateix: escepticisme, tedi, fascinació.

Dramatúrgia de la Volksbühne. A través de l'esclatxa

Albert Massanas Vidal

Ja un pensador com Walter Benjamin va intuir a principis de segle que alguna cosa estava canviant; que el món patia un capgirament com mai a expenses de l'avenç de la tècnica, que imposant-se de manera ràpida i taxativa conduïa l'home cap a una nova manera de relacionar-se amb el món. Parlant del cinema i de les seves possibilitats a nivell tècnic, també Benjamin dirà que, de cop i volta, la cultura òptica i auditiva de l'espectador estava patint una ampliació fins aleshores mai vista: l'home a nivell visual i també a nivell sonor experimentava un procés similar al que suposen per a la psique humana les teories sobre la psicoanàlisi de Freud.

Serà també un pensador com Benjamin qui ens parlarà de la crisi del llençatge esdevinguda després de la Primera Guerra Mundial i de la necessitat de restablir els vincles d'allò expressat amb l'arrel veritable del seu significat.

Aquests discursos, així com molts d'altres de plantejaments similars, serien els que podríem resseguir, en alguna de les seves formes, en la dramatúrgia del teatre de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín.

Davant una realitat que es presenta a l'home de manera fragmentada i intermitent, amb el shock, l'estímul violent, com a mitjà, l'home experimenta una ruptura envers el món i la seva realitat; s'obre una esquerda en l'explicació lineal de la realitat i, lluny d'aflojar-ne el buit, d'aquesta esquerda n'afloja una realitat oculta i veritable: la realitat d'allò no racional, la realitat d'allò instintiu, la realitat del joc insignificant com a plaer, la realitat del mecanisme que mou la superfície, la realitat... que encara que real, no resulta necessàriament quelcom comprensible...

Així, dalt de l'escenari, la il·lusió de realitat del drama també ens mostra aquestes esquerdes; es trenca i, de les esclatxes, n'afloja la realitat real, la realitat del mecanisme dels actors, de la seva tècnica portada fins al virtuosisme, la realitat d'allò que experimenten a l'escenari, i també d'allò que experimenten fora d'ell, a la vida *real*. D'aquesta manera l'espectacle es fragmenta, mostra les seves esquerdes i fa que en sorgeixi el discurs, el *discurs real* més enllà del «drama teatral», component a mesura que avança la representació, més que una pintura, un heterogeni mosaic que combina fragments molt diversos que, des de la distància adequada, ofereixen una clara imatge a l'espectador.

Christoph Schlingensief, manipulador de la realitat

Josep Maria Miró

L'inclassificable director, dramaturg i cineasta Christoph Schlingensief (Oberhausen, 1962) és un director a qui agrada intervenir sobre la realitat. En molts dels seus espectacles i processos artístics —reduir-lo a la categoria de resultat teatral seria menystenir que en la majoria dels casos el seu treball és una mirada molt més àmplia que la recerca d'un simple i puntual resultat per presentar davant un públic— ha treballat a partir de la manipulació d'aquesta citada realitat buscant-ne la teatralitat i una manera d'explicar el nostre món contemporani. Un bon exemple és la seva crítica, no massa ben rebuda a Àustria, a *Big Brother*, amb la instal·lació d'un contenidor amb immigrants sense papers que la mateixa població d'un país en ple creixement de l'extrema dreta havia d'encarregar-se d'expulsar; una nova mirada sobre *Hamlet* treballant amb antics neonazis intentant reinserir-se socialment; o el *Freak Stars 3000* (2002) una mena de gran càsting, a l'estil d'*Operación Triunfo* o altres realitats de competició, en el qual persones amb algun tipus de deficiència física i psíquica aspiraven a ser els protagonistes d'un show al teatre.

A Schlingensief li agrada situar-se en el terreny de la intermedietat, aquest estrany reconeixement d'una realitat mediatitzada sobre la qual intervé i deforma. Una estranya i nova realitat que ha passat pels massmèdia audiovisuals i que som capaços de reconèixer immediatament. No ens enganyem, però: el dramaturg alemany treballa sobre aquesta aparent realitat, la manipula, la deforma al màxim i, un cop en aquest nou estat, ens la presenta com un mirall amb una imatge nítida, lúcida i clara en la qual veure els punts foscos de la nostra societat.

Schlingensief entén el teatre i l'exercici de creació com un procés que té moltes més implicacions que allò que es veu dalt de l'escenari. Cap dels exemples anteriorment citats no té sentit com un simple resultat estètic d'aparador per mostrar davant d'un públic concorregut. Aquesta no és la seva finalitat artística. En els tres casos són processos creatius que impliquen molt més. Gairebé un procés de laboratori, on qualsevol cosa pot passar després d'un seguiment i treball intensiu. Són creacions que tenen a veure amb la investigació artística. Com si la mutació provocada i buscada d'aquesta indefinible realitat la seguíssim com si es tractés d'un treball d'observació científica. Per això paral·lelament al seu treball, Schlingensief ha optat per suports audiovisuals com el cinema i la televisió per recollir les seves experiències com una acumulació de dades, referències i provatures.

Marta Tirado

Cal destacar, però, un altre aspecte important del teatre postdramàtic i de l'obra de Schlingensief, en relació amb el tipus de teatre que es fa, la seva estructura, la seva dramaturgia i els aspectes que tracta. Per a això cal remetre'ns al teòric Jean Baudrillard, el qual reflexiona sobre el pensament de la nostra era del 2000. Baudrillard explica que des de l'inici del segon mil·lenni la societat occidental ha deixat de pensar en un futur possible i en qualsevol tipus de renovació que impliqui una innovació. En canvi, ha buscat recuperar la memòria i la història però des d'un punt de vista regressiu, amb la finalitat ja no d'avançar, sinó de sobreviure. Aquest plantejament ha fet que tota realitat humana tendeixi a la ficcionalització. Deixa de ser real, perquè no es crea de nou, i passa a ser virtual, fictícia, programada, perquè es remet a la repetició d'uns models ja existents que es recreen. Així doncs, la realitat es constitueix com a refregit del que ja existia i se subratlla el caràcter suprareal de les coses, els fenòmens extrems que van més enllà de la realitat. Així, per exemple, l'èxtasi de la informació passa a ser la simulació d'allò real, l'hiperrealitat, del sexe, el porno, del temps, el temps real instantani.

En l'obra de Schlingensief, especialment a *Freak Stars 3000*, hi ha una recreació de la idea d'hiperrealitat perquè tracta amb matèria real (persones que no representen cap personatge, que són qui són i com són) i de la idea de temps real instantani, ja que l'acció passa en el moment que s'està fent i és rebuda pel públic d'aquesta manera. En aquest sentit, també la simulació hi és present, ja que es recrea un càsting irreal, simulat, paròdic, que es burla dels reals. Trobem en el teatre postdramàtic en general una recreació del joc actoral en temps real a escena i des d'una hiperrealitat extrema, que contrasta amb la ficció que recrea. Les teories de Baudrillard són aplicables al teatre de la Volksbühne i cal posar-los en relació perquè s'enriqueixin i prenguin sentit mútuament.

El bosc postdramàtic: una breu reflexió

Carles Mallol Quintana

En els muntatges de l'anomenat teatre postdramàtic, intueixo curioses similituds amb la hipertextualitat pròpia d'internet. La lectura d'una pàgina web no és, en absolut, lineal. O en tot cas, et dóna totes les opcions perquè no ho sigui.

Si intento traslladar aquesta última frase al camp del teatre, qualsevol

podria pensar que estic parlant de muntatges interactius, i no em refereixo a això de cap manera. Certament, en alguna peça de Frank Castorf, per exemple, apareix una relació directa entre públic i espectador. Però aquest no és el pilar sobre el qual vull focalitzar l'atenció.

Em refereixo més a les múltiples branques (com les d'un arbre) que presenta qualsevol muntatge postdramàtic. L'espectador les recorre totes en un ordre aparentment caòtic. A sota, normalment, hi ha el tronc, la història que el director ha manllevat d'un autor clàssic, un Ibsen, per exemple, o fins i tot un text propi. Aquest tronc és ineludible, i és respectat, tot i el joc que s'hi pugui arribar a fer.

Però tinc la sensació que en el teatre postdramàtic el més important és l'embolic de les branques. I és un embolic totalment sa, creatiu, enriquidor.

El director utilitza el tronc per descobrir les branques del text. Els links, els hipertextos. Cadascun dels personatges és treballat, no solament des de l'evidència que hi ha sobre el paper (encara que sigui un paper polièdric, amb moltes cares), sinó, i sobretot, des d'aquells elements, situacions, accions, jocs escènics que hi puguin tenir relació. Les paraules dels autors dramàtics tampoc no són preses amb innocència. Qualsevol nom propi, qualsevol joc retòric és susceptible de trobar el seu referent. El director postdramàtic l'hi inclourà: fragments d'altres llibres, improvisacions sonores, gestos propis del món de la dansa, etc.

El tronc es fa ric en un creixement aparentment caòtic, que demana una concepció de la direcció molt serena, precisa, perquè la cosa no es descontrolli i caigui en un calaix de sastre. No es tracta que hi càpiga de tot, en un muntatge postdramàtic; es tracta que l'embolic de branques deixi espai perquè surtin les fulles. Que els arbres deixin veure el bosc. I, quan això passa, el teatre postdramàtic és infinitament ric.

«On és la meva vida en aquest centre comercial?»

Alice Desarmaux

Els personatges d'*Heidi Hoh ja no treballa aquí*, de René Pollesch (1998) han perdut el seu propi llenguatge. Parlen com portadors de paraules de la societat de consum, amb frases fetes, paraules que ja no tenen sentit de tant repetir-les... No saben el que diuen o hi ha una contradicció entre el seu pensament i el seu discurs. Criden, colpegen cotxes sobtadament, tenen reaccions que han perdut la lògica humana de causa-efecte. De fet, han perdut la seva identitat per tornar-se subjectes de la globalització. No senten res, no poden

dormir, somiar, només es poden «endollar en qualsevol banda» i tornar-se no algú, sinó alguna cosa.

Aquí es tracta que els actors, jugant a l'escenari, trobin una manera de sortir d'aquesta situació del «viure estàtic en el present». El llenguatge es veu com una partitura: participen en «una competència de crits» amb una rapidesa extrema. Juguen amb les frases, que es repeteixen sense distinció entre els personatges, amb els leitmotiv, criden frases i paraules, s'aprofiten de l'idioma. Poden divertir-se amb els clips que interrompen les situacions parlades per passar a l'acció, com un zàping, com si tinguéssim un comandament a distància i canviéssim el canal de la televisió. L'actuació pot ser molt física, els actors es cansen molt amb aquesta violència verbal dels crits, amb aquest joc de ping-pong sense interrupcions entre les frases. Els actors són perfórmers, es desfoguen, alliberen la seva energia, utilitzen els seus impulsos, fent sortir la part del seu cos que no està socialitzada o codificada. Efectivament, juguen amb el paper de personatges destruïts que no poden adonar-se del que queda de real, d'autèntic en ells mateixos. La part pública, mediàtica dels personatges, i la part veritable, el costat humà, es posen en el mateix nivell, se superposen i mostren les seves contradiccions.

L'espectador es troba davant de personatges estranys, que ja no saben on situar-se al món. Diuen que tenen una vida que ja no suporten. Es pregunten i ens pregunten què fer: transformar-se en objecte, ser un ninot de veritat perquè ja no tenim emocions, fer-se clonar perquè no ens queda individualitat?

Tornarem a donar un lloc a les emocions o les eliminarem? Arribarem encara més lluny en la deshumanització o despertarem? Què haurem de fer?

Referències bibliogràfiques

- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Ffm, 1999.
 BAUDRILLARD, Jean: *La sombra o el suspense del año 2000. Debats*, 62-63, (tardor del 1998).
 SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, Barcelona, 1969.





La sacralitat de la quotidianitat

Valentina Valentini

Scaldati i Palermo formen una díada. No es tracta de representació, de transfiguració, d'inscripció de la ciutat en els seus textos, ni tampoc d'una tematització de trets que la signifiquen i la contenen: Palermo és a la llengua de Scaldati. Si pensem en el cinema i la literatura, des de Verga fins a Lampedusa i Sciascia, trobem una ciutat i una terra que els han proporcionat matèria per a ser contada: la seva història, el seu imaginari, els seus mals, les seves malediccions atàviques, la violència mafiosa, l'aristocràcia classista, la burgesia, el poble dels barris antics, els nous suburbis. Però el Palermo de Scaldati transfigura en un espai temps universal paisatges i persones, humors, olors i sabors que podrien connotar llocs i temps amb les seves marques típiques: el mar, les ruïnes, els carrerons, les crides dels venedors ambulants, les persones i allò que contenen, les pitances. De vegades, com la parella de Totó i Vicé, són persones que han existit de debò.

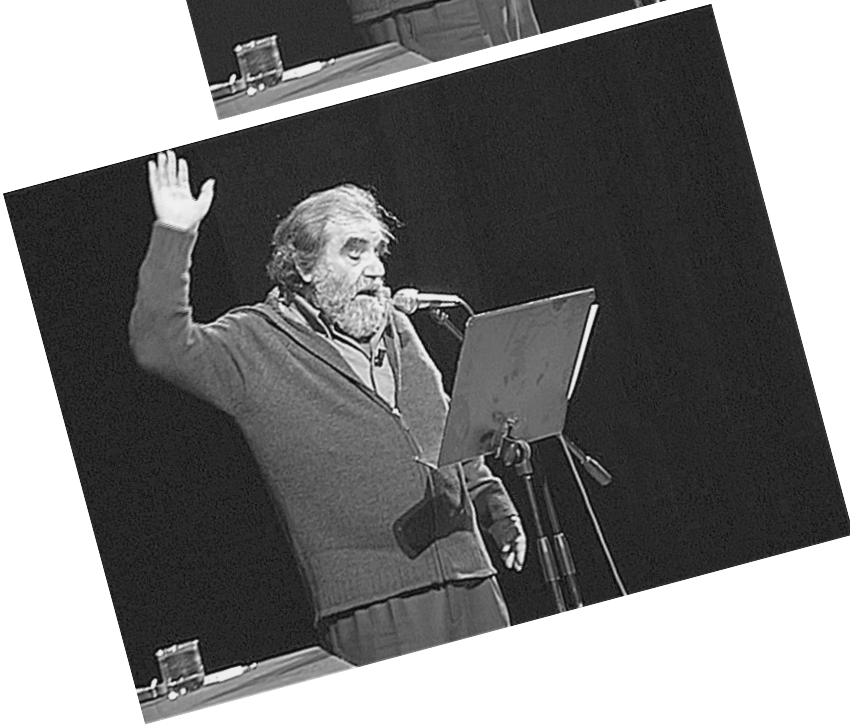
En el món-teatre de Scaldati la «civilització», l'emblema de la qual és la ciutat moderna, és figurada en forma d'enderrocs, de detritus que acullen, en nínxols, els personatges, d'un «no lloc» presentat com un flaix, una intermitència de llums de neó, d'automòbils que travessen la nit rabent, una foscor estripada de llums. L'escena del seu teatre és un antre, un lloc tancat o bé un espai obert a l'infinit. La naturalesa hi és representada sense marcs, no s'hi mostra com a paisatge on les figures es componen, ni com a vibrant espai mental on l'home transfereix les seves emocions, ni com a visió sublim que supera l'home i el fa sentir alhora impotent i titànic, ni com a natura morta, espai saturat òpticament d'objectes que expressa la desvitalització de la cosa viva. Seria més exacte definir l'ésser dins la natura de l'univers poètic de Scaldati com una cosmogonia composta dels elements primaris: aigua-mar, aire-cel, foc-terra, no governada per les lleis físiques i biològiques dels humans que distingeixen i classifiquen les diverses espècies dels vivents. En el món de Scaldati, en canvi, animals, plantes, flors, homes i dones, vells i joves, folls i asenyats, fantasmes de la ment, aparicions de somni, esperits, assassins i innocents, es barregen i transmigren, es transformen.

La presència de la foscor és un element temàtic i dramàtic important: a més de constituir el lloc de la poesia és també el del repòs i de la mort en un traspàs natural d'un estat a l'altre. Dormir és bona cosa, és l'estat de pau al

qual tendeixen totes les figures del teatre de Scaldati, l'escena primària del qual és el ritual de la preparació del son. Els esdeveniments sobrevenen en forma d'incidents i d'obstacles que priven de posar-se a dormir, com els passa a l'homenet i a la velleta d'*Assassina* (1985). I si dormir equival a morir, igual com no es tenen ganes de despertar-se, tampoc no s'és feliç de ressuscitar (capacitat que el doble Ancilù-Ancilà a *Lucio* [1978] desplega amb el simple acte de bufar sobre el rostre dels dorments). La mort de fet no és viscuda tràgicament per les «figuretes» que es passegen, en el seu vagareig sense origen ni final, per l'escena d'aquest teatre, o bé perquè hi és sempre, a l'aguait (la imatge del ganivet clavat a la panxa és reclamada sovint en els discursos-inectives dels personatges), o bé perquè és un estat reversible, l'altra cara del viure, del dia, de la llum («Jo me'n vaig a dormir que el meu dia és llampec o pur abisme»), o bé perquè posa fi al dolor, al plany infinit, a les desgràcies. Si de cas és la solitud, el fet d'estar abandonats, la manca d'amor, allò que angosta. La mort, en canvi, és dolça, ens hi esmunyim sense adonar-nos-en, igual com s'apaguen els llums i cau la cortina quan l'espectacle s'acaba, sense vençuts ni vencedors. Aquesta simetritat entre llum i tenebra, nit i dia, també té a veure amb la polaritat que separa els vius dels morts, el son de la vetlla, l'animat de l'inanimat: passem sense sentir-ho d'un estat a l'altre, de forma transitiva, no tràgicament irreversible. A la trilogia *Totò e Vicè* (1993), el lloc al qual es fa referència més sovint és el cementiri; la mort aplega les persones, evocades *in absentia* de les ombres.

En el món-teatre de Scaldati no hi ha crònica ni història, a diferència del teatre de Testori, l'univers temàtic del qual prové d'una realitat socialment i històricament identificable contaminada amb fonts cultes (l'operació paròdica sobre els mites clàssics), ni tampoc hi ha el sentiment catòlic del pecat i de la impossible santedat, ni voluntat de rescatar els vençuts, ni cap repte anti-conformista, no hi ha culpa ni expiació, perquè el temps històric de l'acció individual queda immers en el sense temps que pertany a l'eternitat i a la col·lectivitat, al cor, que és alhora jo i nosaltres. A la dramaturgia de Scaldati la realitat és transfigurada líricament i màgicament purificada per una fusió panteista en la natura. Però no es tracta d'una fugida cap a un paisatge idíl·lic perquè la misèria del món i la sensualitat rapaç del cos —tant si es tracta de possessió de coses com de persones, de sexe o d'aliment— són components fonamentals del quadre.

El món amb el qual els personatges entren en relació és violent, però alhora és tendre en les seves manifestacions degradades. A *La Gatta Rossa* (1995), una banda de brètols assalta un vell i li desfà la casa, però és una violència que es capgira i es transforma en una aventura de la qual el vell que



Fotografies: Agostino Conforti.

ha patit l'agressió n'obté plaer. Les dones malèfiques són com la mítica Circe, donen la mort dolçament, amb mata-rates o paredant vives i matant amb gas les seves víctimes. Fins i tot per allà on hi ha explotació, frau, prostitució (Anna que s'ofereix al vell oncle usurer a canvi de diners a *Ulls* [Occhi, 1985]), hi passa un sentiment autèntic, un afecte que rescabala de la turpitud de l'acte. Allò que és negatiu es capgira en positiu, el mal en bé.

Al teatre de Scaldati no hi ha complaença per catàstrofes i apocalipsis imminents, ni s'hi reforça la visió estereotipada d'un Sud vençut pel dol i catatònic davant de la dissort, ni l'autor es refugia en un enyor de paradisos irremeiablement perduts. Scaldati, l'aede-narrador, és conscient que el xoc és un dispositiu indispensable del coneixement i de l'experiència, i per això es pot permetre cantar la bellesa del món visible i d'igual manera la seva reducció a cementiri. La seva poesia es refereix a un món desaparegut, tornant-lo viu —etern present sense història— i al mateix temps ens fa acceptar «el no res que teixeix el cant», l'escriptura que conserva la memòria, donant la mort.

És un món androgin, on la dona apareix sovint com a fantasma del desig (Illuminata), en somnis, o bé com a «matriarca» davant d'un home feble (Guglielmo, que accepta cada nit que la seva dona el traeixi), o com una dona portadora de mort (Assunta a *Fiorina* [1991]). Els gestos i les accions quotidianes que les figures creades per Franco Scaldati broden amb delicadesa, jocositat, vigoria —fins i tot quan són dictades per la crueltat o l'abús— tenen quelcom de ritualitzat: beure, menjar, rentar-se, vestir-se, fer pipí o caca, alliberats d'intencions «naturalistes» o «hiperrealistes» o «minimalistes», acceixen a una dignitat de gest festiu purificador i propiciatori, una mena de sacralització del gest quotidià: fer-se un «menjar» que agrada, gaudir per endavant de la voluptat de beure aigua fresca, o el got de vi que serveix per aclarir les cordes vocals abans de cantar la serenata a l'estimada; rentar-se els peus abans de ficar-se al llit, etc.

A *Ulls* les figures són: una parella —Anna i Guglielmo—, l'oncle cec Saverio i Sabella, una figura que assisteix muda i que de vegades llança el seu comentari, completament dissociat del context de la història. Aquests dos últims indiquen, a través de la manca d'ulls i de parla, la força visionària del text. Ella és qui comença, descrivint el lloc i el protagonista col·locat en un espai sense coordenades d'espai-temps i tanmateix definit. La seva funció és doble, narra i comenta, representa el món interior de Scaldati. En això és semblant als Ancilù i Ancilà de *Lucio*, a Matteo i Giovannino de *Il pozzo dei pazzi*, però a diferència d'aquests no forma part de la realitat, es mou al límit entre vidència i relat. Sabella no és una *dramatis persona*, no té consciència

de si mateixa, és evanescent físicament, no té un cos. A l'escena final, quan «desapareix paret i món», Sabella absolutitza el seu paper de personatge vivent i marca un altre límit en la dramaturgia de Scaldati, aquell en el qual els fets i els personatges queden reabsorbits en un flux de consciència en el qual els paràmetres de la realitat perden eficàcia. Que Sabella reflexioni sobre la relació entre veure i existir (existeix només allò que és visible?), porta a la inversió del supòsit que la realitat és allò que es presenta als ulls, sinó que és al contrari justament allò que no es veu, que s'ha de fer aflorar a través de les al·lucinacions, les associacions, però sense la polaritat que contraposa pensament i cos, perquè «la llum ara és carn».

Nota biogràfica

Franco Scaldati (Montelepre, Palermo, 1943), actor, director i escriptor, ha desenvolupat des dels anys setanta una activitat singular. Ha obert teatres independents on ha hostatjat companyies de punta en la recerca, ha animat la vida teatral de Palerm en uns anys que les institucions no han estat gens il·lustrades. Ha representat per a molts joves que després s'han dedicat al teatre, la literatura, l'art, una trajectòria artística exemplar i marginal, no reconeguda per les institucions que s'han implicat en el renaixement cultural de Palerm ni valorada per les nacionals.

Nota bibliogràfica

SCALDATI, Franco: *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milà, 1990 (conté *Il pozzo dei pazzi*, *Assassina*, *La guardiana dell'acqua*, *Occhi*).

VALENTINI, Valentina (a cura de): *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1997 (conté *Lucio*).

SALVO, Antonella di; VALENTINI, Valentina (a cura de): *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 2003.

SCALDATI, Franco: *Pupa Regina Opere di fango*, Ubulibri, Milà, 2005.

Així mateix, l'editorial Ubulibri té actualment en preparació un volum, a cura de Roberto Giambrone, sobre el treball que Scaldati ha desenvolupat durant anys al barri de l'Albergheria de Palerm.

Ulls

Franco Scaldati

SABELLA

A sobre d'una plaça amb lloses de marbre hi havia un pla més petit de fusta. Sobre el pla de fusta hi havia una casa de fusta que no tenia paret al davant ... i cosa més curiosa no tenia sostre ... o havien acabat els claus o no tenien més fusta. La plaça de les lloses de marbre era plena de gent... homes dones petits i grans. Dins de la casa de fusta i de claus hi havia un vell que no tenia ulls. La gent que hi havia a la plaça de les lloses de marbre ... homes i dones petits i grans... miraven com del forat dels ulls del vell brollaven cons de llum...
cons de llum plens de gent
homes dones petits i grans
Cons de llum
que il·luminaven una plaça. Una plaça amb lloses de marbre ... buida.

ANNA

El meu home dorm. Beu. S'emborratxa ... i jo sola ... i passen coses. El vi que es beu d'on surt? Com es crien els nens que tenim a casa? Jo follo amb l'oncle. I quan el meu home surt del son ... hi ha la camisa... el pullover ... el cotxe amb benzina. Ell es pensa que li fem companyia ... el rentem ... cuinem ... el curem quan està malalt ... és bo l'oncle Saverio. Què us penseu que passa què fa ell? ... que em mata? ... mata l'oncle Saverio ... que se'n va i em deixa? ... no. És el meu home.

creure's allò que li dic li convé ... i
borratxo dorm

SAVERIO

De les coses que tenim en gaudim ... cor ... mà
... llengua Es trenen
i es destrenen... i se'n van
On? ... qui sap A l'interior de l'home es troba tota
cosa que volguem conèixer

ANNA

... i se'n van els pensaments ... bons o
dolents se'n van ... i se'n van
... se'n van entre gessamins i
rierols d'aigua cantadora
... i mirades d'ocells pels camins

GUGLIELMO

Com? ... omplen de llenya el fons
de les cavernes i cremen el món
... som carbó que encara fumeja
Jo baixo a escalfar-me amb els amics al foc

ANNA

El meu home plora Ara la porta és tancada ... i
em començo a tocar
Cuixes Llavis Pits
... i davallaven de
les meves carns Mitges Faldilles Calces

GUGLIELMO

S'encongeix i creix tota sola la llum del foc És el vent

ANNA

Hi ha una escletxa que dóna a fora i el vent
i l'aigua s'esmunyen D'aigua i cucs
que el vent els porta a la boca nodreix

GUGLIELMO

... vell animal

ANNA

... es diu que no hi havia home gran ni antic
que l'hagués conegut jove

GUGLIELMO

Un usurer que no sigui vell
qui l'ha conegut mai?

ANNA

Si no hagués estat pel vell usurer com ens ho hauríem fet?
La ràdio El cinema Els llums de casa
estariem dejuns i sense
cotxe Somnis per or el meu oncle canviava

GUGLIELMO

Qui és? oncle Saverio ... una mosca?

SAVERIO

... un animal petit petit ... fixa't que no
té ulls ... ara és amb mi ... es movia
per l'aire ... el bronzit de les ales l'he sentit
... i ara deixa la mà i se'n va ... se'n va
... ara és als pits i davalla davalla
... cau ... ara és a la cama
... s'enfila s'enfila ... on va?
... qualsevol home sap allò que li ha de passar
... com qualsevol animal ... camina camina
... té curiositat ... tenia curiositat pel món
que ha deixat? ... ara és a les fosques
... és antic el seu món
... a l'orella em ve i em diu animal petit
Coses que passen ... que han
de passar ... que no passen ...
qui l'ha deixat a les fosques? D'on
venia si no hi havia món? qui veu
les coses que creixen i van canviant?
... corren els caminois ... on van? ho
saben? ... animal petit que treus la
llum dels ulls ... és una agonia
escriure? ... llum dels ulls
a cada paraula ... però els llibres a les fosques no brillen

ANNA

... hi ha un llibre que si el llegeixes a les fosques
veus cada paraula com brilla amb la seva llum

GUGLIELMO

... han tret l'aigua ... la llum ... està sol i
no es belluga ... i no es belluga
Anna ... era boirós el cel ...
no es veia res L'oncle Saverio m'ho
diu on és l'or ... com me'l puc endur?
... quan ja no el poguem disfrutar l'haurem
de disfrutar? què és l'or quan
no el disfrutem? si no se'n tè és dolent?
o és bo?
... tot ca i bitxo venia a fer-se follar
... i al barri ja no naixien criatures

ANNA

Aquí el venien a buscar I ara qui ve?
... i al qui ve li diuen ves Ves i consumeix

GUGLIELMO

Hi ha un món clar ... i hi ha un món
fosc I aquí on som? L'oncle
... diu ves ... ves i consumeix Què
he de consumir? si són més grans?
No surto d'aquí Amb l'oncle em quedo

ANNA

... un vespre no tornaré ... si no és mort
on és? Bon punt es feia fosc tornava a casa

GUGLIELMO

... demanava caritat ... i no en volia
quan n'hi donaven de més

ANNA

... il·luminava l'ànima als homes ... alçava la mà
reia i aclucava els ulls

GUGLIELMO

... hi havia qui escupia damunt la mà alçada...
reia i s'eixugava

ANNA

... davallava i s'alçava la mà ... i qui no
escupia no ho veia ... ara
els homes que demanaven caritat
se n'han anat ... i ja no il·luminen les ànimes

GUGLIELMO

N'hi havia un que no tenia mans ... i la jaqueta
plena de llaunes cosides ...
i a les llaunes hi havia les almoines

ANNA

... quan no n'hi donaven maleïa
... quan n'hi donaven en volia
més ... qui demana
caritat ara? ara què hi ha que brilli?

GUGLIELMO

A la cua... al cine... als urinaris ...
i jo mamant-la Com és Guglielmo? Maricon

ANNA

... hi ha un anar i venir de les cavernes fosques
... ara tu i jo som una mateixa cosa ... Guglielmo

GUGLIELMO

Què passa?

SAVERIO

Són presoners... no són animals ... no
voldrien sortir i criden criden...
no els retenen homes de fora
es veuen i no es veuen ... i es desgrana
i crida el sol i baixa sorra i
aigua al fons ... tenen mans que
eren crues i ara són cuites i si no
les amaguen els altres se les mengen
Homes que tenen només ulls i només veuen

coses del passat ... i volen àngels
 a les parets a les fosques ... no s'hi veuen
 i volen follar
 Sola llum Ulls rosa d'àngels

ANNA

Folla'm oncle Saverio ... no em donis
 or Diners no me'n donguis Tendre
 és el meu home No veu res Tothom dormia
 i ell em venia a ensumar les orelles
 ... i m'acariciava ... hi havia la lluna
 com de calç viva

GUGLIELMO

Carronya Carronya vella La meva
 dona es folla L'escanyo Jo
 l'escanyo Li rebento la vena del cor
 Me li bec la sang L'ànima li arrenco

SABELLA

Hi havia un home penjat d'una farola
 La farola amb el pes s'havia girat i el llum
 picava als vidres d'una finestra
 ... una llum pàl·lida darrere la finestra
 ulls Ulls com si no veiessin i
 volguessin veure Es movia la llum
 com una respiració i juntament amb la llum
 es movien els ulls ... era com quan al cine al teatre
 es veien ulls moure's al vent
 Era poca la llum i encara s'afluixava ...
 i queia des de l'home que havien penjat
 un filet d'escuma que mullava el carrer
 ... i hi havia finestres com si en lloc
 de fora servissin per mirar a dintre
 ... com finestres de cases buides Pobret
 com es gronxava Com es gronxava Per què
 l'han penjat
 Qui sap què havia fet

ANNA

Has vist en Guglielmo que té els ulls inflats?
 oncle Saverio Explica a l'oncle com
 t'han inflat els ulls Guglielmo

GUGLIELMO

L'amo no hi era l'altre matí
 ... no es trobava bé i no
 va baixar ... i va baixar la senyora Quan
 se'n van anar els altres i només hi era jo
 i encara no em deia quina escala havia de
 fregar ... què fa?
 ... la senyora entra al lavabo i
 no tanca la porta Jo
 què havia de fer? Mirava
 Aleshores la senyora s'aixeca les faldilles i
 s'abaixa les calces Què hauria fet vostè?
 oncle Sense pensar-m'ho gota jo
 m'abaixo els pantalons i em fico al vàter ...
 ni temps no em va deixar d'entrar
 que es va posar a cridar com una boja
 L'amo ... que té la casa
 Damunt de l'oficina ... baixa corrent i
 ens ve a trobar A mi amb els pantalons
 abaixats i a la seva dona amb el cul a l'aire No
 sé què va passar oncle Saverio...
 només se que quan vaig arribar a casa...
 aquell encara em perseguia amb el cric
 a la mà ... em vaig mirar al mirall i
 tenia els ulls inflats com dues bosses
 d'escombraries Cornut L'Anna diu que havia
 de tancar la finestra i abaixar la porta metàl·lica
 abans de treure'm els pantalons ... i que hauria pogut
 cridar fins que se li hagués assecat
 la gola Qui l'havia de sentir? Diu...
 i com em deixava quan ho explicava
 al seu marit? ... Diu que si me l'hagués tirada
 de debò no hauria dit res al marit
 Qui sap

ANNA

... la llàstima és que si corre la veu que empaita les
dones no el cridaran més per fregar
escales ... si no fos per les escales
que frega d'amagat de l'amo
ni la lletra del cotxe no podríem
pagar

GUGLIELMO

No hi ha revistes amb dones despullades aquí?
oncle Saverio ... és millor que me'ls miri al
paper els culs de les dones així no
vindrà ningú a apallissar-me com un cabrit
... és just? ... si la molt porca té un manso
i el seu marit ho sap
i calla com un puta... i fins i tot li dóna diners
que deuen ser perquè ho faci? Mariconàs El
conec ... canta cançons napolitanes a la
ràdio ... i és un bandararra i es tira
la dona i el marit

SAVERIO

Què més s'empescaran? A qui servien?
Tot allò que havien de dir ja ho han dit
Què més podien robar de les cases? Tot allò
que havien de donar ja ho han donat i
se'n volien anar... era plena de
xeringues l'plaça ... i brillaven sota la lluna
criatures sense alè S'armen
gessamins al vent ... i puntes de coixí d'aire
a les cases ... i perfum ... i una cançó que
els homes no senten

GUGLIELMO

Això és una altra pel·lícula Ha canviat de canal?
oncle Saverio

ANNA

... m'agafa por tota sola en aquest lavabo...
hi ha animals curiosos ... és com si

em miressin ... si no me n'hi vaig
 corrent em pixaré a les calces ...
 vine tu amb mi oncle Saverio ...
 fes-me companyia ... hi he d'anar tota sola?
 En Guglielmo encara té més por que jo
 ... no vens? ... dius que
 m'estimes oncle Saverio ... vine

GUGLIELMO

No ve ... dorm

ANNA

... no m'ho crec que dorm ... hi aniré sola
 ... i si m'ataquen els animals la
 culpa serà teva oncle Saverio
 ... no hi vaig a les fosques ... m'emporto el llum

GUGLIELMO

No me n'he d'oblidar de la bossa de la roba bruta
 El calaix és pla de roba neta ...
 No es canvia Si no es posa roba neta
 quina roba bruta me n'he d'emportar?
 De tabac li deixo el meu ... que jo
 ja me'n compro oncle Saverio ...
 No respons A quina hora m'he
 d'aixecar demà?... què he de beure aquest vespre?
 vi... i al matí ja hi haurà cafè
 calent El cafè és l'única cosa bona del
 matí Demà què hauré de fer?
 Si no és fosc no m'aixeco Som sempre aquí
 Quan fa que no m'aixeco amb llum de dia?
 ... i si de llum de dia ja no n'hi ha
 i sempre és de nit? Li dius a l'Anna que
 quan haguem de tornar a casa em cridi
 oncle Saverio ... dorm Encara no és
 l'hora? no comença a exagerar?
 Quina necessitat té dic jo
 de fer teatre? Se n'han d'anar plegats
 al meu davant i jo no ho he de veure
 ... després amb una excusa he de sortir i ell

se la tira... però què ha de fer? ... i si
 torna sola no és la mateixa cosa? ... la
 fa despullar i se la mira... Qui sap si el vell
 s'escorre? ho he de demanar a
 l'Anna... però per on s'ha d'escorrer
 pel nas? vell depravat ...
 i jo què n'he de fotre? ...
 què em costa? menjo bec i
 quan tinc son dormo ... és just?
 què estic buscant? Només és
 la murga de sortir i
 de tornar a entrar... i si em quedo
 darrere de la porta i no surto?
 ... si a fora plou
 no em mullaré? ... i si l'oncle Saverio
 es mor? i com es mor? ... l'or
 on l'ha amagat? ... qui sap
 Dormo que tinc son No surt
 encara? comencem Anna

ANNA

Quina por Quina por Qui era? ... el
 soroll d'una paret que
 a poc a poquet queia
 Encara estava despullada i van començar a desgranar-se
 ... eren foscos i lluents
 ... eren ulls de mosques
 ... quin fàstic ... eren a les meves carns
 ... a bavejar-me venien Darrere
 la paret... ombres d'homes
 ... era de dia com si es fes fosc
 ... i a sota meu un estimball
 ... i al fons de tot encara més ulls
 ... ulls sense color ... ulls
 que mai no havia vist ... els ossos
 se m'han glaçat i he cridat
 he cridat Aleshores ja no hi havia cap
 estimball i hi tornava a haver parets
 i humitats Ulls sense color Ulls

de mosques Què volien? ...mig
despullada he sortit del lavabo
... no hi torno a anar Quina por
oncle A les fosques no es veien parets
... d'aire n'hi havia o no? on era? estava
tancada? ... al fons davallaven
mans Què hi havia si no hi havia paret?
... qui sap si hi havia sostre ... qui sap si
baixava i jo no ho veia Quines mans que tens
oncle ... no no no em toquis
... he de tornar a casa ... és tard

SAVERIO

... érem aire i ara som carn ... quin
aire és? ombra
... diuen coses que deien ... coses que
diuen i no fan ... coses que
diuen i es va fent fosc
... qui es queixa?

ANNA

... quina confusió oncle ... toca'm toca'm
acaricia'm ... les notes aquestes
cuixes calentes? ... diques coses digues coses
... qui ve? qui ve? ... què
fan? ... sí sí ... llepa'm
... sí llepa'm el pit

SABELLA

Pel cel viatgen criatures clares... viatgen
i es transparenten Qui crida?
On van? qui vol que
es quedin? el fons és a les fosques
i s'alcen mans ... no es veuen i
cauen Al fons no es veu foc ... i
s'esvanien al cel criatures clares

ANNA

... oncle les mitges no no ... ja ho entenc
me les he de treure que si no me les trenques

... t'agrada ara acariciar la carn
 nua? oncle Saverio ... prou
 hi ha homes que voldrien
 acariciar... besar ...
 ho notes com sóc de fina? i clara
 com la lluna ... i ara què més vols?
 oncle ... comencem amb una altra cosa?
 què busques a les calcetes? no hi ha
 res no ... no no es treuen
 així ... es fan malbé ... dóna'm la mà
 oncle ... dóna'm la mà ... la tinc
 jo a les meves mans ... què
 passa? qui hi ha?

SAVERIO

Ànima que ve de darrere les parets Ànimes de llum
 que els homes no veuen L'aire va a la llum
 i la llum a l'aire Un mateix so...
 perfum i una llum Ulls que
 mai no dormen i no s'acluquen Què
 canvia? A les fosques no es veuen cucs i
 aigua Com estem? Què volen?
 ... Han dit que se'n volen anar
 ... diguem que hauríem de tornar
 Cadascú segons la natura Què és la natura?
 Què hi ha allà on no hi ha
 natura? ... i caiem caiem
 eren grossos els ulls de la meva criatura
 ... eren un món Àngels
 veuen els homes i no hi ha res Tinc raó?
 I enraonem ... i l'Anna
 vol follar i folla ... i
 gaudim d'herba i llum a mar i vent
 ... i l'Anna folla i li arrenquen l'ànima
 Com veien les coses que canviaven els antics?
 ... els qui vinguin encara diran ... com
 la foscor que va a l'ombra

GUGLIELMO

... Els ulls de l'oncle veig... com
si somiés... com a l'edat
antiga... foc nou eren...
Em criden a mi? sí sí
... encara és aquí? cucs surten de la seva
boca... Encara hi ha llum
... a la foscor besa'm oncle ... besa'm besa'm
... a la boca besa'm

SAVERIO

Ulls grossos Ulls d'espant La carn encara
és viva i s'escola la sang ... s'escola i davalla
les cavernes al fons ... i ara hi ha
foc Eren ànimes del cor amarg ...
carns busquen ... corones de llum Diuen
coses i són unes altres veus

ANNA

Creus en les ànimes? oncle ... quan mor tota cosa
s'acaba ... m'he de treure les calces?
oncle ... treu-me-les tu? no?
El Guglielmo dorm ... ja ho sé vols que
el Guglielmo se'n vagi Guglielmo

GUGLIELMO

Què passa?

ANNA

Encara dorms? L'oncle s'ha de ficar al llit que ja
és tard T'has d'aixecar

GUGLIELMO

... Tinc son

ANNA

Ves a dormir a casa Encara estàs borratxo Quin fàstic
No es pot estar al teu costat Ves
a fer una caminada sota l'aire fresc així
se t'esventarà el vi ... jo he d'ajudar
l'oncle a ficar-se al llit Surt ... surt Ves-te'n
i torna d'aquí a mitja horeta

GUGLIELMO

Plou?

ANNA

I jo què sé Belluga't Que no ho saps que hi ha
l'empenyamenta aquella que ell es vol quedar tot sol amb
mi? ... sembla que sigui qui sap on i ho veu i ho
sent tot vell fastigós No te'n
vas anar l'altra vegada i no
em va donar res Te'n vas oblidar?

GUGLIELMO

I ara ens donarà alguna cosa?

ANNA

Diu que hi ha alguna cosa d'or darrere de la porta

GUGLIELMO

... L'agafo ara quan surti

ANNA

No cal ... ja ho faré jo Ves-te'n

GUGLIELMO

No cridis tant que el vell ho sent

ANNA

Ves-te'n

GUGLIELMO

... me'n vaig ... tu calla

SABELLA

T'he d'explicar una cosa que em va passar Ara ja fa
molt temps Arribava a casa una nit i hi havia
la llum encesa a la cuina ... i l'àvia
enraonava Es veu que s'havia aixecat
i que a poc a poquet se n'havia anat fins a la cuina
Es veu que tenia set ... i mentrestant enraonava
... què deia? «Aquesta és la meva
camisa de seda ... encara és nova ... és
la camisa de quan era soltera Ara

és la camisa que m'he de posar ... només la
camisa ... i no portar res a sota Despullada he
de morir-me ... només la camisa
de quan era soltera m'he de posar»
Jo vaig entrar a la cuina i li vaig demanar
amb qui parles àvia? «Amb tu ...
amb qui vols que parli?» Amb mi? Tot just
acabo d'arribar ... no hi era i ja parlaves
amb qui? que hi era jo tu encara no ho sabies
No deia res ... i què havia
de dir? ... no parlava l'àvia
... de jove per una malaltia va perdre la veu
... ara parlava i jo ja no me'n recordava que era
muda Tenia a les mans una camisa que
no havia vist mai ... una camisa de
seda clara Qui enraonava?
Ella era muda i no hi sentia Jo no sabia
què pensar ... i vaig acompanyar
l'àvia a l'habitació on dorm ... i encara
no era res Al llit de l'àvia n'hi havia
ajaguda una altra Quina por
Cridant vaig dir a la vella que encara era al meu
costat I qui és vostè? ... i em va
respondre «sóc l'àvia ... l'àvia
No t'espantis he anat a buscar la camisa ...
la tenia la meva mare Treu-m'ho tot
i posa'm la camisa La camisa de seda
clara de quan era soltera» ... em va fer un petó
i va desaparèixer Que dolços que eren
els seus ulls Al llit ajaguda hi havia
l'àvia morta ... tenia a les mans la camisa
de seda clara

ANNA

El Guglielmo se n'ha anat ... ara estem sols ... les
calcetes treu-me-les oncle T'ajudo?
... així sí sí ... a poc a poc sí sí
... així ... besa'm besa'm
oncle besa'm ... és un bon animal

no se la menja la mà no no ... és bo
 ... el sents? el sents com llepa?
 ... oncle més més sí sí sí
 ... toca'm toca'm toca'm No hi és
 No hi és el Guglielmo No hi és ... i si
 arriba? Senyor el cor del pit
 ens arranca amb la navalla ... no no no
 se n'ha anat el Guglielmo ... se n'ha anat ... i
 jo sola i l'oncle vol follar Què
 he de fer? Què he de fer? sí sí
 sí vine vine oncle vine Folla'm
 sí Folla'm Folla'm

GUGLIELMO

No hi és a casa l'Anna? És fosc
 No hi ha llum O s'ha apagat?
 Tinc un misto L'encenc
 No hi és L'Anna no ... hi ha la seva faldilla
 ... hi ha la seva brusa ... hi ha les seves
 mitges ... les seves calces ...
 els seus sostenidors Ha follat amb
 l'oncle i se n'ha anat despullada On se n'ha anat?
 On és l'oncle Saverio? On és?

SAVERIO

Ara hi ha ombres i no ho saben ... i no s'hi
 veuen ... no s'hi veuen i no hi senten
 ... encara es confonen Quan fa?
 Ombres que allà on hi ha veus van

ANNA

Com és que has vingut ara? Què ha passat? Què és
 aquesta cara? ... has de menjar? hi ha
 brou Qui sap si encara és calent

GUGLIELMO

... Deien beu beu ... deien
 s'emborratxa No s'emborratxa ... i
 reien reien ... hi havia
 sal al vi ... a casa

havia de venir i no ve ... què passa?
què passa? ... tocaven
l'acordió i cantaven ...
i anava baixant vi i sal ... era
una juguesca que no vaig guanyar
... què passa? ... amb qui
em vaig barallar? ... veia una ombra
confusa ... qui era? ... veia
brillar una fulla i no era el sol Un
so estrany i la fulla al cor va entrar
... es tornava vermella la camisa es tornava vermella
... tornava a casa i em van obrir el cor

ANNA

... el cor

GUGLIELMO

... i em vaig morir ... al costat de la galleda de les escombraries
em van deixar ... la meva sang corria
resseguint la vorera

ANNA

... com?

GUGLIELMO

... com una ombra ara sóc aquí

ANNA

... el brou encara és calent

GUGLIELMO

... i ara només llum ... i ja no hi ha
ulls ... llum d'ulls
morts ... llum viva ...
me'n vaig ... ara he de canviar de món

ANNA

... vinc amb tu

SABELLA

mira ... la meva sang ... la meva sang ...
per les teves venes la meva sang corre

de cucs és plena la meva carn és seca
 és descolorida ... i va creixent la floridura
 ... i per les meves venes encara corre sang
 ... encara encara ... ara només tinc venes
 i la sang que encara hi corre ...
 on comença? quan s'acaba?

ANNA

Quan torni una altra vegada hauré de cuinar un tall
 de bacallà per l'oncle Saverio ... et sembla bé?

GUGLIELMO

Qui sap quan fa que no en menja Se'n recorda
 de quin gust té? Oncle Saverio

ANNA

Es necessita ... un quilo de bacallà ... mig
 quilo de patates noves ... cent cinquanta
 grams d'olives negres ... una ceba
 grossa de Calàbria ... cent grams de
 tàperes ... julivert i api en abundància
 Cinquanta grams de salsa ... oli
 sal i pebre La ceba
 el julivert i l'api s'han de tallar fins
 ben fins i les olives s'han de desossar Quan
 tot és a punt es posa en una cassola
 amb les tàperes i la salsa i s'hi
 afegeix un got d'aigua Es posa
 l'oli la sal i el pebre i es fa fer
 la xup xup ... al cap
 d'un quart d'hora s'hi afegeix
 el bacallà i les patates El bacallà
 s'ha de posar al fons Es deixa que tot plegat es cogui
 un altre quart d'hora sense remenar
 ... i el bacallà és a punt

GUGLIELMO

Si no es remena el bacallà no en surt
 l'aroma de la mar Quin gust pot tenir?

ANNA

No cal pas remenar-lo el meu bacallà
... perquè és fresc i sempre deixa aroma No és
un bacallà corrent el meu
... ès la flor del bacallà

GUGLIELMO

... era dolç com una Mare de Déu ... i
s'anava treient peces de roba ... i de mica en mica
es veien carns ... carns clares
... carns llises i calentes ... calentes
de sang que a poc a poc
s'escolava ... es tornava vermella la
carn es tornava vermella ... i sense
sang pàl·lida s'anava morint ... ja no
es bellugava i encara follava ... la carn
ara llepava ... i es tornava vermella
es tornava vermella la llengua de la sang

SABELLA

... eren homes de posat gran Plens d'ulls
... homes de posat dur
transparents ...
Ulls tenien no eren nas boca orelles ...
no eren ni polla ni figa ulls ... brollava
de cadascun dels ulls aigua com l'aigua
que corre pels canals ... ulls i aigua
de color blau que corre ... i després res més
no es belluga ... i els llums del cel i de la terra
es descoloreixen i l'herba que creixia ara
no creix i totes les venes són seques sense
sang ... finestres i portes tancades es van
obrir i tal com estaven homes i dones
es van quedar ... sense veu amb els ulls
esbatanats ... i a fora pel món corrien trens i
cotxes ... només hi havia un soroll
i era el tren ... i éssers humans i animals
immòbils En allò que feien quan va arribar
l'aigua

... Ara tota cosa era plena d'aigua
 blavosa ... i jo al fons
 i tota cosa veia i no m'ofegava...
 i els homes de posat gran plens d'ulls...

GUGLIELMO

Sabella.

SAVERIO

Per què plores? per què plores? No ploris
 no No ploris no Ja ho sé que
 vols sortir Ja ho sé ... però com sortiràs? com
 t'hi veuràs al carrer fosc? No no no No
 hi ha llum no És fosc Cova carns
 no té ales i vola Què és? Que n'és de
 pietós Que n'és de pietós ... a les cavernes cova
 allà on l'aigua és podrida Què és? ...
 allà on era el mar homes i cases ... i
 cotxes la lluna i el sol ... i animals a
 l'aire i a l'herba ... com podien
 veure el món? Jo venia llibres
 de segona mà Què va passar?
 Buscava un llibre? Quin? ... el llibre
 on havien escrit la seva història? Vaig tornar
 pel carrer per la gruta d'amagat A les fosques
 carns que degotaven i brillaven M'he fet
 vell vaig dir al barri La meva dona
 se n'havia anat amb el seu amant
 i vaig tancar la llibreria i vaig alçar la paret
 que m'havia tornat boig van dir al barri i em van
 oblidar ... obria la clau del gas
 A les fosques es llepaven ... filets de bava
 a les carns ... com cucs ...
 i tancava la clau del gas Com
 àngels dormien ... No volia que
 es morissin no no ... amb un filet
 de gas es dorm i no es mor
 ... i tenia ciment i pedres i la paleta
 tancats a dintre de la gruta Amb mi
 s'havien de quedar sempre ... i el cor i

el cap lentament s'eixugaven
 tornen a estar junts ara i no serveixen
 mentides Carronya Carronya
 Carronya vella Què vols? Què
 vols? ... érem a casa ... i era
 el vespre ... vam acabar de menjar i
 ens vam ficar al llit ... i quan vam sortir
 del son érem tancats en la foscor Dormíem
 encara? No no no Com sense
 llum era la llum I hi havia
 la teva cara ... cara maleïda
 Què vols? Què vols ... si tenia son
 dormia ... si no tenia son mirava
 una pel·lícula ... al matí el cafè amb llet
 i les pastes ... si estava malament
 el curàvem Que n'és de pietós Que n'és de pietós
 Que n'és de pietós és bo és vell ... i
 fa calor aquí ... com dorm a la gelor?
 A fora com un gos ... al rebost
 li vaig fer el llit Plena de gas era
 la gruta ... vaig alçar la paret Només jo sé per on
 s'hi entra ... i obro la clau
 ... la clau del gas ... i quan dormen
 tanco la clau i surto I si surten per la paret
 i m'escanyen? ... com han de sortir de la paret
 de ciment? No ploris No ploris
 No ploris no no no Se n'ha anat Se n'ha
 anat
 ... tot sol tot sol tot sol m'han deixat ... i plora i
 plora ... i més i més i més L'he tancat
 al rebost i l'he paredat
 Arribava el vespre i s'emborratxava ... i se
 n'anava ... un vespre li va agafar la son ...
 era el moment just ... el moment
 que esperava ... i el vaig tancar viu
 al rebost i el vaig paredar Era el pare
 de la dona que m'havia deixat ... i quan sent
 plorar i em demana Qui plora? l'ombra
 responc jo i ve Quin motiu tens

per demanar caritat? ... vine aquí sí sí
 vine aquí ... tens menjar ... hi ha
 vi ... hi ha un llit A la gelor
 de fora has de dormir? ... no no vine aquí ...
 i va venir El vaig paredar al rebost i ara
 plora ... i crida ... i plora ...
 plora i crida i plora ...
 plora i crida i plora
 què vol? què vol? què vol?

SABELLA

Com veien els gessamins? Ulls com roses als
 jardins Un foc gros i és la lluna
 plena Com somio que se'n va
 al matí El sol és ... llum d'ulls


SAVERIO

Quina llum és? Llum com dona Qui és?

SABELLA

Qui és? Qui és? Què he de dir? Què puc
 respondre? No ho sé No ho sé
 La nit ho demana al dia Qui ets? No
 ho demana no La rosa ho demana a la rosada Qui
 ets? No ho demana no El cel ho demana a la
 lluna Qui ets? No ho demana no S'illumina
 la foscor i no demana res ... i cauen
 cavernes ... i corre pel cel l'aigua ... i brillen
 homes i dones i canten al sol i a la lluna
 ... i venen estrelles a escalfar-se a la vora del foc
 ... i llavis freguen lleugers encara
 llavis Es mouen cors
 i ulls al rebost ... ara què s'hi
 mou? ... desapareix paret i món
 ... no sé on era ni on som no sé
 Ara em veus ... i quan no em
 veies? Hi era o no hi era?
 O potser em veies i no ho sé?
 Doncs m'has de veure més Doncs m'has de veure més Més
 i més i més ... si em veus hi sóc

... i si no em veus ... no
hi sóc? ... la llum ara
és carn Vine amb mi Vine amb mi
Vine vine vine No tinguis por
... t'agraden les meves cuixes?



[Quadern de dansa

Catalunya: la dansa al segle xx, una història troncada. Etapes històriques i estètiques

Ester Vendrell

La història de la dansa a Catalunya al llarg del segle xx ha estat un història «troncada», condicionada pel marc polític i social i pel context cultural.

Durant el darrer segle xx es poden reconèixer tres etapes clares i definides, tant pel que fa a la creació coreogràfica i la connexió amb l'avantguarda internacional, com pel que fa a la construcció d'una escola i per tant d'una identitat.

En aquest sentit, identifiquem tres períodes que responen a una primera etapa que va des de principis de segle fins al final de la guerra civil (1900-1939), una segona que coincideix amb la dictadura franquista (1939-1975) i una darrera que correspon als temps democràtics, iniciada a finals de 1975 i que arriba fins avui.

Aquestes tres etapes, en el context de la dansa, queden identificades per unes ruptures que determinen l'estat actual de la dansa, ja que han suposat un oblit de gèneres, un trencament de pedagogies i escoles i, com a conseqüència, una creació coreogràfica que a cada generació comença de zero, se sent òrfena i construeix noves bases. Això és sobretot manifest amb la no existència d'un repertori, uns mestres reconeguts com a tals i una tradició renovada. No hi ha doncs cap tipus de memòria viva de la nostra història de la dansa.

La primera etapa d'obertura política i social i d'assentament de les bases socials i culturals de la Catalunya moderna iniciada a la renaixença i continuada amb el modernisme i el noucentisme coincideix amb l'entrada dels primers corrents, estètics i teories de renovació del moviment i de la dansa teatral. Representen aquests corrents el duncanisme de ballarines com Josefina Cirera i Àurea de Sarrà, que tanmateix no deixen una empremta sòlida com a base pedagògica d'una dansa lliure que, més enllà d'incidir en una renovació visual i formal del fet coreogràfic, doni a la dansa un valor de creixement i de desenvolupament humà.

L'influx exòtic, i orientalista que a l'escena internacional representa la ballarina Ruth Saint-Denis, l'exemplifica bé l'artista Tórtola Valencia. Malgrat ser sevillana de naixement, la seva relació amb Catalunya i Barcelona va ser important, primer ballant als escenaris barcelonins i més tard retirant-se

a Barcelona després de la guerra civil. El seu silenci artístic i el seu llegat descansen als fons del MAE¹ de l'Institut del Teatre.

Tórtola Valencia va desenvolupar una carrera artística a nivell internacional que la va portar per escenaris d'Europa i d'Amèrica, i van reconèixer el seu talent intel·lectuals com Valle-Inclán, Eugeni d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Anselmo Nieto i Ignacio Zuloaga, entre d'altres. Les bases estètiques del seu treball es van construir a partir de la innovació plàstica i l'antiacademicisme que va suposar la influència dels Ballets Russos de Diàghilev, alhora que les aportacions i inspiracions orientals de Ruth Saint-Denis i el treball visual de la Loïe Fuller.

El dalcrozisme fou un dels grans focus de regeneració musical, pedagògica i plàstica que es produïren en el món de les arts aquest primer terç de segle. El mestre Joan Llongueres,² amb la creació de l'Institut de Rítmica i Plàstica en el marc de l'Orfeó Català el 1912, va posar la primera llavor i les bases d'un moviment que es va projectar tant al món professional de les arts escèniques com a la pedagogia catalana, a més de ser una eina terapèutica a partir del ritme.

El vessant més artístic cal situar-lo en connexió amb l'Escola Adrià Gual, on es formaren actors i el mateix director escènic begué dels influxos i els conceptes de renovació plàstica i visual que circulaven per Europa. Com a exemple destacar en aquest sentit la representació de l'obra *EL burgès gentilhome* pel Teatre Íntim d'Adrià Gual (1926), que tingué lloc al Coliseo Pompeya i el Palau de la Música de Barcelona amb acompanyament musical de Pau Casals i Joan Llongueres, Aureli Capmany dirigint les danses i la intervenció de Joan Magrinyà.

1. Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

2. Músic, poeta, pedagog i crític musical (1880-1953), el 1906 tingué coneixement de les aportacions de Dalcroze, amb qui es posà en contacte i va realitzar uns cursos d'estiu a Ginebra el 1908. En 1911 va seguir tot un curs acadèmic a Hellerau. El 1912 va crear l'Institut Català de Rítmica i Plàstica (únic a Espanya i dels primers que van existir arreu del món després del d'Hellerau). Va estendre el mètode a les escoles municipals i va combinar la seva tasca docent amb la crítica musical i la composició, camp en què va crear més d'un centenar de cançons amb gestos per a infants. La seva tasca professional i la seva aportació a la cultura catalana van ser reconegudes per destacats intel·lectuals de l'època, com Alexandre Galí, Agustí Pi i Sunyer, Adrià Gual, Lluís Millet i Antoni Nicolau. TRIAS LLONGUERES, Núria: «Institut Joan Llongueres», *Educar*, núm. 5, Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.

En el pla pedagògic i musical Joan Llongueres va introduir el seu mètode rítmic i de cançons amb gestos, amb què formava un gran nombre de professors de música, i va portar la rítmica a les escoles municipals i a l'Institut Escola de la Generalitat de Catalunya. El dalcrozisme s'estengué durant més de quinze anys, fins que la seva escola fou tancada per motius polítics després de la guerra civil, tot i que van reobrir-la en temps democràtics les filles i les nêtes del mestre. Tanmateix el dalcrozisme³ va continuar com a pedagogia musical per a infants dins un cercle d'escoles laiques catalanes, liderades per exalumnes, pedagogs i intel·lectuals de l'etapa de la Segona República, que tingueren empenta en els darrers anys del franquisme i que van ser pioneres també en unes noves pedagogies que penetraren a principis de segle i que potenciaven una educació activa i holística fent èmfasi en l'educació a través de les arts.

Pel que fa a la dansa «moderna» expressiva tant del corrent europeu representat per l'Ausdruckstanz com l'americà no hi ha a Catalunya constància d'influx, contaminació ni intercanvi. Malgrat quedar truncat a Europa pel nazisme i la Segona Guerra Mundial, aquest corrent va posar las bases de la dansa contemporània i la renovació del ballet de molts creadors europeus dels anys quaranta i cinquanta i ha estat revisat i actualitzat tant teòricament com artísticament per la darrera generació coreogràfica europea. L'únic vincle estret que es pot establir amb aquesta tendència fes la breu estada del ballarí i creador Joan Tena a l'escola de Harald Kreutzberg de Suïssa, que va fonamentar els plantejaments de treballs seus com *El mandarí meravellós* de Béla Bartók, amb la seva formació Ballets Joan Tena als anys cinquanta.

Ara bé, sense dubte el gran focus de penetració i de contacte de l'avantguarda i el major influx en l'evolució de la nostra dansa el tingueren el Ballets Russos de Diàghilev i les seves actuacions al teatre del Liceu de Barcelona. Les actuacions reiterades⁴ d'aquesta formació tan rellevant per a l'evolució

3. Per a una informació completa cal consultar MONES I MESTRE, Nèlida: *Joan Llongueres (1880-1953), l'introduïdor del dalcrozisme a Catalunya. Política, cultura i art del Noucentisme*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2000.

4. Segons Alfons Puig, la primera presència al teatre del Liceu de Barcelona fou el 1917 —al juny i l'octubre—, i a continuació el 1922, el 1924, el 1925 i el 1927. A la mort de Diàghilev en 1929, la formació dels Ballets de Montecarlo va visitar el Liceu de Barcelona a les temporades del 1933, el 1934, el 1935 i el 1936, dos mesos abans de l'alçament militar. PUIG I CLARAMUNT, Alfons: *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Montaner y Simón, Barcelona, 1944, pp. 99-129.

de la dansa i les arts escèniques europees van marcar l'inici d'una modernització i una tradició al nostre país.

D'una banda, hi havia el somni d'un «Ballet Català» que integrés pintors, compositors i ballarins, i, de l'altra, una admiració per la renovació de la dansa acadèmica, que a casa nostra havia ja penetrat amb força al segle XIX a partir de les companyies italianes i franceses i que comptava amb mestres com Ricard Moragues i Pauleta Pàmies, però sobretot amb artistes internacionals com Roseta Mauri en els temps del Ballet Romàntic.

Amb les figures de Joan Magrinyà i Joan Tena, així com un extens nombre de protagonistes, l'admiració pel ballet penetra a Catalunya i aquest obté el reconeixement d'un ampli nucli d'intel·lectuals i artistes, entre els quals el crític d'art i historiador de la dansa Alfons Puig.

És indubtable que amb el relleu de Joan Magrinyà com a coreògraf de les òperes al Liceu i l'inici dels seus recitals (1932)⁵ es posa la primera pedra d'un moviment coreogràfic que pretenia consolidar-se a imatge del que succeïa a Anglaterra i França i el que havia d'esdevenir a Holanda, Suècia i molt d'altres països europeus amb els quals Joan Magrinyà tenia contacte.⁶

El franquisme va aïllar el país d'influxos i intercanvis, i per tant artísticament i pedagògicament va patir un retard que es va manifestar en la tècnica dels ballarins, la impossible entrada de mestres de reconeixement internacional i sobretot la planificació de la cultura des d'un estat de dret, que difongués i consolidés l'art de la dansa. La presència de Magrinyà com a coreògraf del Liceu fou un primer pas d'establiment d'una tradició de ballet que de seguida es veié limitada pel context de l'època i els interessos del teatre.

El neoclassicisme imperant a Europa i a Amèrica va passar de llarg a casa nostra, i només es va veure reflectit en l'estructuració coreogràfica i l'estil de les companyies privades de dansa espanyola que va sorgir amb força a partir

5. «Per primera vegada en la nostra història local de dansa, actua sol en una funció un ballarí espanyol, en un programa íntegre de ball. Juan Magriñá afronta l'aventura. El ple és absolut, la curiositat indescriptible. Llàstima que l'escenari escollit del Teatro Urquinaona sigui tan petit, insuficient per a un ballarí d'escola clàssica que amb dos salts el travessa». *Ibid.*, p. 109.

6. Cal recordar que Marie Rambert, Ninette De Valois i Frederick Ashton a Anglaterra són deutors de la seva experiència amb els Ballets Russos. Serge Lifar, coreògraf, mestre i director artístic del Ballet de l'Opéra de París va sorgir de les files dels Ballets de Diaghilev, així com els Ballets de Montecarlo i el mateix NY City Ballet de Blanchine són també herència d'aquella experiència artística. Amb totes aquestes formacions incipients Joan Magrinyà hi tingué contacte els anys anteriors a la guerra civil.

de finals del anys cinquanta, després d'un llarg exili, i que essencialment residien a Madrid.

Malgrat tot, Joan Magrinyà —paral·lelament al treball al teatre del Liceu de coreògraf de les temporades d'òpera—, va fundar la seva pròpia companyia Ballets de Barcelona (1951), i Joan Tena, des de la iniciativa privada i amb el suport de mecenes, va crear els Ballets Joan Tena (1954-1957). Es van posar així les bases d'una professió, que tanmateix no es va arribar a normalitzar en cap sentit a imatge dels països europeus, tal com es desitjava.

Al mateix temps es va posar la llavor d'una Escola de Ballet a Barcelona. D'una banda, l'Escola de Dansa de l'Institut del Teatre es va inaugurar el 1944 dirigida pel mateix J. Magrinyà i de l'altra la dansa clàssica es va estendre a Barcelona de manera no oficial gràcies a mestres i exballarines com Marina Noreg, Madame Elsa, Paul Goubé i altres ballarins estrangers instal·lats temporalment a Barcelona:

Al contrari del que hi havia establert als Teatres d'Òpera a tot el món, aquí el terreny de la Dansa, era un espai del domini únic i absolut de Juan Magriñá. Les senyores María Josefa Izard, Marina Goubanina, Elsa van Allen, Joop van Allen, en un temps Paul Gubé, Edmond Linval, tots dos de l'Òpera de París, Sacha Goudine i Boris Stroukoff en una altra escala de valors, sense oblidar Emilia García, d'indubtable talent i sensibilitat per a la dansa anomenada «lliure» a l'estil Duncan, eren noms que mereixien haver traspassat el llindar del Liceu per a omplir amb les seves classes i coreografies, el jardí encantat que els empresaris senyors Mestres, Arqués i Pamias, reservaren en exclusiva i durant més de 40 anys a Juan Magriñá. No és la meva intenció criticar la tasca que aquest va exercir, sempre correcta, però va limitar uns horitzons en els quals altres grans teatres d'òpera van assolir gran fama i prestigi.⁷

Però el terreny de la dansa no fou exclusiu del ballet durant tots aquests anys. La tradició havia fet forat i l'escola bolera i el flamenc eren una realitat i tenien una presència en la nostra cultura. El mateix Joan Magrinyà fou deixeble dels mestres Coronas en escola bolera i el mestre Bautista en ball espanyol, i en el seus recitals i creacions sempre va combinar les danses d'arrel espanyola amb la creació acadèmica. Els seus fonaments pedagògics doncs abraçaven les dues tendències: la dansa acadèmica i l'escola bolera i el ball espanyol.

7. TENA, Joan: *Crónica de una vocación*, Balmes, Barcelona, 2002, p. 64.

El flamenc, d'altra banda, era una realitat cultural evident que es manifestava en diferents estrats de la societat. A través dels cafès cantants envaïa les nits de festa i era la base de grans carreres professionals, com la de la gitana barcelonina Carmen Amaya. Sense anar més lluny el 1933, Joan Magrinyà i Carmen Amaya comparteixen programa en un espectacle organitzat pels Amics de l'Art Nou (ADLAN). Com molt bé relata Francisco Hidalgo Gómez, Barcelona ha estat un dels focus importants del flamenc fora d'Andalusia:

Tal com hem exposat en altres ocasions, Catalunya, i més concretament Barcelona, ha estat des de fa més d'un segle un dels enclavaments on l'Art Andalús, el flamenc, ha tingut una difusió més notable fora del seu àmbit nadiu. Catalunya ha donat més figures rellevants dins del món flamenc que algunes províncies andaluses. Igualment, només Sevilla i Madrid superarien Barcelona en nombre de locals. La dècada dels vint d'aquest segle i la primera meitat dels trenta és una època especialment activa per al flamenc a la ciutat comtal; és la segona localitat flamenca d'Espanya, més que Barcelona, només Madrid.⁸

Però el flamenc també va ser avantguarda:

En els anys vint i trenta es produeix un canvi positiu en l'apreciació del flamenc: aquests anys emmarquen l'acceptació del flamenc per destacats intel·lectuals de projecció exterior i la inserció del mateix en els moviments d'avantguarda que caracteritzen l'art europeu del segle XX en totes les seves facetes: teatre, música, literatura, dansa, escultura, pintura, etc.⁹

I en el context d'aquesta avantguarda neix el flamenc teatral del segle XX i l'estilització coreogràfica, amb creadors com Antònia Mercè «La Argentina», Vicente Escudero i Encarnación López «La Argentinita», que van liderar companyies internacionals i van emmirallar crítics i públic d'arreu del món sense res a envejar a Pàvlova, Mary Wigman o Isadora Duncan. Fins al Japó va arribar la seducció del flamenc, que artísticament fou reconegut amb la creació *Homenatge a La Argentina* (1977) del ballari butoh Kazuo Ono. Cal recordar que part del llegat de La Argentina es conserva també en els fons del MAE de Barcelona, i que Vicente Escudero, va instal·lar la seva residència a Barcelona fins a la mort el 1980, deixant com a llegat també la publicació *Mi baile*.¹⁰

8. HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Sebastià Gasch, el flamenco y Barcelona*, Carrena, Barcelona, 1998, p. 7.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. ESCUDERO, Vicent: *Mi baile*, Ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1947.

En l'àmbit d'aquesta tradició han existit a Catalunya professionals de primera fila, però de nou la dictadura va condicionar les seves vides. Alguns van marxar a l'exili artístic, altres van desenvolupar-se al país, amb els condicionaments que el règim imposava. El flamenc va prendre una connotació pejorativa amb el ressorgiment dels tablaos, que van substituir als anys seixanta, els antics cafès cantants i que foren «imatge cultural del règim» i reclam turístic d'un país en obertura.

Així doncs en sintonia amb aquesta tradició esmentarem uns protagonistes que feren la seva gran aportació en el terreny de la dansa espanyola: Mariemma, Emma Maleras, José de Udaeta, Rosita Segovia i José de la Vega, per citar-ne només alguns exemples. Emma Maleras es consagrà a la pedagogia després d'una experiència professional en la dansa. Amb una doble formació musical i de dansa va crear una metodologia d'aprenentatge de les castanyoles de concert. José de Udaeta, format amb els millors mestres de dansa espanyola i flamenc de l'època, com «La Quica», «El Estampío», Enrique Jiménez «El Cojo» i «Regla Ortega», va realitzar una llarga carrera internacional al costat de la seva parella de ball Susana Audeoud, i és encara avui una concertista de castanyoles excepcional. Rosita Segovia es va iniciar a Barcelona al costat del mestre Magrinyà i de la tradició de la dansa espanyola. També es formà a l'Havana al costat d'Alicia Alonso i els germans Alberto i Fernando Alonso i va entrar en el cercle dels Ballets del Coronel de Basil. El 1953 és cridada per Antonio Ruiz —quan funda la seva companyia privada— i és primera ballarina fins al 1969 en què abandona els escenaris per obrir escola a Barcelona.

José de la Vega arribà a Barcelona el 1953 després d'una primera formació i trajectòria professional a Sevilla. Va formar part de la companyia Ballet Espanyol d'Emma Maleras i posteriorment va treballar amb Pilar López, fins que va formar la seva pròpia companyia, amb què va girar internacionalment i va rebre el suport i elogis dels crítics Alfons Puig i Sebastià Gasch. A partir del 1974 es consagra a la pedagogia des de la seva escola de Barcelona, que encara avui és activa.

En resum, doncs, el marc artístic de la primera meitat de segle està marcat per la renovació de la tradició amb l'influx de l'avantguarda, evidenciat per un flamenc teatral i un creixent interès pel ballet modern, que desembocarà en el neoclassicisme a tot Europa, però amb la mancança de construir una companyia i escola sòlides a Catalunya.

L'últim quart de segle, que s'identifica amb l'etapa democràtica del país, ha estat marcat per una escena coreogràfica dominada en exclusiva per la dansa contemporània de tendència més avantguardista.

Coincidint amb els agitats anys seixanta, i l'ambient d'obertura així com de resistència a la dictadura, una alumna del mestre Magrinyà, Anna Maleras, i per consell de la seva tia Emma Maleras, marxa a l'escola de Rosella Hightower de Canes per ampliar els seus estudis de dansa clàssica, on impartia pedagogia un ballarí català de primera fila que havia desenvolupat la seva carrera a Europa: Josep Ferran. En descobrir la *modern dance* i la dansa jazz, Anna Maleras canvia l'objectiu del seu viatge i fa de pont i de pionera d'un canvi i una nova generació tant artística com pedagògica. El 1967 obre el seu estudi de dansa al carrer Teodora Lamadrid de Barcelona i inicia el darrer capítol de la història d'un segle.

L'ensenyament de la dansa moderna i contemporània es comença a imposar als sectors renovadors i joves de Barcelona. El seu esperit de llibertat, i les connotacions estètiques són més propers als joves i als nous temps que no pas l'encarcament d'una tradició que no s'havia pogut desenvolupar, regenerar ni exhibir fluïdament en sintonia amb la modernitat dels països europeus. El 1974 s'incorporen les classes de dansa contemporània a l'Institut del Teatre amb José Lainez,¹¹ i després d'ell un seguit de professors convidats procedents d'Europa i d'Àmerica arriben a Barcelona: G. Bellini, G. Collins, Gilberto Ruiz Lang i una extensíssima llista fins avui en centres privats.

Amb aquest dinamisme i entusiasme entre mestres i alumnes es comencen a crear les primers coreografies exhibides en mostres de dansa (1978, I Mostra de dansa a l'Institut del Teatre) i s'inicia un moviment coreogràfic pioner i renovador que afecta tot Espanya. El 1980 es crea el Departament de Dansa Contemporània i l'any 1981 s'obre La Fàbrica, espai de dansa i creació liderat per Toni Gelabert.

Amb la mort del dictador el país entra en una cursa de recuperació de les institucions democràtiques i una «normalització» cultural, educativa, econòmica i d'infraestructures.

Culturalment cal recuperar el temps perdut i posar-se al dia respecte a una Europa model, amb referents com França, Bèlgica i Alemanya sobretot, que han evolucionat després de la Segona Guerra Mundial com a grans potències i que en el terreny de les arts escèniques constitueixen el nucli de

11. Nascut a Sant Sebastià 1941, entre el 1963 i el 1969 viu i treballa a Àmsterdam, en el si del Het National Ballet, al costat del coreògraf Rudi van Dantzig. Al seu retorn al País Basc el 1969 forma el grup Anexa, que es perllonga fins al 1974, el mateix any que s'installa a Barcelona, on coordina els estudis de dansa contemporània i imparteix classes tècniques i tallers de composició a l'Institut del Teatre fins 1979. Des de llavors resideix i treballa entre el País Basc i Navarra.

l'avantguarda internacional, una avantguarda representada essencialment per les renovacions de Maurice Béjart d'una banda i la cultura teatral i plàstica americana de la segona meitat de segle, de l'altra, determinada pel teatre radical, el teatre visual, la performance, els happenings i la dansa postmoderna essencialment, en el context d'una societat dominada pels valors de la postmodernitat. Els festivals de teatre com Nancy i Avinyó són els referents estètics de programadors i creadors d'aquesta darrera etapa del segle xx.

S'inicia així una nova etapa cultural del país que d'una banda prové de les inquietuds culturals de la societat civil i de la resistència dels darrers anys del franquisme i de l'altra, emparada per les polítiques culturals que es dissenyen els primers anys democràtics, caracteritzades per una mirada «il·luminada» pel model francès de festivals, mostres, polítiques i subvencions.

La dansa, sense cap full de ruta a mitjà ni llarg termini, només es veurà beneficiada en aquest sentit les polítiques i la planificació del Departament de Cultura que vehicularà sobretot ajuts a partir del sistema de subvencions. La dansa s'enriquirà també arran de la planificació teatral i tota la geografia de festivals, mostres, teatres i programacions que donaran pas progressiu a l'entrada de l'escena internacional.

Les estructures institucionals educatives també són renovades. D'aquesta manera, entre el 1970 i el 1980 es reestructuren les direccions i els departaments de dansa de l'Institut del Teatre. En 1974 es jubila Joan Magrinyà i progressivament tot l'equip de professor deixebles i membres del seu nucli. El 1980 es crea el nou Departament de Dansa Contemporània, que té la fortuna de comptar amb dos factors de novetat a favor seu: els professors convidats anuals, i els tallers de composició dels alumnes, clau pel que fa al naixement i l'impuls d'una pedrera de joves creadors.

La renovació de fonaments es deixa sentir poc en el Departament de Dansa Espanyola. Fins ben entrats els anys democràtics no existeix el veritable relleu generacional que modifica plantejaments i que s'acosta a la realitat coreogràfica. De fet no sorgeixen formacions amb arrels de dansa espanyola fins als anys noranta: *Increpación* (1993) i *Color* (1994). Paral·lelament, el flamenc evoluciona com a ball en acadèmies privades, però no té un reflex en els escenaris de Catalunya. Es trenca el binomi i l'enllaç de l'aula a l'escenari i deixa de tenir visibilitat artística. La renovació és de baix a dalt. Si bé és apreciable una nova generació de flamenc musical a Catalunya, no succeeix el mateix en el terreny de la coreografia.

D'altra banda, la regeneració en el Departament de Dansa Clàssica és poc fluïda i contradictòria. Les diferents «escoles» o metodologies de les quals provenen els membres del departament creen contradiccions de plantejaments

artístics i pedagògics. La no existència d'una realitat artística paral·lela a aquest departament allunya cada cop més l'objectiu del treball de les aules de la realitat professional internacional. Malgrat que durant aquests anys retornen de l'exili intèrprets catalans en sintonia amb realitats sòlides, somiades per Magrinyà, no es consolida —ni tampoc s'hi posen els mitjans perquè així sigui—, cap ballet estable, ni s'impulsa un estil comú o metodologia.

Així doncs, Ramon Soler serà el pioner d'aquesta nova generació fundant el Ballet Contemporani de Barcelona (1975), que sota la seva direcció aplega un grup de ballarins sorgits de l'Institut del Teatre. El 1977, fruit d'una escissió interna es creen el Ballet Contemporani de Barcelona col·lectiu per un costat (1977-1997) i la Companyia de Dansa Ramon Soler per l'altre. La primera companyia s'orienta cap a la dansa contemporània, mentre que la segona és de tendència més neoclàssica. A la formació neoclàssica de Ramon Soler la seguiria l'efímera Companyia de Dansa de l'Institut del Teatre (1983-1985) i més tard la més seriosa aposta feta en aquest sentit per la iniciativa privada: la Companyia de Dansa Dart, dirigida per Guillermina Coll —darrera deixeble del mestre Magrinyà i ballarina reconeguda internacionalment—, el veritable pont generacional. Però la política de subvencions limita els horitzons. Malgrat les dificultats, a finals de segle es fa visible una darrera realitat: IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre, amb el tàndem Catherine Allard i Guillermina Coll. Un projecte de dalt a baix, que ha donat resultats més que evidents.

Durant aquests anys democràtics, s'ha escrit una nova pàgina de la dansa, configurada per diferents generacions de creadors contemporanis emparentats amb les avantguardes internacionals, i de reconeixement també internacional. Una generació liderada per Cesc Gelabert, Avelina Argüelles i Àngels Margarit, a qui han seguit grups i formacions com Ramon Oller amb Metros, Lanònima Imperial, Mal Pelo, Danat i un llarguíssim etcètera.

Aquesta nova generació ha tingut en comú el fet de formar-se tècnicament i estèticament en les bases de la dansa moderna i postmoderna americana sobretot, malgrat que cada formació ha entès la creació segons imaginariis personals molt oposats. Així doncs la creació coreogràfica d'aquests anys democràtics és representada per treballs amb bases abstractes conceptuals o plàstiques, de teatre dansa narrativa o de juxtaposició, teatre dansa de gran força visual, dansa performàtica i fins i tot una visió personal del butoh.

En canvi, els nous temps semblen haver esborrat qualsevol indicatiu d'història i de passat. És cert que amb la democràcia es fa taula rasa amb el passat més immediat, ja que el país necessita mirar endavant i oblidar una etapa històrica difícil. Però aquesta amnèsia sembla també haver afectat uns gènere-

res i un art. Les energies dels nous temps no han permès una anàlisi distanciada i exhaustiva de l'estat de la dansa ni la consciència que calia una gran renovació, però que hi havia unes bases i una tradició. Les institucions, les programacions, els festivals i les subvencions han oblidat que existia una història condicionada i recent i que d'una banda seguia viva en els ballarins que continuaven marxant a l'exili nodrint les millors formacions internacionals i de l'altra els ballarins que nodrien les companyies de dansa espanyola i de flamenc de la resta del país. No ha existit quasi cap intercanvi coreogràfic amb les altres comunitats autònomes del país ni cap festival exclusiu de dansa. Catalunya ha mirat cap a Europa i el temps s'ha emportat de l'escenari les castanyoles, el flamenc, la dansa «estilitzada» i tota possibilitat de consolidar el treball que d'altres van iniciar:

Hi ha una característica sanguínia en el català que, unit a la posició geogràfica, ha permès que bastants dels seus creadors tinguessin una visió internacional, global, de les coses: el català refusarà el fet de ser espanyol, però proclamarà el de ser europeu, occidental. És a dir, penso que alguns catalans tenen una aspiració global i que això és català tot i que sigui dins d'una majoria molt tancada sobre el catalanisme.¹²



12. GELABERT, Cesc: «Característiques de la meua obra en relació a Catalunya i Espanya», GARCIA FERRER, J. M.; ROM, Martí (ed.): *Cesc Gelabert*, Ed. Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1990.

La interpretació per a ballarins

Jordi Fàbrega

L'objectiu d'aquest article és plantejar algunes reflexions sobre una qüestió pedagògica que per a mi és fonamental en la formació del ballari/ina¹ —l'assignatura d'Interpretació—, sense entrar en el model d'escola ni en la formació global de l'alumne, que serien objecte d'un altre debat.

Fins ara, sembla que hi ha hagut un consens general sobre la conveniència de treballar la interpretació en la formació dels ballarins. Així ho demostra la inclusió d'aquesta assignatura (amb el nom d'Interpretació, Teatre, Acting for dancers, etc.) no sols a l'Institut del Teatre i a altres conservatoris professionals de grau mitjà i escoles superiors de dansa de l'Estat espanyol, sinó en diferents i prestigiosos centres d'arreu del món com la Mudra de Béjart, l'Òpera de París, la PARTS de Brussel·les o la Julliard School de Nova York.

Però a l'hora d'esbrinar quin pes específic té aquesta assignatura en la formació dels ballarins constatem que, fins ara, tant a les escoles de dansa com als conservatoris, com en els decrets que regulen l'ensenyament oficial, només apareix com un complement formatiu, no com a element fonamental, amb uns continguts basats en l'entrenament actoral: fer interpretació per a ballarins significa realitzar exercicis teatrals relacionats amb el treball de l'actor. El procediment habitual és contractar un pedagog teatral per impartir unes hores l'any d'interpretació, amb una aplicació pràctica que dependrà del currículum del professor encarregat de donar la matèria. La varietat de «mètodes» és considerable (Lecoq, Grotowski, pantomima, etc.), però generalment es recorre al sistema Stanislavski, sovint mal entès, o fins i tot s'aplica el mètode de l'Actor's Studio directament a la dansa. En altres paraules: no es treballa cap entrenament interpretatiu creat específicament per a ballarins. No hi ha un perfil d'assignatura definit i cada centre d'ensenyament ho resol, generalment, en funció dels seus recursos humans, amb una càrrega lectiva mínima i un format molt variable, que va de les classes setmanals, als tallers, els seminaris, els *workshops*, etc.

Al nostre país, per exemple, els decrets del Ministeri pel que fa al grau mitjà —tant l'antic com el nou— no consideren la interpretació com a ense-

1. En endavant utilitzaré l'expressió només en masculí.

nyament mínim. El primer decret de la Generalitat, en canvi, reconeixia la interpretació com a matèria obligatòria, encara que sense rang d'assignatura autònoma amb la denominació de Caracterització i Interpretació que, en l'aplicació que l'Escola Professional de Dansa de l'Institut del Teatre en feia, suposava l'1,5% de l'horari lectiu de tot el grau mitjà; ara amb el nou decret, aquesta assignatura desapareixerà i dependrà de la direcció del conservatori la decisió d'incorporar-la o no dins de les hores de lliure disposició.

En el grau superior, el decret del Ministeri i la Generalitat preveuen la Interpretació com a assignatura obligatòria. Al curs 2007-2008² suposarà el 4,5% en l'especialitat de Coreografia i tècniques d'interpretació de la dansa, i el 3% en l'especialitat de Pedagogia —i per al conjunt de la carrera. Si ho comparem amb el Conservatori Superior de Dansa de Madrid, trobem que, si bé a Pedagogia suposa un 1,5%, la meitat que a Barcelona, a Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa és el 8,1% de l'horari lectiu, quasi el doble que a Barcelona.

Així doncs, ens trobem amb una assignatura, dins de la formació dels ballarins, coreògrafs i pedagogs, anomenada Interpretació, amb continguts d'entrenament actoral poc definits i amb una dedicació lectiva molt petita. De fet, si el referent de la interpretació en la dansa ha de seguir sent la interpretació actoral (des del segle XVIII la dansa s'hi ha emmirallat encara que sigui per distanciar-se'n), si ha de seguir sent un petit extra informatiu dins de la formació dels ballarins, potser l'assignatura ja està bé com està. Ara bé una cosa és fer «teatre» com un complement, com un coneixement superficial d'algunes tècniques actorals, i una altra és confondre el treball actoral amb la interpretació per a ballarins.

Però, i si les coses no haguessin de ser necessàriament així? I si la interpretació per a ballarins no l'haguessin de configurar els mateixos continguts que serveixen per a la formació dels actors i no haguéssim de considerar l'assignatura com a accessòria, sinó com a específica i consubstancial? És la qüestió que es plantegen a la segona meitat de la dècada del 1950, en el primer llibre que van escriure sobre l'Escola de Ballet del Gran Teatre-Escola Coreogràfica de Moscou la seva directora Elena Botxarníkova i el seu director artístic Mikhaïl Gàbovitx. Ambdós constataren que «l'aparició de nous

2. En aquest curs desapareixerà, a proposta de la direcció actual del Conservatori Superior de Dansa, l'optativa d'Interpretació II. El tant per cent resultant en l'especialitat de Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa és la suma de les assignatures d'Interpretació I a primer curs i Creació del Personatge a segon curs.

temes i de nous personatges en el món del ballet i el problema de la interpretació en l'educació de la joventut que es consagra al ballet, han conduït a aplicar en l'art coreogràfic el sistema de Stanislavski per a la formació d'actors». Ara bé —afegeixen—, «l'especificitat del ballet aporta inevitablement correctius essencials al mètode de preparació “d'actors dansants” segons Stanislavski. Stanislavski mateix, que treballà molt en els teatres d'òpera, subratllava aquesta especificitat. [...] En realitat, en tota part del ballet, l'estat emocional d'un personatge està determinat d'avançada per la música [...]. L'especificitat del ballet rau igualment en el fet que “l'actor dansant” no pot crear arbitràriament la “partitura” dels seus moviments escènics. No solament està limitat pel temps musical, sinó que també s'enfronta a un “text” coreogràfic ja disposat i que dicta el disseny de la seva acció sobre l'escena.» El personatge del ballet —conclouen— «té les seves particularitats i difereix en força punts del personatge dramàtic. Als artistes de la coreografia els importa conservar i afermar allò que hi ha d'original en l'expressivitat plàstica i musical del cos humà, i que forma la base de l'art específic de la dansa» (BOTCHARNIKOVA; GABOVITCH, 1956?).

Si anys enrere ja es deixava constància explícita de la necessitat d'un treball específic en la formació interpretativa dels ballarins clàssics, i a més, es constatava que el sistema Stanislavski era del tot insuficient, quan contemplem els estils de dansa que han anat sorgint des d'aleshores (per exemple, els que es fonamenten en l'abstracció), la urgència d'un canvi de perspectiva es fa encara més palesa.

Com s'hauria de plantejar doncs, la interpretació per a ballarins? En el meu treball de recerca intitulat *La interpretació en la dansa: una qüestió pendent!*, que vaig llegir a l'Institut del Teatre de Barcelona l'any 2005, dins del programa de Doctorat en Arts Escèniques, vaig sotmetre una enquesta entorn d'aquesta qüestió a una trentena de coreògrafs, ballarins i pedagogs internacionalment reconeguts. Els resultats van ser contundents: el 97% dels enquestats estava d'acord a incloure la interpretació dins de la formació dels ballarins i només un 3% no ho considerava del tot necessari. Del 97% favorable a la inclusió de l'assignatura, un 78% pensava que s'havia d'incorporar des de l'inici dels estudis, i un 22% considerava que era millor a la meitat de la formació o al final, quan ja es domina la tècnica. És una postura que posa en qüestió la complementarietat actual de la interpretació i que contrasta espectacularment amb els decrets del Ministeri i de la Generalitat, així com amb el plantejament de l'assignatura en la majoria d'escoles. Cal assenyalar, però, que si bé la pràctica totalitat dels professionals consultats coincidien en la necessitat d'incloure l'assignatura amb un caràcter no complementari, no

existia cap acord majoritari a l'hora de definir el concepte d'interpretació en la dansa, del qual, òbviament, depenen els continguts.

Per tant, cal aclarir, primer de tot, què entenem per interpretació per a ballarins, ja que aquí sembla que rau la clau de la qüestió, atesa la confusió que rodeja l'ús d'aquest terme entre els professionals, i que es reflecteix clàrissimament en els decrets d'ensenyament dels estudis de dansa tant del Ministeri com de la Generalitat, on el concepte d'interpretació és vague i porta a molts malentesos: de vegades vol dir execució; d'altres tècnica de moviment, exegesi, capacitat expressiva i, també en algunes ocasions, representar un rol.³

Malauradament el discurs sobre la dansa no ens ajuda gaire a l'hora de configurar la definició del concepte d'interpretació (de fet s'ha escrit molt poc sobre la dansa —i des del món de la dansa—, i menys encara sobre la interpretació per a ballarins), potser perquè com diu Isabelle Ginot, professora del departament de dansa de París VIII, «contràriament al teatre i a la música, on l'adquisició d'una cultura i instruments d'anàlisi és part integrant de la formació de l'intèrpret (història de la música o del teatre, anàlisi d'obres, teories musicals o teatrals...), la formació del ballarí s'acompanya d'una ocultació del camp del pensament, sovint dit "intel·lectual" amb el punt de desconfiança i de menyspreu que acompanya el terme» (GINOT, 2004).

Valerie Preston-Dunlop, al seu llibre *Dance Words*, amb més de 1.700 entrades recopilades de diferents autors, només n'hi inclou sis referides a la interpretació dels ballarins: dues referides a interpretar i quatre a interpretació. Exposo les més significatives:

- «Interpretar: Fer que una dansa sigui viva» (Bonnie Bird).⁴
- «Interpretació: El procés d'apropiació dels passos» (Joseph Cipolla).⁵
- «Interpretació: El procés de donar al moviment alguna cosa de tu mateix» (Laverne Meyer).⁶

3. Aquest desconcert queda palès, en el grau superior, en la denominació tan singular de l'especialitat de «Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa», que no ens permet saber amb certesa quines matèries d'estudi engloba.

4. Va ser membre de la companyia de Marta Graham, assistenta de la coreògrafa i professora de tècnica Graham.

5. Exballarí del Dance Theater of Harlem, del Saddler's Wells Ballet, professor de dansa al Royal Ballet School, Boston Ballet, etc.

6. Exballarina, professora, coreògrafa i fundadora del Northern Dance Theatre.

Una posterior exploració de la qüestió, realitzada per mi mateix en l'esmentat treball de recerca, no aporta gaires precisions més. Vegem algunes respostes a la pregunta del qüestionari «Què és per a vostè la interpretació en la dansa?»:

- «En la meua opinió, és l'aportació emocional de cada ballarí» (Rosalyn Anderson).⁷
- «És saber connectar i unir la ment amb el cos de manera que el ballarí sigui més expressiu gràcies al pensament que impulsa l'emoció. És el desenvolupament creatiu que permet al ballarí ser més que un tècnic de la dansa i poder transmetre un missatge (conscientment o inconscientment), amb el resultat d'una reacció i una emoció en l'espectador» (Catherine Allard).⁸
- «És una part necessària per a l'expressivitat del moviment» (Aurora Bosch).⁹
- «És l'apropiació de la voluntat del coreògraf» (Didier Chirpaz).¹⁰
- «Seria l'expressió d'un sentiment per la música i/o caracterització d'un rol» (Suzanne Daoanne).¹¹
- «Per a mi és “entrar en situació”, si no el públic no rep res, no hi ha la passió; és transmetre allò que vols donar en el ball» (José De Udaeta).¹²
- «És treure del teu interior. [...] No és una cosa mecànica, no és un moviment per pur moviment, ha de sortir alguna cosa de dins, i aleshores fas un bon art, com a coreògraf, com a mestre» (José Granero).¹³
- «És el grau últim de la dansa, és comunicar. Per a mi interpretar és comunicar» (Ramon Oller).¹⁴

7. Repetidora del Nederlans Dans Theater i de les coreografies de Jirí Kylián.

8. Exprimera ballarina del Nederlands Dans Theater i de la Compañía Nacional de Danza. Directora d'IT Dansa.

9. Exprimera ballarina i Maître de ballet del Ballet Nacional de Cuba.

10. Director General de l'École Nationale de Ballet Contemporain de Montreal.

11. Assistent de direcció de la secció de dansa de la Julliard School de Nova York.

12. Coreògraf, mestre d'espanyol i concertista de castanyoles.

13. Coreògraf i mestre d'espanyol. Fundador del Ballet Español de Madrid. Exdirector del Centro Andaluz de Danza.

14. Coreògraf. Director de la companyia Metros. Actual director del Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Observem, atesa la totalitat de les respostes del qüestionari, que la majoria de professionals defineix la interpretació com l'expressió dels sentiments o de les emocions —generalment de la persona del ballarí— a través del moviment, associant-la només a l'expressió i sense fer quasi cap referència al treball de l'energia, a la presència escènica, als personatges, etc. Per escriure, en l'absència de qualsevulla formulació d'objectius, ningú no diu que la interpretació exigeixi un entrenament, considerant, com a màxim, que és una tècnica o una eina. Això revela un notable desconeixement de què pot representar el treball d'interpretació per a ballarins i explica que a l'hora d'interpretar, els enquestats es remetin a les tècniques actorals. Són les úniques que s'esmenten —considerant, això sí, que poden ser molt enriquidores—, encara que se n'enumeren poques i molt bàsiques, probablement perquè el seu camp de referència és limitat. Finalment, s'observa una confusió evident entre tècniques de desenvolupament personal i tècniques d'entrenament actoral, fruit també, sens dubte, del desconeixement del treball d'interpretació. Així doncs, les respostes que trobem, en general, en el món de la dansa, són vagues, confuses i majoritàriament centrades en l'expressió, no de la coreografia, sinó de la persona del ballarí.

Ara bé, interpretar és expressar la persona del ballarí? Perquè, si és mostrar l'ànima del ballarí, com es feia ja al Renaixement, no cal fer interpretació, només cal afavorir que l'ànima aflori, que emergeixi, que exhali la seva aura, tot confiant en la inspiració, el talent o el *duende*, però a condició que el practicant sigui «honest» i «sincer» —requisits morals— o que sigui «natural»¹⁵ —difícil en un art que generalment es basa en moviments que tenen poc a veure amb la naturalitat. Aquest concepte d'interpretació també el trobem reflectit en el nou decret del Ministeri de grau mitjà, farcit d'expressions que correspondrien més al segle XVIII o fins i tot al XV: «el don natural de la interpretación», «interpretar con gracia y naturalidad», interpretar «con gusto, carácter y fuerza expresiva», etc. Però també, curiosament, en algun sector de la dansa contemporània, segons el qual no cal plantejar l'assignatura d'Interpretació sinó deixar que el coreògraf, a classe, en el treball diari amb el ballarí, vagi transmetent directament o indirectament el seu concepte d'interpretació a través de la imitació i de la «transmigració de les ànimes». Aquesta opció, evidentment, suposa tornar enrere, a unes pràctiques del passat, el resultat de les quals ja hem vist, confirmant que de vegades rere les

15. Els termes naturalitat, honestat i sinceritat són molt habituals en el món professional de la dansa i revelen, un cop més, el concepte d'Interpretació que hi ha implícit.

propostes pretesament més contemporànies hi ha les més conservadores. Amb aquest concepte d'interpretació basat en l'expressió d'un mateix, amb el perill de vorejar la teràpia, no cal aprenentatge ni, per tant, assignatura. És més, no es pot aprendre a interpretar, i tot depèn d'allò intangible, del do infós, propi de l'artista inspirat. Lògicament, les coses foren molt diferents si es tractés de posar-se al servei de l'expressió de la coreografia perquè aleshores sí que caldria estudi i aprenentatge.

Abans d'entrar a definir el concepte d'interpretació, però, cal aclarir un parell de qüestions que estan agafant força en els darrers temps i que poden ser conceptualment determinants. La primera és la confusió entre interpretació i execució. Sovint, dins l'actual desconcert terminològic al món de la dansa, el mot «intèrpret» serveix per designar aquell que només fa, aconpleix, du a terme, és a dir, que executa. Però es pot parlar d'execució com a interpretació? Interpretar és la simple execució tècnica d'un pas o moviment? Podem parlar també d'interpretació en el cas dels acròbates, dels gimnastes, o dels practicants de gimnàstica rítmica, l'execució dels quals serveix als mateixos objectius que la dels ballarins? Per ventura no hi intervé quelcom més en l'acció de ballar una coreografia? Respecte a això, cal dir que la interpretació ja porta implícita l'execució, ja que a l'escenari un ballarí no pot interpretar allò que no fa, però en canvi pot accomplir sense interpretar. Per això Ruhi Horta, reputat coreògraf portuguès, desfà l'entrellat dient que la interpretació és *com fem allò que fem*, sempre i quan —hauríem d'afegir— aquest 'com' estigui sustentat i determinat per la consciència.

La segona qüestió és que, actualment, en alguns sectors de la dansa contemporània, segons explica Patrice Brignone, «el terme coreografia deixa de ser el referent obligat, en favor, per exemple, del de “fabrication” (Alain Buffar), o simplement de “travaux” (Jérôme Bel), expressió corrent dins de les arts plàstiques, adaptada del mot anglosaxó “works”» (BRIGNONE, 2006). Això fa concloure a Jean-Marc Adolphe, redactor en cap de la revista *Mouvement*, que «la paraula “performer” ja forma part de l'argot comú de les arts escèniques, i substitueix en els crèdits “ballarins”, “actors” i, encara més, “intèrprets”, un mot gairebé desterrat» (ADOLPHE, 2006).

Hem de substituir, doncs, la denominació d'intèrpret per la de «perfórmer»? Continua sent vàlid el terme «interpretació»? D'entrada, cal dir que «performance» vol dir representació, i per tant està vinculat amb el d'interpretació. Ara bé, curiosament, dins la confusió terminològica actual, s'acostuma a assignar la definició de «perfórmer» a aquell que no representa, sinó que presenta. Consegüentment el podríem aplicar, però podem fonamentar la interpretació en la presentació d'un mateix? Si es tracta de ser un mateix

a l'escenari, no cal estudiar cap assignatura, la mera presentació de la persona basada exclusivament en tècniques quotidianes és una opció estètica tan respectable com altres, però no pot fonamentar el concepte d'interpretació, la presència física i mental de la persona quotidiana ja és objecte d'estudi en diverses ciències. El que fa imprescindible i alhora necessari l'estudi de la interpretació no és altra cosa que un comportament diferent en una situació distinta de la vida quotidiana.

Així doncs, com definim interpretació? Patrice Pavis, a l'article del seu diccionari dedicat a la interpretació, ens recorda que «en francès, "jouer" (jugar), significa actuar, interpretar; o, en altres paraules, quan l'actor actua, "juga"». Però de seguida afegeix que «per comprendre el joc de l'actor és necessari [...] relacionar l'enunciació global (la gestualitat, la mímica, l'entonació, les qualitats de la veu, el ritme del discurs) amb el text proferit o la situació plantejada. Aleshores, el joc —la interpretació— actoral es descompon en una sèrie de signes i d'unitats que garanteixen la coherència de la representació i de la interpretació (o exegesi) del text» (PAVIS, 1998).

És del tot aplicable aquesta definició al camp de la dansa? Bàsicament sí, però és quan hi afegim les reflexions d'Eugenio Barba sobre el treball d'actors i ballarins que podem abastar el terme en tota la seva complexitat. Parteixo, doncs, d'un concepte d'interpretació entès com el resultat d'un comportament en «públic» que gestiona conscientment l'energia per obtenir un resultat prèviament plantejat, en un procés d'unió psicofísica conscient per donar vida escènica al moviment en una situació de representació organitzada. Això implica la necessitat d'una tècnica extraquotidiana, és a dir, un ús del cos i de la ment diferent al de la vida quotidiana, que ha de permetre mantenir l'atenció de l'espectador, entenent per tècniques extraquotidianes aquells procediments físics que operen a través d'un procés de reducció i substitució destinat a fer sortir allò que és essencial en les accions —cosa que no fan les tècniques quotidianes—, creant, així, una tensió i una diferència de potencial a través del qual passa l'energia escènica, distinta de l'energia de la vida quotidiana. Ara bé, l'interpret ha d'encarnar (o assumir) un ésser diferent a ell mateix, és a dir, un ús diferent, una gestió diferent del cos i de l'energia.

Aquesta definició ens permet incloure la immensa majoria de propostes artístiques de la dansa figurativa i abstracta en els seus diferents estils: clàssic, neoclàssic, espanyol, flamenc, modern, amplis sectors del contemporani i de la dansa teatre, i sectors del postmodern. Els pocs corrents que no es vinculen a la representació sinó a la presentació o que fan un ús exclusiu de l'energia quotidiana, en el moment que utilitzin un procediment diferent del quotidià

o una mínima transformació del «jo» —no cal que sigui en l'estadi de personatge—, a través d'una gestió diferent de l'energia, ja poden ser, amb els estils abans esmentats, objecte d'estudi de l'assignatura.

En el treball interpretatiu dels ballarins, aquesta definició es concretaria desenvolupant una sèrie de capacitats a través d'un seguit de procediments conscientment treballats, això vol dir unes tècniques que es poden aprendre, però que lògicament, perquè no són d'ús quotidià, necessiten un entrenament. Ara bé, segons els resultats de l'enquesta del treball de recerca abans esmentat, el 66% dels enquestats no coneixia cap entrenament específic per a ballarins i el 33% que afirmava conèixer-lo no el concretava, confonent entrenament, és a dir, les capacitats que el ballarí ha de desenvolupar abans de ballar qualsevol coreografia, amb la manera de treballar en la coreografia. Aquestes conclusions reforcen l'afirmació d'Helena Wulff, professora d'antropologia social de la Universitat d'Estocolm: «L'actuació en la dansa no està tan elaborada com en el teatre [...]. Mai no he trobat cap sistema teòric d'actuació en el ballet en la línia del sistema Stanislavsky, per exemple» (WULFF, 1998). Però no només en el ballet, podríem afegir: tampoc en els altres estils de dansa no hi ha cap sistema de pensament i elaboració sobre el treball d'interpretació en la mateixa línia que existeix en el teatre.

Inicialment, doncs, cal abordar totes les qüestions relatives a la interpretació en la dansa —que ja es plantegen al camp del teatre a partir del segle XVII— que ara per ara estan vagament definides (i fins i tot indefinides) o simplement no es preveuen, i només d'aquesta manera es podrà plantejar una proposta pedagògica seriosa i profunda que s'ha de materialitzar en un *entrenament interpretatiu específic per a ballarins* —l'objecte de la meua tesi doctoral.

Aquest entrenament, que configuraria l'assignatura d'Interpretació, ha d'estar basat, primerament, en l'anàlisi dels recursos interpretatius apareguts al llarg de la història de la dansa (objectius, similituds, divergències, principis que es poden extreure, etc.). Què aporten a la Interpretació —per posar alguns exemples— el concepte de personatge de Dominique Bagouet, el de Lucinda Childs, el de Jean Fabre, el de la Ribot o el de Mónica Valenciano; l'ús de la respiració en Dalcroze, Deborah Hay, Mary Wigman, Ohad Naharin o Lin Hwai-min; l'emoció en Isadora Duncan, Serge Lifar, Carolyn Carlson o Pina Bausch; la presència escènica en Hubert Godart, Douglas Dunn, Serge Lifar o Boris Chamartz; l'energia en Nijinski, Laban, Marta Graham, Cunningham, Trisha Brown o Vandekeybus; la utilització de la imatge en Mabel E. Told, Irene Dowd, Isadora Duncan, Erik Hawkins; el treball sobre la consciència sensorial i la percepció de Steve Paxton, Douglas Dunn, Yvonne Rai-

ner; la corporeïtat dansant de Michel Bernard o d'Odile Duboc; la immobilitat en Akram Khan, Josef Nadj, Toméo Vergès, Alain Buffard, Frédéric Flamand, o la *stasis* de Nikolais; el *pre-mouvement* d'Hubert Godart, la pre-expressivitat de Barba, o la relació entre el pes i el centre de gravetat de Kleist; etc.

A més, ha de tenir en compte les aportacions de la teoria del moviment i de les tècniques de coneixement corporal —dites també tècniques de reeducació corporal i del moviment, englobades de vegades amb el nom d'anàlisi del moviment o de mètodes somàtics—, que abraçarien les aportacions del mètode Alexander, del Feldenkrais, de la kinesiologia de la dansa, de l'Eutonia, de la Ideokinesis, del Pilates, del Body-Mind-Centering (BMC), de l'Skinner Releasing, i també del ioga, del tai-xi, de les arts marcial, etc. Així mateix, s'ha de fonamentar en les aportacions de la teoria dramàtica, dels entrenaments actorals i de l'antropologia teatral. També, dins del possible, hauria de poder recollir les aportacions científiques de la fisiologia, de les neurociències, de la neurofisiologia, de la neuropsicologia, etc. I, per fi, hauria de tenir present les consideracions entorn de la dansa que en les darreres dècades s'han fet des de la filosofia i les arts plàstiques.

Aquest entrenament específic aproparà el ballarí al coneixement des de la reflexió, des del treball científic, i el farà, en definitiva, amo del seu art, i per tant, més lliure. Al centre de la dansa hi ha l'interpret, ell és l'únic element indispensable perquè es produeixi el ball, i per això la dansa ha de ser l'art del ballarí, però no podrà ser-ho del tot fins que l'entrenament interpretatiu formi part fonamental de la seva substància artística. A més, el fet d'incorporar en el mateix subjecte l'artista i l'obra implica la consubstancialitat de la interpretació per definició, i en conseqüència mai no podrà ser un simple complement en la seva formació, sinó allò que forma part de la seva essència, un contingut primordial.

Conrear o no un entrenament específic en la dansa és una opció ideològica, pressuposa posicionar-se davant del paper que ha de tenir el ballarí, i per tant, quan es vol mantenir l'interpret allunyat del coneixement escudant-se en la subjectivitat de l'art, on tot és possible, negant la raó, el pensament i la recerca científica, no es fa altra cosa que caminar enrere mantenint el poder absolut del coreògraf o el director de torn. L'assignatura d'Interpretació hauria de ser l'espai on pedagogs, coreògrafs i ballarins poguessin aprendre i reflexionar plegats sobre les condicions i els procediments del seu art; un lloc d'encontre que possibilités la relació de creador a creador, que trenqués les barreres que el desconeixement i la ignorància han construït, donant el poder als uns i l'obligada submissió als altres. De la instauració d'aquest nou

àmbit en depèn, al meu parer, el futur de la pedagogia de la dansa i, per tant —si pensem que tota pedagogia és una aposta—, el de la dansa.

Isabelle Ginot ja parlava de «l'alienació social i política, de la impotència crònica del ballarí a prendre la paraula, la pròpia com la figurada: l'absència de llenguatge [...]. Els treballs realitzats al si del departament de dansa de la Universitat París VIII referits a la formació del ballarí no paren de verificar aquesta hipòtesi: l'alienació a múltiples nivells —des de les relacions del mestre amb l'alumne fins a les relacions del coreògraf amb l'intèrpret, de l'estudi a l'escena, de l'escena de teatre a l'escena de la política, de l'Estat al coreògraf, de l'espectador al ballarí, etc.— no és més que la repetició de dispositius polítics funcionant en la formació del ballarí, on és absent tradicionalment tota forma de debat i de reflexió» (GINOT, 2004).

Amb l'ànim de subministrar material per a aquesta reflexió adjunto, per acabar, dues entrevistes, extretes del meu treball de recerca, a dues figures internacionals de la dansa contemporània: Cesc Gelabert i Daniel Larrieu.

Referències bibliogràfiques

- ADOLPHE, Jean-Marc (2006): «Dansa i “Performance”», *En Moviment*, 1, p. 14.
- BOTCHARNIKOVA, Helena; GABOVITCH, Mikhaïl (1956?): *L'École Choregraphique du Grand Théâtre*, Éditions en Langues Étrangères, Moscou. [Collection «Arts».]
- BRIGNONE, Patrice (2006): *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, Al Dante, París.
- GINOT, Isabelle (2004): «Danse: L'en dehors et l'au-dedans de la discipline», GOURDON, Anne-Marie (dir.): *Les Nouvelles formations de l'interprète, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, CNRS, París. [Arts du Spectacle.]
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie (1995): *Dance Words*, Harwood Academia Publishers GmbH.
- WULFF, Helena (1998): *Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers*, Oxford International Publishers Ltd., Oxford.

Entrevista a Cesc Gelabert

Transcripció de l'entrevista oral realitzada el 2004 i revisada pel coreògraf el 2007.

Coreògraf internacional. Fundador de la Cia. Gelabert-Azzopardi. Ha creat *Solos* per a Mikhail Baryshnikov i David Hughes. Ha estat guardonat, entre d'altres, amb el Premi Nacional de Dansa de Catalunya 1983 i 1997, el Premi Ciutat de Barcelona 1987 i 2005, el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura 1996, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 1994, el Premi Max de las Artes Escénicas millor espectacle i millor coreografia 2000 i el Premi Max 2005 i 2006 al millor ballarí masculí del 2004 i 2005.

FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí, coreògraf, pedagog, repetidor?*

GELABERT: Coreògraf i ballarí; també pedagog: ara no exerceixo, però he donat classes tota la meua vida, i si algun dia la societat m'ho demana, m'agradaria oferir el meu model de ballarí que per a mi és central en la meua feina.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

Jo no he tingut un sol mestre, n'he tingut molts, començant per Anna Maleras i Lydia Azzopardi, dos noms d'una llarga llista de mestres que m'han ensenyat diferents tècniques de dansa.

En aquest país, a banda del flamenc, no hi ha hagut un tronc a seguir. Jo he treballat amb la diversitat informada, he rebut influències de la cultura occidental, l'africana i l'oriental. D'una part, l'herència de la dansa acadèmica; després les tècniques del segle xx, Graham, Cunningham, Limon, etc., i per acabar les tècniques interiors, com ara el ioga, el tai-xi, i també Pilates, Feldenkrais, Alexander, etc. També he estudiat amb YiYa Díaz, qui ensenya el «cos art», la tècnica evolucionada de la seva mestra Fedora Aberasturi. El meu model de ballarí posa tot això en comú: un equilibri entre la tradició i el futur.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

Ha de tenir un bon nivell físic, amb un coneixement dels llenguatges bàsics que hem dit, i un nivell mental, això vol dir un sistema per aprendre a fer funcionar la seva ment, una ment connectada amb l'experiència i amb la vi-

vència d'un cos i d'una emoció. Ha de tenir una tècnica que uneixi el cos, el cor i la ment.

Jo he estudiat filosofia, arquitectura, etc., i he tingut un mestre budista, Geshe Kelsang Gyatso, qui m'ha donat un mapa per organitzar totes les informacions i on relacionar-ho tot.

Has de tenir una capacitat tècnica per treballar amb la ment; una ment aplicada i relacionada amb el teu cos i, entremig, l'emoció. Als meus alumnes els explico la imatge del carro grec: el carro és la forma, els cavalls les emocions, el conductor la ment i les estructures mentals, el guerrer és l'esperit i el paisatge, els sentits.

Hi ha dos aspectes clau en la ment del ballarí que són l'espai i el temps. El ballarí ha de tenir una gran capacitat espacial, ha de ser una espècie de Gaudí. Ha de tenir una gran capacitat per concentrar-se, per treballar amb la seva ment.

La dansa és només moviment o cal una emoció que l'impulsi?

En el cos hi ha la part més física, però que no solament és física perquè també és ment, tot el que són músculs i tendons. Després el cos subtil, que són les energies, i els sentits, inclòs el del tacte que ens permet saber en quina posició tenim el cos —també tenim sensors, a més a més de l'orella, a les plantes dels peus, per mantenir l'equilibri—; tot això són sentits i també és ment, però ho associem al cos perquè hi està directament relacionat. Entremig hi ha l'emoció, que va lligada a la percepció del plaer, del dolor, de l'amor, de l'odi i mil variants més; és un tipus de ment específica: sense emoció no hi ha vida. La resta de les estructures mentals, els conceptes, les imatges genèriques, la imaginació... és la ment en general. I per acabar l'esperit, que serien les ments subtils. Això és una divisió bàsica del budisme, i per a mi és molt útil, ja que em permet d'organitzar els diferents aspectes del coneixement.

Hi ha una ment genèrica i una ment directa.

Els bons ballarins tenen un cos qualificat, un cos penetrat per la consciència.

El moviment ha d'estar penetrat per totes aquestes coses; ha de tenir una definició, la més precisa, de la forma, de les energies, dels sentits que el rodegen, de les emocions que l'impregnen i de les ments que l'acompanyen. Tot això, a més, ha d'estar qualificat a l'interior d'una idea coreogràfica, aleshores és quan assolirà una potència que permetrà a l'espectador fer-se-la seva.

Si els alumnes, quan fan els exercicis, no els fan amb tot aquest «carro», després tampoc no ho faran quan treballin una coreografia, només ho faran d'una manera mecànica.

Què és la interpretació en la dansa?

Interpretar és executar una proposta coreogràfica concreta d'una manera personal, trobant l'equilibri entre la fidelitat a la proposta coreogràfica i la seva personalització.

S'ha de diferenciar entre coreografia, interpretació i execució. Hi ha tres persones claus: el coreògraf, el ballarí/intèrpret i el públic.

La coreografia és un acord, un pacte entre el coreògraf i el ballarí. Un conjunt d'enteses; la interpretació forma part d'aquest conjunt, a l'hora que diferencia la manera de ballar d'una persona respecte d'una altra.

Jo amb cada ballarí, treballant-hi, defineixo com vull que interpreti aquesta proposta coreogràfica i, arribats a un acord, vull que m'ho faci sempre, que no sigui casualitat, que sigui una interpretació definida.

L'execució és única i irrepetible, sempre diferent a l'interior de la interpretació i a l'interior d'una coreografia —la qual executes cada vegada que fas un assaig o una representació. Però una cosa és executar i l'altra és saber construir una interpretació amb el coreògraf, cosa que la majoria de ballarins no saben fer. Saben ballar, però a l'hora de construir un personatge o una interpretació els costa molt. Com a públic, tu només veus l'execució, no coneixes la coreografia ni la interpretació, la qual no es pot entendre sense la «concepció d'una coreografia», i aquesta la fa l'espectador artista: només des d'aquesta construcció pot viure i gaudir aquesta coreografia. Sense aquest públic qualificat no hi ha art, aquesta és la gran desgràcia dels nostres temps.

Per ser un bon intèrpret has de ballar una coreografia que no et vagi bé, que no t'agradi i convertir-la en alguna cosa que estigui bé i que t'agradi. Si no ets capaç de fer això encara no ets un ballarí, perquè ballar una cosa que et vagi bé ho fa tothom, no has de ser un ballarí.

Quan fem un càsting i veiem un ballarí, ens preguntem què és més important per a ell, ell mateix o la dansa? Si veiem que és ell mateix no l'agafem mai, encara que sigui molt bo, perquè allò que ha de manar sempre és la coreografia.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Les tècniques actorals són molt riques, molt bones en l'aspecte emocional i en la seva relació amb la ment (Stanislavski, per exemple, amb la construcció del personatge, la utilització de l'experiència, la fixació d'unes imatges, etc.). Tot això és molt interessant per als «cavalls», que deia abans, els quals qualifiquen el moviment. Per a un ballarí estudiar tècniques actorals és molt útil.

Jo he estudiat entre d'altres, Stanislavski, Grotovski, i també pantomima, encara que aquesta està més a prop de la dansa.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

En la dansa el tema de la interpretació queda una mica en mans del consell de cada professor —cadascú dóna les seves imatges—, o del *coach*, que et transmet els rols. Acaba sent una qüestió molt personal, cada ballarí s'ho fa a la seva manera, amb poca tècnica, i per a mi és molt important que es treballi des del punt de vista de la tècnica i no des de la inspiració.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa? Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

Un ballarí té presència escènica quan el moviment està qualificat; per tant, és quan qualifica el moviment que adquireix presència escènica. Hi ha una part que és innata, és a dir, quan el ballarí ja té una sèrie d'aquests elements que dèiem (concentració, relació psicofísica, etc.), però que s'ha de cultivar i s'han de qualificar a través d'una tècnica. La presència es pot treballar, es pot aprendre, però si tens unes condicions de sortida millor. Una persona que tingui poca presència si treballa en tindrà molta més, perquè es qualificarà el seu moviment.

D'altra banda hi ha també els aspectes energètics, els del món subtil de l'energia, el cos subtil, que són molt importants per a la presència: qualificar l'energia. Ara bé, com qualificar-la? Com incidir sobre l'energia? Les energies les divideixo segons els termes grecs (és el més pràctic): Terra, Foc, Aire i Aigua. Tot ballarí té una energia pròpia que acostuma a ser una barreja, per exemple, Foc i Aigua, i si li dones un moviment que és Foc i Aigua tot va bé, però, en canvi, si li dones Terra o Aire no sap què fer, i aleshores aquest moviment queda pobre, sense presència, sense energia. Com a ballarí has de poder treballar totes les energies, sempre n'hi haurà algunes que les faràs millor, però has de ser capaç de treballar les altres i, per tant, t'has de qualificar amb la tècnica, no n'hi ha prou amb la qualitat natural. Hi ha ballarins que tenen una qualitat natural molt alta, però que no la tenen conscienciada, qualificada.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Depèn de la coreografia. N'hi ha que se situen en uns contextos culturals i unes coordenades en les quals no té massa sentit, per exemple, en aquelles on es parla més de persona que de personatge, on domina més la forma i un tipus de qualitat o una relació musical, on cadascú ho faria a la seva manera,

personalitzat, aleshores, en aquestes situacions, parlaria del «jo ballarí». En canvi, en aquelles coreografies on hi ha una determinada narrativa o una relació amb un personatge, aleshores sí que en parlaria. Ara bé, allò que hi haurà sempre és una interpretació, però serà una interpretació adaptada al tipus de coreografia.

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?

Depèn de cada cas: quan hi ha personatge, són les del personatge, i si no hi ha personatge, són les del ballarí. El ballarí que hi ha a l'escenari mai no és el mateix que la persona real, però l'un alimenta l'altre. La persona està alimentant el ballarí que hi ha a l'escenari.

Quan fas un moviment absolutament abstracte, has de tenir una emoció, una imatge, i tu com a espectador rebràs una emoció en funció de com jo qualifiqui el moviment.

Quins recursos pensa que van millor per provocar l'emoció?

Les imatges culturals. Però l'element essencial per controlar l'emoció és l'energia, perquè l'energia és la part física més a prop de l'emoció. Si tu colloques en el teu cos l'energia justa és molt probable que surti l'emoció correcta, perquè l'emoció no la pots decidir mai, i ha de ser sempre pura i genuïna. Ara bé, pots treballar amb el «carro» i la ment, perquè, probablement, es produeixi l'emoció justa. Però, com crear les condicions perquè surti l'emoció justa? Has de crear el paisatge just amb els sentits i amb la imaginació, i triar la forma. La forma t'ajuda, però, a més, s'ha de treballar l'energia; la Ira sense Foc no la faràs mai, Desig o Sensualitat sense Aigua tampoc, etc.

Jo colloco la forma que he preparat, colloco l'energia justa, utilitzo la imatge mental i el sentit correcte i, probablement, sortirà l'emoció; no necessàriament, però en la majoria dels casos sortirà.

Jo he desenvolupat els meus mecanismes o mètodes per treballar l'emoció. Al cap i a la fi, el que faig és crear una sèrie d'imatges genèriques que són útils —la imatge genèrica és una imatge mental que diferencia un objecte de qual-sevol altre—, instruccions qualificades que indueixen una possibilitat d'un bon treball emocional. En l'emoció no hi ha paraules precises, per tant, com hi podem entrar? Per una banda, jo treballo molt amb la imatge genèrica de l'emoció, tenint una divisió interna, en el teatre de la memòria, dels tipus d'emocions bàsics de referència. I per altra banda, i en relació amb això, utilitzo l'energia, trobar l'energia justa i la forma justa, imatges mentals i sentits associats amb aquesta emoció. Si tu vols anar a un lloc que no coneixes, necessites un mapa, si et dono un mapa et dono una imatge genèrica. Per arribar

a un lloc que tu no poseeixes primer necessites la ment, necessitem una imatge genèrica i anar provant. A partir d'anar practicant arriba un moment que ja no necessites la imatge genèrica, i hi pots anar directament. Per exemple, en el cas de la Ira, has de pujar, necessites Foc, com ho fas per generar Foc? Altra vegada una imatge genèrica. A mesura que vas provant, tens l'experiència, i quan tens l'experiència qualificada, ja està.

Quan hem de desenvolupar objectes subtils, i no hi podem accedir directament amb els sentits, cal fer servir imatges, i, quasi segur, provocarem l'energia.

També pots ajudar un altre ballarí, per exemple, donant-li unes imatges genèriques i conduint-lo, perquè tu saps com és tal energia i tens l'experiència qualificada. Com un bon actor pot ajudar un altre actor, perquè ell ho pot fer, o si més no ho pot reconèixer.

Un plié té una emoció que és diferent d'una actitud o de qualsevol altre pas o posició; jo quan el faig m'emociono, si no considero que ja no sóc ballarí, tan senzill com això; alguns dies més i d'altres menys, però sempre m'emociono amb un plié, perquè si no aquell moviment deixarà d'estar qualificat, i un plié és fonamental, és la molla, la suspensió de la vida, és la pulsació de la vida.

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Els mestres de tot això són els orientals. Aquestes cultures qualifiquen les seves energies com aires, canals i gotes; un bon iogui percep els canals, els aires i les gotes. Sobretot en els canals centrals hi ha els centres o xacres que regeixen els diferents aires associats a les diferents extremitats i a les diferents funcions del cos. Si tu domines això, ets superqualificat, aquesta és la clau per penetrar en la unió ment/cos. Però d'això quasi bé no tenim informació; jo no sóc capaç d'executar-ho però ho conec teòricament, que ja és molt.

Per als budistes, tot moment de consciència requereix un aire i una ment; l'aire és com el cavall i la ment com el genet; l'aire és cec i no sap, però és qui belluga la vida; el genet és qui hi veu, però per si mateix no es pot bellugar.

El treball que he fet del «cos art», amb la YiYa Díaz, qualifica els centres.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Sí, i quan ballo, espero estar cada cop més ocupat a comunicar-me amb el públic. Els grans actors, clowns, perómers, que treballen per al públic i

que estan molt pendents del públic, poden estar realment dalt de l'escenari com si estiguessin a casa seva.

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?

Sempre va junt, però al principi té més èmfasi la coreografia i al final la interpretació. Al principi el coreògraf va de bòlit. Quan la coreografia està definida i adquireix personalitat aleshores ja puc començar a ajudar el ballarí, perquè és ell qui comença a tenir problemes, ja que s'apropa l'estrena. Quan la coreografia està definida tots estem al servei de la coreografia, qui mana ja no sóc jo com a coreògraf, sinó la coreografia, i com a coreògraf l'únic que faig és interpretar la coreografia.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

El repetidor és la mà dreta del coreògraf. És molt difícil trobar un bon repetidor. Si tens una companyia amb vuit ballarins, el repetidor ha de saber el paper dels vuit. Quan vaig reduint la meua companyia, l'últim que reduixo és el repetidor.

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 domina la tècnica?

S'ha d'ensenyar sempre des del principi; la informació ha de ser sempre total. Tu només funcions bé si veus la globalitat, la gent no és curta, l'ensenyament ha de ser sempre global. Si jo dirigís una escola de dansa formaria el ballarí des d'aquesta globalitat, inclouria una sèrie de tècniques, de llegats culturals, i els col·locaria dins d'aquest model, i la meua feina com a director seria assegurar-me que l'alumne que surt d'allà té una ètica com a ballarí, una ètica professional i una visió global d'allò que suposa ser ballarí.

Entrevista a Daniel Larrieu

Entrevista realitzada el 2004.

Coreògraf internacional i figura rellevant de la dansa contemporània francesa, convidat a l'Òpera de París i al Ballet de Frankfurt, així com al Conservatori Superior de música i dansa de París i Lió. Ha estat Créateur associat al Centre d'Art et de Culture de Marne-la-Vallée, La Ferme du Buisson, director del Centre Chorégraphique National de Tours, director de la Companyia Daniel Larrieu, Astrakan, Grand Prix National de la Danse 1994, Prix de la Chorégraphie de la SACD el 2004. Daniel Larrieu és actualment administrador delegat per a la coreografia de la SACD.

FÀBREGA: Com es defineix vostè professionalment: ballarí, coreògraf, pedagog, repetidor?

LARRIEU: Sóc conjugable, vull dir que tots aquest oficis tenen un lligam amb la transmissió i amb l'acompanyament. Sóc ballarí quan estic a l'escenari o a la sala d'assaig, sóc coreògraf quan treballo amb altres ballarins en la creació, pedagog en la transmissió per fer front a cursos, cursets, o repetidor si he d'abordar una noció de repertori, cosa que és menys freqüent.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

En essència el meu treball és travessat per tècniques que m'he anat trobant en la meva formació professional. Contemporània, clàssica, Nikolais, però també tècniques com el mètode Feldenkrais, que em permet una renovació constant de la percepció a través del moviment. Continuo treballant per evolucionar i captar millor els reptes de la representació personal o col·lectiva del i els cossos en l'espai. També he tingut ocasió de conèixer coreògrafs com Forsythe que m'han permès reflexionar sobre les tècniques d'escriptura del moviment. Estic format per la meva història, pels autors i les coneixences que he fet en el meu ofici.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

El desig. La capacitat de fer i de canviar, la integritat, la gràcia, la voluntat de treball, per a un mateix i per als altres.

La dansa és només moviment o cal una emoció que l'impulsi?

Totes dues coses, i encara d'altres. Es tracta d'un equilibri entre la visibilitat del moviment i l'emoció. Massa patir per fer passar l'emoció no permet més visibilitat. Quan ho fas massa llegible, la gràcia es torna freda. Tot depèn

del color del moviment, de la seva estructura, la seva forma, el projecte, el vincle amb la idea que ens fem de la dansa; extensió teatral, vincle musical, espai lluminós... Per a un intèrpret es tractarà de modular entre totes les seves possibilitats.

Què és la interpretació en la dansa?

La possibilitat de ser nou a cada moviment, és a dir de saber i de descobrir al mateix temps. Un abandonament profund d'un mateix en un present de tu mateix i dels altres. Tant se val del contingut. Pot tractar-se d'una forma més o menys abstracta, poètica, teatral, musical. Tornem a la idea del desig, de la presència de la seva implicació en el treball. Llarg camí...

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Una corda més en la variació de les tècniques del moviment. Un complement en la formació de l'ésser, una major comprensió d'allò que empeny una persona a triar la dansa com a mode d'expressió. És més fàcil parlar de la indispensable formació dels actors en el moviment.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

El qüestionament, el treball, la idea de no glaçar la interpretació, una manera de fer viu cada instant, mòbil o immòbil. Aquest treball depèn del temps de producció, de la manera com es dona el gust del moviment, de la filosofia que hi ha sota el treball de creació o de la idea pedagògica que lliga el treball de formació. Tots els camins són bons.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?

La vida en moviment. En la persona, en un grup de persones, la mateixa que en qualsevol forma de representació artística. Es tracta d'una cosa important i que no conté esforç ni tensió.

Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

TOTES. Les persones són sensibles a coses diferents. N'hi ha que els agraden les imatges, a d'altres les paraules, a d'altres els agrada comprendre. És a dir que no hi ha receptes que funcionin per a tot un grup. Aquesta comprensió de la diferenciació a l'interior d'un grup és molt important, es tracta de saber com desxifrem personalment el propi aprenentatge del moviment per copsar millor els reptes de la transmissió. Hi ha persones que s'agafen a la forma i que reproduïxen ràpidament, d'altres que són més lentes. Es tracta de respectar les seves velocitats per copsar millor allò que es juga en la interpretació.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Per què no! Agafar el referent del teatre és possible, com també ho són altres referents. La pintura, la música... Si agafem el referent del teatre, cal acceptar que el treball és una extensió de la paraula, que la dansa es basarà en el sentit dramàtic dels personatges. Sovint això permet a l'interpret construir personalment un personatge, un aspecte més personal del moviment. És un treball que no conec gaire. Jo no treballo en aquesta direcció.

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?

Totes dues! Un personatge és un invent de l'autor. L'interpret en té una visió i l'encarna. Es tracta de posar-se d'acord en allò que hi ha de viu i de just en tots dos camps. Jo no crec que un ballarí es pugui inventar cap cosa creativa que ja no sigui en ell. Es tracta doncs de revelar la persona en el personatge i el personatge en la persona...

Quins recursos pensa que van millor per provocar l'emoció?

L'emoció no s'ha de buscar directament. Ha d'aparèixer i existir sense burxar-la gaire directament. Es tracta d'entrar en els detalls d'allò que entenem per emoció. Per la meua banda es tracta del final d'un procés i no d'un començament. Per obtenir l'emoció es tracta de copsar bé la subtileza i la contradicció d'un personatge i de permetre a l'ésser, a la persona, que existeixi. Si busquem massa l'emoció, el cos només està vinculat a una forma de representació de l'emoció que es congela i que ja no es comunica...

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Jòquer.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Si no és en un sentit narcisista, per què no? No abusar del poder que es té sobre el públic em sembla important. La relació amb el públic em sembla més justa en la comunicació i el fet de compartir les emocions, la confiança davant d'un grup de persones vingudes a les funcions d'un moment compartit i únic.

La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?

No és una qüestió de pertinença, és més una qüestió de responsabilitats,

de confiança, de compartir. De tots tres, però també de la persona que fa el vestuari, la llum, la música. (Faig una mica de broma.)

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?

Sembla que vostè contraposi la tècnica a la interpretació. No crec que s'hagin de separar les coses. Hi ha una tècnica d'interpretació i unes respostes físiques. Des del principi em sembla que l'intèrpret ha de copsar, em repeteixo una mica, el perquè, el sentit profund que el porta a escollir la dansa. T'has d'anar trobant cada dia més a mesura que passen els anys. Jo penso que el treball d'interpretació és minucios i ha de proposar sempre una vitalitat, una orientació als fluxos de les etapes de la vida.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

Estimar les persones, acompanyar-les, ser un intermediari discret i observador. Sovint és el conseller dels intèrprets, la persona amb qui més fàcilment es confiaran. Aquest paper només existeix en les estructures importants, on sovint el coreògraf no té temps per fer-se càrrec dels objectius col·lectius en el treball. El repetidor ha de tenir present doncs l'autor, els coreògrafs, però també el conjunt de relacions d'una producció.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?

És molt clar que sí.

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?

Em sembla que he contestat aquesta pregunta més amunt. Des del principi i fer de manera que mai no es tanqui la interpretació en uns codis. Penso que la cosa més important és ajudar els intèrprets a trobar un espai entre allò que fan i allò que són. Mantenir viu el desig de la dansa.



Fernand Shirren i els moviments del ritme

Raimon Àvila



Fernand Shirren va impartir classes de ritme a l'escola Mudra de Maurice BÉjart. El seu sistema, exposat poèticament al llibre *Le rythme primordial et souverain*, observa l'existència de dos accents bàsics: l'*Et* i el *Boum* que, generats des del Centre corporal, creen duració.



El 1970 Maurice BÉjart va crear una escola de dansa a Brusselles, anomenada Mudra, amb el propòsit de «formar intèrprets complets gràcies al perfeccionament de la seva tècnica i el contacte permanent amb el més gran ventall de mitjans d'expressió». «Dansar, cantar, actuar, expressar-se amb totes les potencialitats que ens ofereix el cos, aquest és el bagatge que volem aportar als nostres residents» —deia el fullet de difusió. «A la sortida de Mudra estaran degudament preparats per esdevenir els intèrprets del teatre de demà, més participatiu, més complet i sobretot més universal, i per tant contemporani. Mudra és abans que res un indret de convergència de totes les races i cultures, unides per la dansa més enllà de les fronteres, sense barreres de llenguatge o civilització.» Formaven part del comitè artístic Pierre Boulez, Birgit Cullbert, Alfons Goris, Jerzy Grotowski i Karlheinz Stockhausen, entre d'altres.

En aquesta escola —on vaig estudiar durant els anys 1982 i 1983—, hi impartia les classes de l'assignatura anomenada ritme un personatge singular: Fernand Schirren.¹ Calb, de mirada brillant i posat lleugerament encorbat, era un home d'una vitalitat envejable malgrat passar de la seixantena. La seva pedagogia es basava en l'entusiasme. Creia fermament en allò que explicava

1. Fernand Shirren (Niça, 1920-Brusselles 2004), pianista, percussionista, compositor i professor. El 1961 Maurice BÉjart li demana de participar com a percussionista en el seu ballet *Les quatre fils Aymon*. A partir d'aleshores col·labora en diverses coreografies de BÉjart. Va ser professor a l'escola Mudra de Brusselles, a l'Studio Herman Teirlinck d'Anvers, al Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, i a l'escola PARTS, fundada per Anne Teresa De Kersmaeker a Brusselles.

i procurava encomanar-nos-ho. Tanmateix ho considerava massa important perquè algú es pogués permetre ignorar-ho, i sovint es desesperava si veia que algú no l'escoltava, o simplement no l'entenia. Quan això passava s'arribava a enfadar. Aleshores feia tots els possibles per fer més evident el que volia transmetre i procurava mostrar amb gestos emfàtics allò que no arribava a expressar amb paraules. Era extraordinàriament meticulós en les correccions, sobretot les referents a la manera d'aguantar la baqueta que fèiem servir per generar ritmes damunt d'una mena de tauló llarg de fusta, i molt puntual. Cap al final de les classes treia el seu rellotge de cadena, se'l mirava a través de les seves ulleres graduades i deia: «C'est l'heure». Després, somreia resignat, com si el temps fos un déu inapel·lable, deixava a mitges el que estàvem fent i se n'anava.

Shirren va escriure un sol llibre. Segons ell mateix deia, es tractava d'una obra que s'havia de publicar just després de la seva mort, i que suposaria el seu darrer cop de baqueta (el seu darrer *Boum*, fent servir la seva terminologia). El llibre va ser finalment publicat per Contredanse el 1996, a instàncies del coreògraf José Besprosvany, vuit anys abans de la seva mort amb el títol de *Le rythme primordial et souverain*.² Escrit a mà expressament, a mig camí entre la literatura i la pintura japonesa, en aquest llibre la calligrafia, el tall de cada vers i la localització de cada punt i cada coma formen part d'una partitura rítmica perfectament estudiada.

El discurs de Shirren és precís, contundent, poètic i sovint intempestiu. Fixem-nos-hi: el títol, no exempt d'una certa ampullositat, deixa clar d'entrada que el ritme és quelcom d'essencial que governa les nostres vides.

Aquesta concepció del ritme com a força primordial i sobirana entronca, de fet, amb els corrents iniciats a principis de segle xx per Émile Jacques-Dalcroze, Rudolf Steiner i Rudolf Laban,³ així com els treballs de Matila

2. El llibre, que conserva efectivament el format de manuscrit, no té les pàgines numerades. Per referenciar-lo les he numerat considerant com a primera pàgina la primera manuscrita, la que porta el títol de l'obra de pròpia mà de Shirren. Al manuscrit, Shirren sembla haver realitzat la seva pròpia numeració. Així, a la pàgina 34 recomana al lector que prefereixi prescindir de les descripcions precises del cop de la baqueta sobre el tambor que salti directament a la pàgina 108. El cas és que no és a la pàgina 108, sinó a la III, on trobem una indicació a baix i a la dreta que diu: «Heus aquí la pàgina 108». Això ens fa pensar que Shirren va numerar les seves pàgines a partir de la 4 o bé hi va afegir pàgines posteriorment i no va voler corregir l'original.

3. Tots tres creien en la transformació o millora de la vida humana a través del ritme. El concepte «euritme» o «euritímia», que van utilitzar Steiner i Dalcroze, per

Ghyka sobre el ritme i la proporció àuria.⁴ Per a Shirren, com per a tots ells, el ritme és el motor primordial que mou la creació artística. És l'impuls que anima el pinzell del pintor, la baqueta del percussionista, el peu del ballarí o la mà del músic. Es troba rere qualsevol gran obra d'art i regeix les formes vives de la naturalesa. D'entrada es defineix, doncs, com a proporció geomètrica, com a relació harmònica entre les parts d'una figura. L'anomenada proporció àuria o número fi (1,168033...) la descobrim, per exemple, en les caragoles de mar, els ruscs d'abelles, els temples grecs, el concert per a cordes, percussió i celesta de Béla Bartók o les proporcions del rostre de la Mona Lisa.

Dalcroze, Steiner i Laban consideren, però, que el ritme ha de ser entès, a més a més, a través del cos, o, més exactament, a través del moviment del cos.⁵ El cos passa a ser la via de coneixement veritable del ritme. Cal moure's, cal experimentar, cal investigar a través del moviment per poder entendre en què consisteix i què ens pot aportar l'harmonia rítmica. Dalcroze, Steiner, Laban busquen les correspondències rítmiques de la natura a través de danses de nova factura, moviments harmònics que inventen a còpia

definir part del seu treball de moviment ve a significar l'assoliment de l'harmonia psicofísica a través del ritme. Vegeu, per exemple, d'Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education*. Pel que fa a Laban, en el capítol 4 «La importància del moviment», d'*El domini del moviment*, posa de manifest una concepció del ritme similar a la que adopta Shirren, quan diu: «la recepció d'aquest ritme està acompanyada d'una visió del moviment de qui toca el tambor» (LABAN 1950, p. 149) referint-se als sistemes de comunicació d'algunes tribus africanes. Més endavant, al capítol 6 «L'estudi de la repressió del moviment», associa els ritmes grecs (peus) a l'expressió de certs estats emocionals. A *Rudolf Laban. An Introduction to his Work & Influence*, Hodgson i Preston-Dunlop diuen «Tanmateix, el més important de tot, segons creia Laban, era la carència de l'home del sentit del ritme. Sense una sensibilitat i una consciència per a l'ús i la funció del ritme en el cos no podem descobrir l'inexpressable poder i potencial comunicatiu de la sensibilitat més alta i la consecució de l'harmonia.» (HODGSON; PRESTON-DUNLOP 1990, p. 19). Finalment, Rudolf Steiner va crear el sistema educatiu Waldorf on el treball regular sobre el moviment i el ritme (eurítmia) és fonamental.

4. Vegeu Matila GHYKA, *El número de oro*, Poseidón, 1992.

5. «Mitjançant els moviments de tot el cos, ens podem dotar a nosaltres mateixos per realitzar i percebre *ritmes* [...]. La consciència del so pot ser adquirida a través d'experiències reiterades auditives i d'emissió de la veu; la consciència del ritme, amb experiències reiterades de moviments amb la totalitat del cos.» (DALCROZE 1921, p. 36). «És impossible concebre el ritme sense pensar en el cos en moviment» (DALCROZE 1921, p. 39).

d'hores i hores de recerca a la sala d'assaig, els efectes dels quals, a més d'artístics, són educatius, milloren les persones i les eleven psíquicament i espiritualment.

Per Shirren, el ritme, que efectivament només té sentit entès des del cos, entronca finalment amb la festa, l'afirmació del jo i la voluntat de viure.

A *Le rythme primordial et souverain* Shirren estableix com a base per a la seva visió filosòfica del ritme l'existència d'un «centre» corporal, la localització del qual és lleugerament per damunt del *hara* de les arts marcial (i tècniques de treball corporal conscient) japoneses o el *tan tien* (*dan tian*) de les xineses.⁶ Sigui com sigui, és des d'aquest centre des d'on emergeixen els moviments essencials del ritme, les seves pulsacions constituents. Diu:

Perquè en el meu cos,
 en el centre del meu cos,
 en aquest indret, frontera de l'abdomen i del tòrax,
 on, a sota del jo, el dit indica el jo mateix,⁷
 on físicament sento aquest jo mateix, el meu jo mateix,
 on pren la seva font la paraula jo mateix,
 on pren la seva font la paraula mama,
 on físicament sento que la meva mare era una mama,
 on mama i jo mateix són el mateix,
 en aquest indret, centre de les meves emocions,
 que en les meves penes es contracta,
 de la mateixa manera que en les meves alegries es relaxa,
 i que en els meus amors adolescents escapava a tota pesantor,
 allí, alguna cosa passa,
 allí, jo li parlo, el llenguatge del percussionistes de l'Àfrica negra,
 allí, el seu ritme em penetra, em posseeix,
 actua sobre el centre, li comunica un moviment,
 i el meu centre en moviment, s'identifica al seu ritme,
 ritma la seva cadència,
 i el moviment del meu centre, irradiant a tot el meu cos,
 es propaga per tots els meus membres,
 i jo veig les meves mans, els meus braços, les meves cames

6. La localització del *hara* (literalment, el ventre) i el *tan tien* és habitualment dos o tres dits per sota del llombrígol. Aquest punt o centre d'energia és present, a més de les arts marcial, en tècniques conscients com ara el Tai Xi, el Xi Kung, el Seitai o la meditació zen o taoista.

7. En l'original distingeix entre el «je» i el «moi». He optat per traduir-los el «jo» i el «jo mateix».

—ja és una dansa—
les veig que marquen el temps.

(SHIRREN 1996: p. 112-120).

El ritme existeix i es pot transmetre d'una persona a una altra en la mesura que genera una pulsació. Aquesta pulsació, que surt del centre corporal de l'interpret, ateny directament el centre corporal del receptor. Com deia Artaud:

Per refer la cadena d'un temps en què l'espectador cercava en l'espectacle la seva pròpia realitat, cal permetre a aquest espectador d'identificar-se amb l'espectacle, alè per alè i temps per temps.

No n'hi ha prou que la màgia de l'espectacle encadeni aquest espectador; no l'encadenarà pas si no se sap *per on agafar-lo* (ARTAUD 1964, p. 129).

Shirren situa el centre al plexe solar. És, doncs, aquí on es genera la pulsació original del ritme. Ara bé: ¿en què consisteix exactament? En la descripció d'aquesta pulsació Shirren fa l'aportació més original pel que fa a la seva concepció del ritme:

1. La pulsació es compon de fases de moviment i fases de no-moviment.
2. Les fases de moviment s'anomenen *Et*, i les de no-moviment *Boum*. (SHIRREN, 1996, p. 128). Amb l'*Et* el Centre s'eleva i descendeix; amb el *Boum*, el Centre es deté, no fa res i «sento la pesantor parlar en ell» (p. 131).
3. El Centre crea, secreta, a través del ritme, la duració; la duració *Et* i la duració *Boum* (SHIRREN 1996, p. 137).
4. Aquestes duracions són semblants, però no idèntiques a les estructures matemàtiques que regeixen els temps musicals (SHIRREN 1996, p. 138).
5. Els moviments dels accents *Et* i *Boum* (impulsos) es transformen en duració. No segueixen una duració, no acompanyen una duració, no s'executen dins la duració; creen una duració, una duració que és més que el temps que s'escola entre dos cops; més que el temps que posa el Centre per fer el seu moviment (SHIRREN 1996, pp. 195-196).

Shirren fa servir el terme duració en un sentit bergsonià. Per Shirren, com per Bergson, del que es tracta no és de pensar el moviment des del temps (ni el temps des de l'espai, ordenant-lo mentalment en una línia de punts fixos), des de la duració.

Hom diu gairebé sempre que un moviment té lloc *en* l'espai recorregut, com si es pogués confondre amb el moviment mateix. Ara bé, reflexionant-hi més, veurem que les posicions successives del mòbil ocupen efectivament espai, però que l'operació per la qual passa d'una posició a l'altra, operació que ocupa duració i que només té realitat per a un espectador conscient, escapa a l'espai (BERGSON 1889, p. 145).

¿En què consisteix, però, la duració per a Bergson? A *Durée et simultanéité* la defineix com a «memòria interior del canvi en sí mateix». Canvi que, al seu torn, defineix com un «escolament o un passatge» que es resisteix a ser reduït a instants artificials (BERGSON 1968, p. 41). Aquests instants artificials són el temps tal com el concebem habitualment. Ell mateix puntualitza a *La pensée et le mouvant* que

habitualment, quan parlem del temps, pensem en la mesura de la duració, i no en la duració mateixa: però aquesta duració, que la ciència elimina, que és difícil de concebre i expressar, se sent, es viu. ¿I si busquéssim què és? ¿Com es presentaria davant d'una consciència que només voldria veure-la sense mesurar-la, que l'atraparia llavors sense parar-la, que, en fi, es posaria ella mateixa per objecte, i que, espectadora i actriu, espontània i reflexiva, s'aproparia més fins a fer-nos coincidir a la vegada l'atenció que es fixa i el temps que fuig? (BERGSON 1934, p. 13).

Per Bergson el temps en tant que mesurable no existeix, és una mena d'entelèquia, no és el veritable temps. El veritable temps, que no és mesurable, que és finalment una vivència interior, és la duració.

Una melodia que escoltem amb els ulls tancats, pensant únicament en ella, està ben a prop de coincidir amb el temps com a flux mateix de la nostra vida; però aquesta melodia encara té massa qualitats, massa determinació, i caldria treure d'entrada la diferència entre els sons, després, abolir els caràcters distintius del mateix so, i retenir solament la continuïtat del que precedeix en allò que se segueix i la transició ininterrompuda, multiplicitat sense divisions i successió sense separació, per retrobar finalment el temps fonamental (BERGSON 1922, pp. 41-42).

De manera semblant, per Shirren, el ritme en tant que mesurable (pel solfeig) no és el veritable ritme, i en tant que no mesurable —experiència interior que es transmet de Centre a Centre— és el frasejat de l'*Et* i el *Boum*.

Cadascun d'aquests moviments (*l'Et* i el *Boum*)
es transforma en duració.

Atenció:

no segueix una duració;
no acompanya una duració;
no s'executa —en— la duració.

Crea una duració.

Una duració que és més
que el temps que s'escola entre dos cops;
més que el temps que posa el Centre
per fer el seu moviment.

(...) Pel seu moviment,
el Centre crea una duració que crida i provoca
aquest mateix moviment.

Mitjançant el seu moviment,
el Centre —Centre primordial, visceral—
transforma la meva mateixa vida
en una força que ja no em pertany,
i que a partir d'ara viurà fora de mi.
Actuarà sobre el Centre del ballarí.

En aliança amb el so,
incitarà el ballarí a saltar,
portarà el ballarí
a posar el taló a terra,
impulsarà el ballarí a secretar espai.

(SHIRREN 1996, pp. 195-199)

El moviment rítmic que es genera, doncs, des del Centre de l'interpret es propaga com les ones que es creen en un llac quan un nen hi llança un palet de riu, atenyen el públic i retornen generant un corrent palpable, una mateixa força rítmica que mou el Centre de tothom, i els uneix.

Shirren es pregunta en què consisteix aquesta força. I es respon a si mateix:

No ho sé.

¿Una vibració?

¿Una ona magnètica?

¿Una certa respiració col·lectiva?

¿O potser una certa qualitat de silenci?

(SHIRREN 1996, p. 203).

Sigui com sigui, quan aquest doble corrent del ritme –i de la duració– es produeix emergeix la festa:

posseït per la meva actuació,
el públic em posseeix,
i la meva actuació,
a la vegada meva i del públic, ha esdevingut una festa.

(SHIRREN 1996, p. 207).

Per Shirren la festa és el ritual d'afirmació de la vida per excel·lència:

(...) la festa, sigui sagrada o profana,
sigui preludi de l'atac,
sigui alegria o tristesa,
deixi el record d'un present,
perpetuï un passat,
cridi o conjuri un futur,
la festa, amb totes les seves forces, fa retrocedir la mort.

(SHIRREN 1996, p. 215).

Si el concepte de la duració a *Le rythme primordial et souverain* és bergsonià, la idea de la festa en tant que afirmació de la vida és eminentment nietzscheana. La festa dels peus lleugers en què els membres de la tribu, com simis que s'uneixen quan s'apropa un perill, posseïts pel ritme que espontàniament van creant:

afirmen en tot el seu cos aquest ritme,
i el ritme del seu cos,
el projecten fora del seu cos,
i els seus peus marquen *el* terra,
el ritme del seu cos,
i els seus braços dibuixen els gestos
que s'ajusten a aquest ritme,
i la seva boca articula una frase curta
que s'ajusta a aquest ritme,
i la seva boca esbossa una curta melodia,
que ajusta la seva veu al ritme del seu cos.
Afirmen aquest ritme sobre *el* terra,
els seus peus martel·legen la terra;

i els sons de la terra,
sons d'intensitat sempre similar,
corresponen a les forces dels seus peus.

(SHIRREN 1996, pp. 217-218).

Aquest ritme que esdevé no solament festa d'afirmació de la vida sinó també ritual d'etern retorn del mateix on

per aquest retorn continu
d'un ritme passat en un ritme present,
retorn on el ritme passat afegeix tota la seva força al ritme present,
i on tota l'aura dels ritmes passats
ressona en cadascun dels ritmes presents.

(SHIRREN 1996, p. 219).

Però la festa no és solament un ritual social per foragitar la mort sinó també «la mare de l'espectacle». «Tot espectacle és un retorn a la festa» —ens diu (SHIRREN 1996, p. 209).

Shirren va crear, a finals dels setanta, una coreografia anomenada *Le grand rythme*. La dansàvem els alumnes de Mudra en els festivals i trobades internacionals en què participava l'escola. S'hi encarnaven, hi prenien cos, totes les idees de Shirren sobre el ritme, la festa i l'espectacle. A la peça no hi havia música enregistrada; eren els mateixos ballarins que generaven, amb sons guturals, petits càntics i percussions, alhora el so i la dansa. D'estructura força senzilla reproduïa, de fet, el ritual per excel·lència d'afirmació i renovació de la vida: la consagració de la primavera.

La peça comença amb un grup de ballarins, homes, arrengrerats de cara al públic, al fons de l'escena, amb les cames flectides, els punys tancats, els braços penjant, l'esquena corba. A un senyal comú comencen a grunyir un so gutural, generant un ritme de compàs irregular, trencat, com un pal de flamenca arcaic, i de sobte salten i marquen un accent contra terra. Generant els impulsos des del centre corporal, el ritme guanya en intensitat, s'hi afegeixen els primers moviments de braços i tors: obrir i tancar, percutir la terra. Quan la filera ha arribat davant de l'escenari surten de les bandes diverses ballarines, dones, reflant una melodia hipnòtica, seductora. Mouen els braços i les cames amb delicadesa mentre van dibuixant punts a l'aire amb els dits polze i índex junts. El grup d'homes es gira, les veu, s'aparta. Més tard, tots seuen en un gran cercle i creen ritmes percutint el terra de l'escenari amb les mans. El ritme que es forma té uns accents que inciten al salt. Aleshores un ballarí

s'aixeca i salta, efectivament, damunt del flux rítmic que el grup ha generat. A poc a poc, s'aixequen homes i dones i s'uneixen al moviment que ha emergit del ritme fins que s'aparellen i dansen encarats, unificant i complementant alhora els seus ritmes, generant la festa, afirmant la vida, fent retrocedir la mort.

A l'escola Mudra, Shirren va tenir com a alumnes ballarins i coreògrafs que han jugat i juguen un paper destacat en la nova dansa europea i internacional. Per citar-ne alguns: Anne Teresa de Keersmaeker, Maguy Marin, Michèle Anne De Mey, José Besprosvany, Nacho Duato, Nicole Mossoux, Pierre Droulers o Hervé Robbe, a més de gran part dels ballarins del Ballet de XXème siècle, de Maurice Béjart.

Shirren malgrat ser molt exigent i meticulós com a professor prevenia els seus alumnes contra la perfecció. A *Le rithme primordial et souverain*, que cal no oblidar que va redactar com a manual de referència per instruir els seus alumnes, diu així:

(...) però guarda't sobretot de la perfecció.
 Apropa-t'hi sense atènyer-la mai,
 (...) on ella regna no hi ha elecció,
 variació, canvi
 ni vida veritables.

(SHIRREN 1996, pp. 255-256).

La vida veritable és, per tant, allò de què s'ha d'ocupar l'art. No de la pe-santor, el discurs feixuc, pretensions, que es limita a reafirmar-se una vegada i una altra sense sortir mai, però, del cercle de la mediocritat, sense prendre riscos ni permetre's entrar en crisi o simplement perdre's en la festa dionisíaca, efímera, que renova i afirma la vida.

El ballarí mediocre dansa —en— l'espai,
 —en— el temps; espai i temps
 que no són res més que estructures, abstraccions.
 El ballarí mediocre no —dansa—.
 El ballarí veritable —crea— espai i duració,
 dimensions i lògiques desconegudes,
 secreta un món que no existia,
 i que no existirà mai més.

(SHIRREN 1996, pp. 302-303).

Conscient de la dificultat dels reptes que proposava, Shirren treballava incansablement per fer entendre les diferències entre els accents essencials *Et* i *Boum*, base i punt de partida del seu sistema. S'esmerçava a provocar canvis en els seus alumnes fent observacions detallades, formulant les preguntes adequades, proporcionant indicacions de matís que desmuntesin hàbits de funcionament i servissin per construir noves estructures internes. La seva era una pedagogia basada en la indagació i la perplexitat. Va ensenyar els ballarins a ser rítmics en les seves interpretacions; és a dir a localitzar en el cos els moviments del ritme.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin (1964): *El teatre i el seu doble*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- BERGSON, Henri (1889): *Assaig sobre les dades immediates de la consciència, La intuïció filosòfica*, Edicions 62. Barcelona, 1991.
- (1922): *Durée et simultanéité*, Quadrige PUF, París, 1998.
- (1934): *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-Calpe. Madrid, 1976.
- HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie (1990): *Rudolf Laban. An Introduction to his Work & Influence*, Northcote Hause, Plymouth, UK, 1995.
- LABAN, Rudolf (1950): *El dominio del movimiento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- SCHIRREN, Fernand (1996): *Le rythme primordial et souverain*, Contredanse, Bruxelles. (El llibre està exhaurit però és previst que l'editorial Contradanse en tregui properament una nova edició de butxaca.)



El gest i la seva percepció

Hubert Godard



HUBERT GODARD

Exballarí de repertori clàssic i de contemporani, s'ha dedicat a la recerca en el camp de l'anàlisi del moviment. Ha estat Maître de Conférences responsable del departament de dansa a la Universitat de París VIII, membre del Rolf Institute als Estats Units i director de recerques al centre d'investigació mèdica Méritis de Milà.

«Le geste et sa perception» va ser escrit l'any 1995. Apareix com a postfaci del llibre *La danse au XXe siècle* de Marcelle Michel i Isabelle Ginot. Éditions Bordas, Larousse, 1998.

Ha publicat entre altres:

- «L'Empire des sens», a *Danser maintenant*, obra col·lectiva, CFC, Brussel·les, 1990.
- «Intrinsic movement», entrevista amb Aline Newton, a *Rolf Lines*, vol. XX, núm. 1, Rolf Institute, Boulder, 1992.
- «Le corps du danseur éprouve du réel», entrevista amb Laurence Louppe, a *Art Press*, especial fora de sèrie 13, París, 1992.
- «Le geste manquant», entrevista amb Daniel Dobbels i Claude Rabant, a *Revue Internationale de Psychanalyse*, núm. 5, 1994.
- «Singular, Moving Geographies», a *Writings on Dance*, núm. 15, Melbourne, 1996.
- «Role of the perceptive activity in preserving motricity», a *Fourth International Congress Physical Activity, Aging and Sports, Heidelberg, August 27-31, 1996*, Werbach-Gamburg, 1997.
- «Verbesserung der Sensorischen Dynamik», a Peter Schwind (ed.), *Alles im Lot*, Irisiana Verlag, Múnic, 2001, pp. 139-172.
- «Conversazione», a A. Menicaci i E. Quinz (eds.), *La scena digitale*, Marsilio, Venècia, 2001.

RAIMON ÀVILA



La percepció d'un gest opera per una impressió global i difícilment permet distingir els elements i les etapes que fonamenten, tant per a l'actor com per a l'observador, la càrrega expressiva d'aquest gest. Cada individu, cada grup social, en consonància amb el seu entorn, crea i experimenta les seves mitologies del cos en moviment, que tot seguit donen forma a les xarxes fluctuants, conscients o inconscients, en tot cas actives, de la percepció. La dansa és el lloc per excel·lència que mostra els huracans a què s'enfronten les forces de l'evolució cultural, que tendeix a produir i alhora a controlar, o fins i tot a censurar, les noves actituds de l'expressió del jo i la impressió dels altres. Així, el gest i la seva captació visual funcionen per dos fenòmens d'una varietat infinita que impedeixen qualsevol esperança de reproducció idèntica. La dansa clàssica, codificada per Beauchamp al segle XVII, no s'escapa d'aquesta problemàtica: malgrat l'aparent conservació de les figures —un arabesc, una posició, el gir d'una cama, etc.—, la manera com aquests gestos es produeixen i es perceben varia profundament d'una època a una altra. La mínima variació de la part del cos que inicia el moviment, els fluxos d'intensitat que l'organitzen, la manera com té el ballari d'anticipar i de visualitzar el moviment que produirà, tot això fa que una mateixa figura no produeixi, per tant, el mateix sentit. D'aquesta manera la figura, la forma d'un gest ens ajuda poc a comprendre'n l'execució, i encara menys la percepció per part del ballari i de l'espectador. Davant d'aquesta dificultat, és gran la temptació d'accontentar-se de classificar les danses per èpoques històriques, per orígens geogràfics, per categories socials, per preferències musicals, per l'estètica del vestuari o l'escenografia, per la forma determinada dels diferents segments corporals posats en joc. En efecte, tots aquests paràmetres descriuen a meravella el continent però acosten poc les riqueses de la dinàmica interna del gest que fan sentit. Està permès, però, localitzar certes constàncies, no en els individus o en les formes que els emeten, sinó en els processos operatius del moviment i la seva interpretació visual.

El premoviment o el llenguatge no conscient de la postura

Com han fet destacar Rudolf Laban, Erwin Strauss i d'altres, la postura erecta, més enllà del problema mecànic de la locomoció, conté ja elements psicològics, expressius, abans fins i tot de qualsevol intencionalitat del moviment o l'expressió. La relació amb el pes, és a dir, amb la gravetat, conté ja un estat d'ànim, un projecte a sobre del món. Aquesta gestió particular de cadascú del pes ens fa reconèixer sense equivocar-nos, i només pel so, una

persona del nostre entorn que puja l'escala. Inversament, en ingravidesa, com ho mostren els astronautes, l'expressivitat és radicalment diferent, perquè la referència essencial que ens permet interpretar el sentit d'un gest s'ha modificat profundament.

Anomenarem «premoviment» aquesta actitud respecte del pes, la gravetat, que ja existeix abans que ens belluguem en el simple fet d'estar-se dret i que produirà la càrrega expressiva del moviment que executarem. La mateixa forma gestual —per exemple, un arabesc— es pot carregar de significats diferents segons la qualitat del premoviment, que pateix grans variacions al mateix temps que la forma perdura. Ell determina l'estat de tensió del cos i defineix la qualitat, el color específic de cada gest. El premoviment actua sobre l'organització gravitatòria, és a dir, sobre la manera com el subjecte organitza la seva postura per aguantar-se dret i respondre a la llei de la gravetat en aquesta posició. Tot un sistema de músculs anomenats gravitatoris, l'acció dels quals s'escapa en gran part a la consciència i a la voluntat, són els encarregats d'assegurar la nostra postura; mantenen el nostre equilibri i ens permeten estar-nos drets sense haver-hi de pensar. Resulta que són també aquests músculs els qui registren els nostres canvis d'estat afectiu i emocional. Així doncs, qualsevol modificació de la nostra postura tindrà una incidència en el nostre estat emocional i, recíprocament, qualsevol canvi afectiu comportarà una modificació, fins i tot imperceptible, de la nostra postura.

Aquests músculs gravitatoris, perquè són els encarregats d'assegurar el nostre equilibri, s'anticipen a cada un dels nostres gestos: per exemple, si vull estendre un braç davant meu, el primer múscul que entra en acció, fins i tot abans que el meu braç s'hagi bellugat, serà el múscul del tou de la cama, que anticipa la desestabilització que provocarà el pes del braç endavant. El premoviment, invisible, imperceptible per al mateix subjecte, posa en acció alhora el nivell mecànic i el nivell afectiu de la seva organització. Segons el nostre estat d'ànim i l'imaginari del moment, la contracció del tou de la cama que prepara sense que ho sapiguem el moviment del braç serà més o menys forta i, per tant, canviarà la significació que se'n percebi. La cultura, la història d'un ballarí i la seva manera de sentir una situació, d'interpretar-la, introduirà una «musicalitat postural» que acompanyarà o prendrà per defectuosos els gestos intencionals executats. El efectes d'aquest estat *afectiu*, que proporciona la qualitat a cada gest i dels quals amb prou feines comencem a comprendre els mecanismes, no poden ser ordenats només per la intenció. És això el que forma tota la complexitat del treball del ballarí... i de l'observador.

A la pel·lícula *Ziegfeld Follies* de Vincente Minnelli (1945), Fred Astaire

i Gene Kelly executen un duo en el qual realitzen els mateixos gestos alhora i amb precisió. Amb tot, per a cada un dels ballarins, l'efecte produït és radicalment diferent. Com s'explica aquesta diferència? Passar la pel·lícula ralentida, imatge per imatge, ens mostra que tot i la seva intenció de produir els mateixos moviments, l'anticipació de l'atac del gest —el premoviment— és oposat en l'un i en l'altre: Gene Kelly assegura primer el terra amb un moviment de cames i de concentració del cos (moviment concèntric) i després s'orienta per l'espai amb la mirada o amb el braç i engega el seu atac en un rebuig del terra, seguit d'una extensió en la direcció triada. Organitza la seva relació amb la gravetat de baix a dalt, de dins enfora. Fred Astaire, en canvi, comença sempre amb un moviment d'orientació per l'espai, una mirada, el cap o el braç: això provoca primer una extensió, una suspensió (moviment excèntric), i després un desequilibri que s'estabilitza de seguida amb un moviment de cames cap a terra. Organitza la seva relació amb la gravetat de dalt a baix. Ralentit, Gene Kelly comença sempre una mica més tard, però arriba abans, tant aquesta concentració anticipadora li proporciona una qualitat «explosiva», particular de la qualitat felina del seu moviment. La manera de Fred Astaire és més estesa en el temps, per la gràcia de la seva inimitable suspensió.

Aquests fluxos d'organització gravitatòria, que s'activen abans de l'atac, modificaran doncs profundament la qualitat del gest i la coloració de matisos que ens «salten» davant dels ulls, sense que en puguem dir sempre el motiu. A partir d'aquí podem distingir el moviment, comprès com un fenomen que relata estrictament els desplaçaments de diversos segments del cos per l'espai —de la mateixa manera que una màquina produeix un moviment— i el gest, que s'inscriu en la distància entre aquest moviment i el teló de fons tònic i gravitatori del subjecte: és a dir, el premoviment en totes les seves dimensions afectives i projectives. És aquí on rau l'expressivitat del gest humà, de la qual la màquina està mancada.

Del centre de gravetat... a l'expressivitat

Heinrich von Kleist descriu perfectament aquest fenomen en un text fonamental, *Les marionnettes*, on dialoguen un «primer ballarí» clàssic i un espectador de titelles. El ballarí expressa la seva passió pels titelles: «[...] un ballarí desitjós de perfeccionar-se podria aprendre'n tota mena de coses», diu, i s'explica: «Perquè ens afecta, prou que ho sabeu, quan l'ànima (*vis motrix*) es troba en un punt que no és el centre de gravetat del moviment». El ballarí defineix «la gràcia» com aquell estat on no hi ha desencaix entre el centre de

gravetat i el centre del moviment. El titella seria, d'alguna manera, portador d'un signe pur, senzillament perquè no ha de gestionar el seu propi pes: pel fet que està suspès per la part de dalt del cos en lloc de reposar sobre terra, els seus segments corporals obeeixen a l'estricta llei mecànica. Sigui quina sigui la manera com es projecta el titella per l'espai, la trajectòria que descriuen els seus membres al voltant del centre de gravetat és una paràbola perfecta. Al contrari de l'home, el titella no és pres d'aquest dubte de l'afectivitat que crea una distància entre el centre de gravetat i el centre del moviment, imperfecció cinètica generada per la interferència dels afectes. En la distància entre el centre motor del moviment i el centre de gravetat, en aquesta tensió, rau la càrrega expressiva del gest. El ballarí de Kleist, criticant el manierisme de la seva època, també crida a la radicalitat significadora del titella. En aquest cas, l'expressivitat és del ressort del titellaire, que fa néixer els impulsos del centre de gravetat, atès que el titella és un intèrpret simple que no els parasita.

Les resistències internes al desequilibri, que organitzen els músculs del sistema gravitatori, induiran la qualitat i la càrrega afectiva del gest. L'aparell psíquic s'expressa a través del sistema gravitatori, és de biaix seu que carrega de sentit el moviment, el modula i l'acoloreix dels desigs, de les inhibicions, de les emocions. El to resistent del sistema gravitatori s'indueix abans mateix que el gest, des del moment que es forma el projecte d'una acció, i sense saber-ho el subjecte, previ a la seva consciència vigilant. Per això els professionals del moviment, els ballarins en particular, saben que per millorar, modificar o diversificar la qualitat del gest han de parar esment a totes les dimensions, inclosa la del premoviment, que només l'accés a l'imaginari permet tocar. Aquest domini de l'organització gravitatòria i les seves modulacions, pròpia del treball de la dansa, permet als ballarins de Pina Bausch dissociar radicalment dos nivells d'expressió: per exemple, poder proferir un text tot desenvolupant una acció gestual que porta una càrrega significativa oposada al que es diu. Aquesta distorsió entre l'expressivitat vocal i la del gest seria molt difícil d'obtenir per als actors, la matriu dels quals recerca, en canvi, la transparència entre la paraula (el text) i l'actitud corporal.

Les actituds posturals com a lloc d'inscripció de la història

Allò que determina l'organització gravitatòria d'un individu és una barreja complexa de paràmetres filogenètics, culturals i individuals. Es tracta tant de les traces del pas de la quadrupèdia a la verticalitat en la història de

la humanitat, de l'evolució del caminar, com d'una història individual cenyida a un entorn cultural. Per a l'individu, l'aprenentatge del llenguatge, paral·lel al del caminar, organitza la seva autonomia al món, tenint en compte els riscos complexos de la separació de la mare... Ni més ni menys, finalment, que la relació simbòlica que vincularà, en l'individu, l'actitud postural, afectivitat i expressivitat, sota la pressió fluctuant del seu mitjà. Qualsevol modificació de l'entorn comportarà una modificació de l'organització gravitatòria del subjecte o el grup concernit. Les mitologies del cos que circulen en un grup social s'inscriuen així en el sistema postural i, recíprocament, l'actitud corporal dels individus es converteix en intèrpret d'aquesta mitologia. Una representació del cos determinada, que sorgeix avui a totes les pantalles de televisió i de cinema, participa en la construcció d'aquesta mitologia. L'arquitectura, l'urbanisme, les visions de l'espai, el mitjà on evoluciona el subjecte tindran també una influència determinant en el seu comportament gestual.

L'interès per una organització vertical i la conquesta de nous territoris troba a l'Alemanya dels anys trenta dues sortides radicalment oposades. Amb Mary Wigman, l'actitud d'encantadora, d'orant, marca l'afirmació d'una tensió axial ascensional, que està però vinculada contínuament amb l'exploració d'un espai imaginari interior que contradirà aquesta ascensió, en una redefinició perpètua de les fronteres del propi cos. Al mateix moment, amb l'ascens del poder nazi, un «altre cos» es dibuixa entorn d'un eix sòlid: un cos armat, amb fronteres fixes, que ja no deixen obertures a les variacions de les fronteres internes, que anirà a conquerir altres territoris al voltant de les forces d'un altre «eix». Llavors, aquest poder decreta l'actitud de Mary Wigman degenerada.

Aquestes dues concepcions, l'una que treballa l'imaginari, l'altra que el constreny per una ideologia, modifiquen l'organització tonicogravitatòria que anticipa i acompanya qualsevol gest, qualsevol actitud corporal. Les pel·lícules de Leni Riefenstahl (*Els déus de l'estadi*, sobre els Jocs Olímpics de Múnic el 1936) i les de Mary Wigman porten avui les traces d'aquestes oposicions en el «pensament en moviment».

Els ballarins, que comparteixen l'experiència social comuna al grup al qual pertanyen, treballaran amb aquesta experiència com a substrat, la seva dansa es farà alternativament l'expressió o l'instrument de requestionament. Així, el sentit vinculat a les modulacions del pes que s'exerceix sobre l'eix gravitatori permet localitzar les evolucions profundes de la història de la dansa. Per exemple, el desenvolupament de l'estètica del ballet romàntic està indissolublement unit a una recerca de l'elevació que s'expressa a través de les puntes, les maquinàries que s'enduen les ballarines enlaire i sobretot una evo-

lució de la tècnica que, al llarg dels anys, fa estirar els cossos fins a la morfologia característica de les ballarines balancinesques (l'organització gravitatòria de les quals és pròxima a la que hem descrit de Fred Astaire, tot i que els signes gestuals són ben diferents). En canvi, la dansa moderna marca el retorn del pes, la caiguda i el peu nu. De seguida s'introduiran matisos en les qualitats de la «transferència de pes», que es convertiran en el centre d'atenció d'una Doris Humphrey o d'una Mary Wigman, per exemple.

De totes maneres, no hi ha cap regla lineal que permeti imaginar que qualsevol trasbals de l'espai social comporta immediatament un canvi visible i localitzable a la producció coreogràfica. S'observen més aviat períodes d'acumulació de tensions estètiques que només bastant més tard poden trobar una expressió artística, així com una explosió social és el fruit d'acumulacions de tensions que atenyen un dia un llindar que en força l'expressió.

La percepció i la mirada sense pes

Els fenòmens complexos de la percepció, que porten les regnes del moviment, permeten també acostar-nos una comprensió dels processos d'una obra quan som l'espectador d'una dansa. El moviment de l'altre posa en joc l'experiència pròpia del moviment de l'espectador: la informació visual genera, en l'espectador, una experiència quinestàtica (sensació interna dels moviments del propi cos) immediata, de manera que les modificacions i les intensitats de l'espai corporal del ballarí troben la seva ressonància en el cos de l'espectador. Com que és totalment indissociable allò que és visible i allò quinestàtic, la producció de sentit en un esdeveniment visual no podria deixar intacte l'estat del cos de l'observador: allò que veig produeix allò que sento i, recíprocament, el meu estat corporal treballa dins meu la interpretació d'allò que veig.

La sensació del nostre propi pes ens permet no confondre l'espectacle amb l'espectacle del món. En el descarrilament d'un tren, arriba a passar que no sapiguem si el nostre tren es belluga o ho fa aquell que ens voreja a l'exterior. En el cas d'un espectacle de dansa, aquesta distància eminentment subjectiva que separa l'observador del ballarí pot variar particularment (qui es belluga realment?), tot provocant per això mateix un cert efecte de «transport». Trans-portat per la dansa, havent perdut la certesa del propi pes, l'espectador es torna en part el pes de l'altre. Hem vist fins a quin punt aquesta gestió del pes modifica l'expressió, veiem ara fins a quin punt també modifica les seves impressions en l'espectador. Així com la gravetat organitza l'«abans» del moviment, organitza també l'abans de la percepció del món exterior. Quan, pel

trans-*port*, la mirada està menys constreta per la ponderació, viatja d'una altra manera. És el que podem anomenar l'empatia cinètica o el contagi gravitatori.

Es tracta doncs d'alguna cosa essencial: en el cos del ballarí, en la seva relació amb els altres ballarins, s'actua una aventura política (el repartiment del territori). Una «nova mà» de l'espai i les tensions que l'habiten interrogarà els espais i les tensions pròpies de l'espectador. La naturalesa d'aquest trans-*port* organitza la percepció de l'espectador. Per tant, és impossible parlar de dansa, o més en general del moviment de l'altre, sense recordar que es tracta d'una percepció particular i que el significat del moviment s'actua tant en el cos del ballarí com en el de l'espectador. Així, la complexa xarxa d'herències, aprenentatges i reflexos que determina la particularitat del moviment de cada individu determina, de la mateixa manera, la seva forma de percebre el moviment dels altres.

La figura i el fons

Les estètiques particulars de Merce Cunningham i de Trisha Brown poden aclarir en aquest punt dos modes operatius diferents de les vies de la percepció per la naturalesa dels transports efectuats. Tots dos es van allunyar d'allò que podia ser un relat, de qualsevol contingut narratiu que sovint, en les danses que els precedien, proporcionava la textura orientant la impressió de la figura observada en l'espectador.

Cunningham repren, en una de les seves peces, allò que anomenem una «promenade» en dansa clàssica: una ballarina en mitja punta sobre una sola cama, amb les dues mans posades sobre el braç del seu company, pivota a mercè de la passejada que efectua al voltant d'ella. Aquesta figura, represa eternament als *pas-a-dos* clàssics, hi troba habitualment una càrrega vinculada a les commocions amoroses, multiplicada per la naturalesa de la mirada que intercanvien els companys. En Cunningham, aquesta figura pren un valor tan diferent que no remarquem que es tracta de la mateixa forma. Els companys no estan preocupats per la relació psicològica, no es llegeix cap tensió en els seus ulls, com si aquests ulls escoltessin senzillament el ressò llunyà del retall de l'espai que provoquen, potser també un ressò llunyà del pensament de Kleist. Les danses de Cunningham imposen la distància, prohibeixen la transferència. Obliguen així l'espectador a veure el signe, la figura, tal com és. Privat d'un moviment «ja interpretat», és situat davant de nous codis estètics. El pudor del coreògraf passa pel ballarí: aquest coneix la forma on ha

de desembocar, o les regles del dispositiu que farà emergir aquesta forma (i que pot integrar jocs aleatoris). Sap que ha de convertir aquesta figura sense trasbalsos per no arriscar cap alteració d'aquesta construcció. No és allà per mostrar-se ell mateix, sinó per permetre l'aparició del signe buscat o provocat per l'atzar.

Podem considerar l'actitud postural i el premoviment un preludi inevitable del gest, com un rerefons damunt del qual es dibuixa el moviment aparent: la figura. El ballarí cunninghamià ofereix una superfície tan neutra, tan invisible, tan poc torbada per l'afecte com pot per tal que la figura quedi clara —que no sigui torbada pel fons. L'absència de modificació perceptible de la persona, prèvia al moviment, permet veure ja no el subjecte ballant, sinó la figura que es dona. Prendre distància entre l'emoció del ballarí i allò que produeix es reproduceix en l'espectador entre la figura observada i la seva pròpia emoció: no es pot deixar endur directament per la dansa. Privat d'aquesta dada quinestètica immediata, l'observador està constret al seu imaginari perceptiu. Llavors té la tria d'un plaer traduït per la sensibilitat en les jocs de la ficció perceptiva... i perspectiva. Ha recreat finalment el seu propi trasbals interior: des de llavors l'espectador, més que el ballarí, és el veritable intèrpret de la dansa de Cunningham.

En un altre registre, l'exemple més extrem de la recerca de Trisha Brown és el seu solo, *If you could'nt see me*, creat el 1994; ballat íntegrament d'esquena, aquest solo és la quinta essència de desenes d'anys de treball. A l'extrem contrari de l'estètica cunninghamiana, no s'hi veu pràcticament cap signe afirmat; els braços i les cames no s'aturen en cap forma, semblen ser només la prolongació de tensions que treballen en un espai original, al nivell de l'emergència del premoviment, precisament allà on s'actua l'equilibri postural. El públic doncs no té cap més tria que veure el «teló de fons», l'indret de l'origen del moviment: el titellaire ha estat deixat al descobert. Fent això, amaga també els signes produïts per la cara, essent el rostre un dels pocs llocs del cos on s'inscriu una retòrica llegible immediatament. Evitant la visió del rostre, priva el públic dels signes de l'afecte, impedeix qualsevol interpretació intempestiva de la seva dansa i imposa una visió del fons.

Mentre que el ballarí de Cunningham elimina qualsevol traça de la seva pròpia emoció, qualsevol forma d'interpretació de la figura que mostra, el de Trisha Brown es nodreix contínuament del seu propi gest, donant compte d'allò que crea, deixant que la seva pròpia sensibilitat sigui afectada per aquest moviment, reinterpretant la figura que es produeix en un joc d'«autoafecció» del seu propi gest del tot diferent de la pràctica cunninghamiana. El ballarí, amb Trisha Brown, no és tan fidel a l'espai que l'envolta com atent a una di-

nàmica particular del moviment, que necessita una audició i un sentiment de la frase viscuda en la més ínfima traça del seu origen: en el propi pre-moviment. Aquí, la quines-tètica passa davant de la mirada. Trisha Brown no només considera que el ballarí s'ha de deixar tocar pel seu propi gest, tocant així l'espectador, sinó també que, a canvi, la presència de l'espectador i del mitjà pot influenciar i modificar la representació. Des de llavors, cadascú, ballarí i espectador, s'embarca ver la *terra incognita* dels espais sensibles per descobrir. Per reprendre la metàfora del teló de fons i la figura, Trisha Brown, al contrari de Cunningham, s'aferra a fer visible el fons, el pre-moviment, en el seu origen, els ressons del qual continuen habitant en la forma produïda.

L'estimulació que opera l'espectacle seguiria doncs dos trajectes diferents en les esferes perceptives de l'observador. En Trisha Brown, aquesta estimulació operaria primer en la sensibilitat quines-tètica (encara no interpretada) per emergir tot seguit com a percepció conscient. En Cunningham, seria primer una interpretació perceptiva (construcció/desconstrucció) que treballa la matèria observada i que toca tot seguit la sensibilitat quines-tètica de l'espectador.

Compromisos polítics: les variacions d'un mateix signe

Dos projectes polítics clars, dos modes de relació amb el món actuen en les aproximacions al moviment de Cunningham i de Trisha Brown, respectivament. Encara caldria afinar les lectures per veure com, a l'interior d'un mateix llenguatge, segons els períodes o els ballarins de la companyia, la feina d'un coreògraf pateix modulacions. És el que es pot observar clarament en Marta Graham, per exemple, de qui les tries tècniques, fundades en la famosa alternança *contracció/release*, perduren en un període extremadament llarg. Els documents filmats de diverses èpoques permeten veure que la contracció, corbament de la part inferior de l'esquena naturalment molt complex, correspon a una forma més o menys constant a través dels anys però coneix variacions formidables de qualitat i de significat segons els períodes. Al principi de l'obra de Graham, als anys trenta, es tracta d'un moviment concèntric, que ajunta el cos (i que no l'hem descrit sense recordar l'estil de Gene Kelly). En les obres més recents, és exactament el contrari, fins i tot si la forma es manté aparentment igual: el moviment s'ha tornat excèntric (més a prop aquesta vegada de l'organització de Fred Astaire); es tracta més d'una prolongació, d'una obertura de l'espai que es corba estirant-se, que d'una con-

tracció en sentit estricte; el nom no ha canviat, però el significat és pràcticament l'oposat (i prepara ja la *corba* de Cunningham).

La dificultat de retre comptes d'aquests fenòmens és a la base de tota l'obra de Laban, que oposava «pensament motriu» i «pensament en paraules» (en particular, a les obres *La maîtrise du mouvement* i *Effort*). Defensava la idea que els fonaments d'una cultura s'actuen en aquestes relacions particulars entre una certa gestió del pes i els valors d'expressivitat, a través dels fluxos i els tractaments de l'espai i el temps. Aquesta impotència per atrapar amb la nostra organització lingüística el sentit profund del moviment l'ha menat fins a l'aventura del seu sistema de notació, que no es recolza en una metàfora lingüística sinó en una representació pictogràfica, que respon analògicament als estats del cos, encara no projectats a l'esfera de la interpretació lingüística.

L'atenció pels continguts del moviment, per la seva qualitat, més que pels continents (època, escenografia, vestuari, narració, música, etc.), pel seu entorn, fa sorgir correlacions, similituds, entre danses que habitualment es classificarien en categories allunyades: és ben bé en el gest en si on s'organitza la producció de sentit. Perseguint aquesta idea, podríem acostar l'estil d'Agripina Vaganova al de Doris Humphrey, i emparentar una certa tradició de l'òpera de París amb Cunningham. En efecte, en els dos primers hi ha una preferència per la no frontalitat en relació amb el cos del ballarí, una mobilitat molt gran de la caixa toràctica, una gran importància d'allò que anomenem *l'épaulé* (lleugera torsió de la cintura escapulària), que provoca una veritable esquerranització del pla del bust que serà un punt fort de la seva expressivitat. El braç accepta el moviment de l'omòplat abans de desplaçar-se i deixa escapar per allà alguna cosa de l'afecte que proporciona en bona part aquest sentiment de qualitat expressiva particular de l'escola de Vaganova, o del lirisme de Doris Humphrey.

En canvi, en Cunningham i per a una part de l'escola francesa, el cos del ballarí és molt més frontal (aquesta frontalitat del cos del ballarí és contrapartida, en Cunningham, de la desfrontalització de l'espai escènic). L'omòplat està molt més controlat, la qual cosa comporta una certa sobrietat en l'exposició del sentiment. La caixa toràctica també està controlada pel terra a través de la pelvis, mentre que en les dues primeres és sempre el centre de la caixa toràctica (apreciat per Delsarte) qui comença el moviment. Aquestes dues aproximacions a l'expressió de la part de dalt del cos comportaran, imposaran diferències en el treball de les cames que desenvoluparan així tècniques diferents.

Així doncs, l'anàlisi i la comprensió dels continguts dinàmics del gest per-

meten operar acostaments entre famílies estètiques tradicionalment oposades: la tècnica de Vaganova estaria a prop, des d'aquest punt de vista, de la feina de Doris Humphrey. Podríem pescar també un lligam entre l'estil de Bournonville i el de Dominique Bagouet pel que fa a la qualitat en relació amb el terra i la llibertat dels fluxos escapularis. O, tot el contrari, en un forma aparentment idèntica de picar de peus a terra, comuna al kathakali, al flamenc o al *tap dance*, remarcar les diferències d'accent en la dinàmica del pes i la suspensió que identifiquen, per a l'espectador, la naturalesa particular de cada una d'aquestes danses.

Sobretot, aquest mode d'acostament torna a posar l'accent en la feina del propi ballarí, que condiona plenament la producció del sentit. En efecte, és trasbalsador veure fins a quin punt la història ens deixa gran quantitat de traces sobre els figurinistes, els músics, els coreògrafs, però que es queda totalment muda sobre els ballarins i la seva feina, el seu entrenament, les tècniques corporals, és a dir, sobre els fonaments reals de la dansa.

Aquest silenci és realment l'únic fet de la tradició essencialment oral de la transmissió en dansa? O bé aquest teló permetria descobrir que la «res-publica» comporta necessàriament en la seva estela un cert compromís de la «res-coporea»? El ballarí seria doncs un missatger, un testimoni dels moviments de la cultura, que reposa potser abans que res en el més profund de la gènesi del gest.



El temps de la bellesa

Isis Saz i José A. Sánchez

La cultura de la instantània ens força a identificar la bellesa amb una imatge estàtica. Sigui una fotografia de premsa, uns fotogrames de pel·lícula o unes dècimes de segon de televisió, el rostre bell, el cos bell passen davant dels nostres ulls arrossegats pel flux velocíssim de la no-experiència audiovisual i, tanmateix, es queden paradoxalment fixats en la seva aparença, com si no els afectés la insòlita velocitat d'aquest flux, la implacable irreversibilitat de la vida i de la història.

Avui ens trobem submergits en un etern present. El naixement i la mort són una cosa completament allunyada de la nostra realitat. El naixement s'ha convertit en una cosa mecànica i instrumentalitzada. El metge és la primera persona a veure el nounat i, a vegades, les incubadores fan de mares. La mort també es troba fora del quotidià. Els cossos es retiren als dipòsits i són incinerats. Ja no hi ha espais per a aquests estats del cos. La visió de les dues fases de la nostra vida (el començament i el final) han estat apartats de la nostra realitat i només els coneixem a través de les imatges de ficció. Morts i naixements simulats a la pantalla, i cossos immortals que resisteixen infinites vegades el *game over* dels jocs. Creiem que mai no morirem. La nostra vida s'allarga cada vegada més gràcies a la tecnologia, i tanmateix l'ajornament no cancel·la la inevitabilitat del final.

Ens trobem immersos en un engany extrem: els cossos atlètics, joves i bells ens ofereixen un model impossible que mai no podrem assolir, ja que les imatges mai no envelleixen, però nosaltres sí.

La fixació de la bellesa en l'època del virtual i l'efímer ofereix interessants paral·lelismes amb les temptatives dels inventors del ballet clàssic per representar l'espiritual mitjançant la desmaterialització dels cossos: el vol, la ingravitació, la delicadesa aèria.

En el món del ballet, els cossos que es mostren en escena són cossos suspesos en el temps. Cossos a qui aparentment no afecta el dolor de les proeses tècniques, cossos que fingeixen volar, cossos apartats del costat terrenal de la nostra matèria. Una mena d'una «altra vida» allunyada dels desigs del cos i encotillada pel pensament racional. Una vida que acaba de forma dràstica quan el cos del ballarí envelleix, i es resisteix als desigs i les ordres de la ment. El seu cos s'enfronta llavors a la realitat de la mateixa manera que s'enfronten

a ella els cossos que han servit de model a la construcció de les imatges. La cirurgia estètica podrà oferir un últim ajornament, però no evitarà que el cos segueixi el seu camí fins a l'extinció total de l'activitat orgànica, sense que la nostra ment pugui fer res per suspendre el procés. Al ballarí ni tan sols la cirurgia l'ajudarà en aquesta impossible cursa contra la menyspreada tortuga de l'envelliment.¹

L'edat, la bellesa, la dansa

Quan l'ésser humà es troba en fase de creixement, el seu moviment està plenament lligat als desigs del cos. El cos en la infantesa actua segons dicta la seva part cerebral més primitiva. El cos d'un nen és un cos lliure d'influències racionals, i el seu instint és el que predomina. No hi ha res més bell a veure que el cos d'un nen movent-se en un espai obert. Tanmateix, aquest moviment, harmònic, natural, anirà adaptant-se progressivament a les necessitats imposades per la raó pràctica, fins a desaparèixer. Si el cos és educat en l'art del moviment, el nen adquireix a poc a poc el control sobre ell mateix a través del pensament per executar moviments que obeeixin a la «raó» i no a l'instint.

Habitualment es considera el nen com un individu en fase de desenvolupament. Encara no està complet. Els nens no pugen a un escenari perquè encara no dominen el seu cos. La dansa serà «més bella», «més perfecta», quan el cos i el seu moviment es trobin al terreny del pensament. Quan el ballarí ha madurat és quan pot ballar en escena. Tot està sota control. Tècnica i cos, ment i matèria s'uneixen en una màquina perfecta d'execució. Aquest domini de la ment i els seus desigs sobre el cos, que té el seu moment àlgid en la joventut i maduresa, iniciarà el seu retrocés amb l'envelliment de l'organisme. El cos novament desobeeix les ordres mentals, però aquesta vegada ho fa a través del dolor, per recordar al ballarí que ha envellit. Si en la infantesa el cos i el seu moviment es trobaven lliures de tot pensament, en la vellesa ocor-

1. En aquest sentit, sí que estem parlant d'una cosa cultural: que els ballarins en la tradició occidental es retirin a certa edat és una cosa condicionada no solament pel rigor dels codis sinó sobretot per l'acceptació social del cos i del tempo del cos. En altres tradicions no hi ha aquesta limitació. Especialment en les tradicions japonesa o xinesa, però també en les tradicions prehistòriques: cossos ancians poden desplegar accions belles per més que no pretenguin competir en bellesa amb el cos jove.

rerà una cosa similar, però aquesta vegada no a causa de la joventut de la seva estructura, sinó del seu deteriorament. Durant la infantesa el cos és projecte i, en tot cas, memòria genètica; durant la vellesa, la memòria orgànica i la memòria psíquica se n'apoderen. Tanmateix, aquest record del moviment pot ser tan productiu com la llibertat instintiva de qui res no pot recordar. La memòria del moviment associada a l'experiència constitueix un factor de resistència molt més efectiu que qualsevol intervenció de cirurgia a la recerca d'un fals ajornament. (Encara que existeix la possibilitat de no recordar, i viure conscient el moviment del cos en una de les etapes finals de la vida, com quan el cos és encara el d'un nen i no escolta raons.)

La infantesa i la vellesa han estat edats tradicionalment alienes als escenaris de dansa. Però no poden aquests cossos encara no o ja no canònicament bells produir bellesa? En la presentació de la passada edició de *Tensdansa* (2006), Àngels Margarit parlava de l'edat com un dels eixos temàtics del festival. Plantejar una reflexió sobre el temps biogràfic implica la consciència de la transformació, la consciència de la irreversibilitat i també l'acumulació de la memòria. Però l'edat, des del punt de vista sociològic, remet també a la consideració del cos humà fora dels marges que encara continuen sent canònics en considerar la bellesa: és a dir, entre els setze i els trenta-sis anys.

La qüestió de l'edat en relació amb el temps biogràfic i l'estructuració social ha estat una preocupació constant en el treball de Margarit en els últims anys. *La edad de la paciencia* (1999) va sorgir d'una proposta per a la realització d'un vídeo que havia de titular-se *Els cossos del cos*, una reflexió sobre els diferents cossos que som al llarg de la nostra vida, que és també una reflexió sobre les diferents dones que habiten o s'apropien d'una mateixa identitat al llarg del temps. *La edad de la paciencia* pot ser considerada una projecció social d'aquest projecte: nenes i dones grans compartien l'escenari amb les ballarines de Mudances. I entre totes es teixia una tela que transformava el creixement individual en una exposició de relacions: si és possible descompondre la pròpia identitat en una diversitat de subjectes, per què no concebre una unitat, un fil que permeti superar els límits de l'alteritat i fer possible una certa identitat col·lectiva basada en la feminitat? El fet de teixir, en la literatura clàssica i en la tradició popular, apareix associat a una qualitat atribuïda (o imposada) socialment a la dona: la paciència (un eufemisme que en molts casos substitueix la idea de «subordinació» o fins i tot de «treball forçat»). Però l'acte de teixir apareix també associat tant en la iconografia com en la realitat social a la reunió, la societat de dones, i per tant, a una situació que pot derivar en espera tant com en afirmació d'una identitat col·lectiva que faci possible l'exigència. A la peça de Margarit, les dones, nenes, joves i velles,

teixien, jugaven, construïen, visualitzaven mitjançant el seu moviment la complexa estructura de teixir, i en algun moment els instruments de creixement es convertien també en instruments d'opressió, gairebé de tortura. Els cossos presents es muntaven amb els cossos filmats, a vegades descompostos: un mateix cos pot ser l'agregació de diversos cossos que coexisteixen en la memòria orgànica, però també en les imatges de la memòria, i en els records conscients.

La reflexió de Margarit sobre l'edat es va prolongar en el seu solo *Peixos mentiders* (2000). En aquest cas tornava al projecte original, a una reflexió sobre l'edat biogràfica i una descomposició que contradiu el concepte mateix d'«individu». La descomposició es feia efectiva gràcies a la superposició de cos, ombra i imatge, gràcies a la fragmentació visual del cos mitjançant un fons de vidres trencats, però també gràcies a l'exhibició de les diferents dimensions emocionals i socials de la dona que balla fora d'escena, i especialment en la seva condició de mare.

L'interès de Margarit pel temps, l'edat i les correspondències entre el creixement individual i les relacions intergeneracionals plantejades des d'un punt de vista social es van fer presents en la programació de *Tensdansa* el 2006, alhora que la presentació escènica del cos dels nens (éssers previs) i el de les persones grans (éssers ja no rellevants), derivava cap a altres presentacions del cos no-canònic: el cos mutilat, el cos deforme, el cos violentat.

Encara que no freqüents, han estat moltes les aparicions escèniques de «gent gran» als escenaris de dansa en els últims anys. Recordem, per exemple, la peça de DV8, *Bound to please* (1997), en la qual una ballarina septuagenària s'esforçava a seguir les coreografies, en ocasions molt dures, de la resta de la companyia. Descartant les joves, Lloyd Newson confiava a aquesta ballarina algunes de les seqüències més arriscades de l'espectacle, entre elles una seqüència eròtica amb un ballarí jove, visible quan l'escenografia (que plantejava un qüestionament de la idea d'espai interior/privat i espai exterior/públic) girava i agafava in fraganti la parella. Després d'aquesta seqüència, la dona, nua, es rentava al prosceni. Newson indagava llavors un dels límits de la dansa, què es pot i què no es pot mostrar en un escenari, i com es relacionen aquestes imatges reals, impossibles de camuflar, d'assimilar estèticament a la peça, amb el discurs que es proposa o, fins i tot, fer-les compatibles amb una idea de bellesa.

Katarzyna Kozyra va utilitzar la tecnologia per fer possible una singular versió de *La consagració de la primavera* (2001). Utilitzant els cossos ancians de diversos ballarins jubilats, va aconseguir que aquests executessin amb el màxim rigor els moviments del ballet de Nijinski. Per a això va situar els seus

ballarins ajaguts sobre un terra blanc i va col·locar una càmera zenital a sobre seu: per mitjà de l'animació va aconseguir que els moviments executats pels *ballarins* cobressin vida en la imatge digital: els cossos nus dels ancians ballaven davant de l'espectador com ho hauria fet una persona jove a l'escenari.

El projecte de Pina Bausch tenia un perfil més humanista: aquell mateix any (2001) va realitzar una versió de *Kontakthof* amb persones de més de seixanta-cinc anys. La seva coreografia de l'any 1978, que com tantes d'altres abordava la qüestió de la relació entre els sexes recorrent a citacions musicals i cinematogràfiques dels anys trenta, va ser interpretada per persones que se suposaven biogràficament allunyades de les experiències que *Kontakthof* tematitza. L'espectacle va descobrir una nova dimensió del discurs, al mateix temps que va oferir als participants una vivència especial. La documentació del procés de treball i la gira posterior va ser rodada per Lilo Mangelsdorff i Sophie Maintigneux i va donar lloc a la pel·lícula *Damen und Herren ab 65*.

Com a experiència, el treball de Bausch connecta clarament amb la proposta que Tomàs Aragay va presentar a *Tensdansa*. Al seu díptic *Sobre la mort/Sobre la bellesa*, s'aborda explícitament la qüestió de l'edat: en el primer treballa amb nens; en el segon, amb gent gran. En tots dos casos es tracta de no professionals, persones que mai no han pujat a un escenari i que per tant no estan condicionades per una tècnica o una disciplina escènica. Això és molt important ja que es tracta de mantenir el moviment natural dels cossos: no hi ha domesticació, ni moviments fingits ni controlats. El moviment deriva de l'impuls d'acció, la més pura acció corporal.

Sobre la bellesa transcorre en un temps suspès. El so d'un piano i el silenci acompanyen els moviments sobre l'escena. Els cossos efectuen moviments lents, suaus. S'ajeuen, reposen, s'asseuen a les cadires i miren l'espectador. Veiem clarament quin és el ritme dels seus cossos i que diferent és del ritme vital d'un nen. En *Sobre la mort* el temps està marcat pels cossos incansables dels nens. En una seqüència, una música tecno marca els salts dels nens que mantenen els cossos en una acció contínua mentre en el fons de l'escena es projecta un cartell intermitent en el qual es llegeix: «Som immortals». És un dels moments més intensos de la peça: els nens no es cansen i fan la impressió que podrien continuar saltant durant hores. A poc a poc alguns es retiren fora de l'escena i hi queden dues nenes que continuen fins que acaba la música. En acabar elles, es donen la mà: han superat el repte. Aquesta escena la podem imaginar amb cossos adults de ballarins en bona forma física, però no seria la mateixa. Els nens no es cansen: riuen. És un joc i el cos aguanta fins que acaba.

La proposta d'Aragay ens permet també reflexionar sobre el paper que s'atorga als nens al món adult. Una nena canta una cançó en veu baixa mentre sona la veu de la cantant per sobre d'ella. El patró està establert: cal cantar com un adult. Tanmateix en acabar aquesta escena apareix un nen que agafa el micròfon, i sense mes artificis que la seva pròpia veu, es posa a cantar cançons, com canten els nens. Això provoca la riulla del públic. El nen canta sense problemes, s'apropia dels models de cançó del món adult i els traspassa al seu propi món. En acabar l'obra alguna cosa canvia. Els nens puguen a l'escenari uns quants espectadors, i els fan participar en un joc en el qual els adults es converteixen en nens i els nens en adults. Per un instant ja no són els nens els que han de seguir el patró de comportament adult, sinó que són els grans els convidats a participar en la transformació inversa.

Bellesa i quotidianitat

La utilització dels nens per a la composició d'un discurs estètic i polític del qual no són conscients podria haver plantejat en altres temps alguna reserva ètica; en un moment que la televisió ha suprimit la propietat de la imatge i molt pocs es preocupen de la instrumentalització discursiva del seu cos o del seu rostre, l'únic que es podria preguntar és sobre els límits d'un lliscament cap a les fangoses superfícies de la telerealtat. Òbviament, els nens s'ho passen molt bé, i també les seves famílies. I a més contribueixen a la realització d'una peça d'un màxim rigor dramàtic i estètic.

Aquests treballs de Tomàs Aragay continuen una certa línia derivada de les pràctiques participatives dels anys seixanta, travessada per diverses temptatives de traslladar en el circuit artístic propostes sorgides de la dansa terapèutica o la dansa comunitària dels vuitanta i per projectes singulars, com la sèrie de «gent real» realitzada per Anne Carlson a la dècada dels noranta. Les *Real People Series* eren peces creades i representades per gent que tenia un ofici o professió comuns i amb les quals Carlson es proposava representar i allora descompondre els estereotips, oferint als intèrprets la possibilitat de mostrar-se desinhibidament com són i de ser realment el que són. En el marc d'aquella sèrie, Carlson va treballar amb advocats, agents de seguretat, jugadors de bàsquet, una mare i la seva filla, executius, grangers, mestres, monges i adults amb discapacitats. La seva segona sèrie, *Animals*, presentada a partir del 1988 incorporava danses amb animals: *Scared Goats Faint*, *The Dog Inside the Man Inside*, *Duck Baby*, *Sarah*, *Visit woman move story cat cat cat*,

Dead. Finalment, *The White Series* va ser creada al voltant de qüestions de percepció, amor i privilegi en la cultura nord-americana dominant.

Existeix un parentiu entre aquests projectes de Carlson i l'emprès per Àngels Margarit amb el títol d'*URBS # 1* (2004). La idea de la sèrie es va traduir en la de «procés». No es tractava aquí d'una apropiació negociada, sinó més aviat d'una espècie de col·laboració científica, una espècie d'«etologia» basada en el consentiment previ d'aquells que es converteixen en exemplars de laboratori per a un estudi que, no obstant això, Margarit preferia més aviat anàleg al treball del fotògraf.

En una conversa amb Manuel Delgado, Margarit explicava que és molt bell veure algú moure el seu cos simplement pel fet del moviment en si. Per a ella els cossos que no han estat disciplinats en una tècnica de moviment també tenen la capacitat de produir bellesa. A *URBS # 1* el cos urbà és el protagonista. Els cossos dins d'una ciutat són cossos que es troben en un espai concret, i el moviment dels quals segueix les inèrcies de l'acció conjunta dels cossos, que contínuament es veuen obligats a modificar el seu moviment partint de les estructures urbanes (DELGADO, 2004).²

El cos a les grans ciutats es mou a un ritme molt concret, que té molt a veure amb l'edat del cos. La gent gran, el ritme vital dels quals és més lent, es veu obligada a incorporar-se a una dinàmica accelerada. Pujar i baixar d'un autobús o d'un metro. Els ritmes estan marcats pels elements urbans. Un xiulet i es tanquen les portes, sense possibilitat de modificació. El cos jove s'hi adapta, però els cossos dels nens i de la gent gran es veuen obligats a seguir un ritme que supera les seves possibilitats de resposta i violenta el seu ritme orgànic.

Els moviments del cos han estat modificats pel canvi que han sofert les ciutats. *URBS # 1* és una actualització dels rituals quotidians de moviment. Una mena de joc de ritualitzacions modernes: els gests, la forma de comportar-se de diferents grups urbans dins les ciutats. Margarit estudia i analitza des dels gests dels jugadors de petanca fins al moviment dels skaters. Moviments quotidians captats de forma científica. Un catàleg de comportaments del cos. Ella s'interessa per la manera com es mouen la persones, que ha canviat al llarg del temps i se situa a mig camí entre l'antropologia i la dansa, tornant a l'espectador la imatge sintetitzada del moviment dels cossos en la nostra època.

En contrast amb la curiositat científica de Margarit, Carlson projectava

2. DELGADO, Manuel: «A mig camí entre l'antropologia i la dansa», *DDT*, 2004, pp. 20-34.

sobre la seva «gent real» un discurs més polític i al mateix temps més humorístic. L'humor a l'obra d'Aragay deriva cap a una certa forma de cinisme, més evident en el treball amb nens que en el treball amb gent gran. No es tracta d'aquest cinisme corrosiu que podem trobar en la feina d'artistes com Santiago Sierra, sinó d'un cinisme més filosòfic, que respon a un posicionament polític ideològicament difús però al mateix temps hereu de l'humanisme transformador. En una societat tan marcada pel políticament correcte, el cinisme és gairebé una actitud exigible a l'artista. Realment, som afortunats des del punt de vista social per les transformacions que en els últims anys s'han introduït en l'àmbit dels drets de determinades minories socials (no de totes i òbviament no de forma generalitzada). Però aquest avenç social ha generat la instal·lació en l'hegemonia d'un art políticament correcte, que continua restant visibilitat a altres propostes molt més interessants des del punt de vista artístic i, fins i tot, més productives des del punt de vista de la reflexió sobre les transformacions que cal realitzar. Comparem, per exemple, la visibilitat entre la molt correcta *Mar adentro* (2004) d'Amenábar i les no tan correctes *Mones com la Becky* (1999) o *De nens* (2004) de Joaquim Jordà. El treball de Jordà amb interns psiquiàtrics o amb persones amb disfuncions fisiològiques o psicològiques constitueix un mitjà d'aproximació a problemàtiques socials i polítiques des de perspectives habitualment no escoltades, que aporten imatges de la realitat que ens neguem a acceptar, perquè ens resulten molestes. Tan molestes com ens poden resultar les imatges políticament incorrectes que els nens dibuixen per representar els diferents grups socials o ètnics, tòpics i simplificacions atribuïbles al reduccionisme infantil, però que reflecteixen prejudicis no superats en la nostra societat, ocults sota la pàtina del políticament correcte. Allò real es mostra llavors en l'alliberament de les inhibicions: en el discurs dels nens, dels interns, dels desproporcionadament acusats...

Exhibició i discurs

El tractament de la violència des d'una perspectiva humorística, gairebé cínica, que, tanmateix, no exclou la tendresa, permet un vincle entre la proposta de Tomàs Aragay i els dos solos presentats per Mustafà Kaplan i Filiz Sizanli en la passada edició de *Tensdansa*. Ells treballen amb els seus cossos, explorant el seu moviment. Es qüestionen si són capaços de mentir al seu propi cos, si són capaços de patir amb ell, o de destruir-lo. A través d'aquests dos solos, interroguen l'espectador traslladant les seves preguntes amb el moviment i la manipulació del seu propi cos.

Mustafà Kaplan tiba i modifica la pell del seu rostre amb gomes elàstiques. En entrar en escena veiem un cos *bell*, que a poc a poc es deformatà per l'acció de les gomes, que comprimeixen i modifiquen els trets de la cara i creen relacions insòlites entre les parts del cos. La pell es tiba i el rostre perd la *bellesa* del ballarí. No tots els cossos que puguen a un escenari han de mostrar bellesa. Els cossos també poden mostrar l'altre costat de l'estereotip. Aquesta visió del cos provoca estranyesa en l'espectador: aquest es troba predisposat a veure cossos bells i atlètics els moviments dels quals semblen efectuats sense esforç i es realitzen en desplaçaments fluids per l'escena. Kaplan ens mostra un altre cos: nega allò bell, mostra el cos violentat i el moviment sota els seus efectes. A vegades esdevé còmic, quan amb l'ajuda de les gomes forma un instrument improvisat des de la seva cara fins als peus a terra, i comença a simular que el toca tarallejant el presumpte so de les cordes. El cos virtuós amaga la tortura de la tècnica que es pot veure en aquesta acció.

En el solo de Filiz Sizanli novament la predisposició de l'espectador que espera trobar un cos canònic és frustrada tot seguit. Sizanli comença amb el seu cos ocult darrere un paper blanc. Un braç apareix i va dibuixant el seu propi contorn i marcant els seus limitis. Quan acaba de dibuixar, ella es mostra davant del públic, que assisteix a la presentació d'un cos mutilat. Si en el cas de Kaplan veiem el cos abans de ser modificat, en aquesta ocasió el cos es presenta després de ser dibuixat davant de l'espectador. Als solcs que les gomes produïen al rostre de Kaplan endevinàvem les cicatrius, les costures bastament apedaçades d'una destrucció absurda; a la figura asimètrica de Sizanli endevinem més aviat l'efecte d'una mina, d'un brutal tret, les conseqüències d'un mal no buscat, la irreversibilitat d'un destí marcat per un instant de desgràcia. Són tantes les imatges que podem associar a aquest cos. Però qui ha compartit realment el dolor de qui ha sofert una amputació similar? Qui pot afirmar: «El conec»?

La duresa de les imatges és doble: estem acostumats a veure cossos mutilats fora de l'escenari, però no a dins. I en la dansa de Sizanli es veuen almenys dos cossos: el cos de la ballarina, la seva limitació real de moviment i el seu dolor físic concret, però també el cos mutilat com a presència simbòlica de tanta destrucció immoral justificada en nom de presumptes conflictes religiosos i alimentada per grollers interessos estratègics i econòmics.

Sizanli balla i es mou tal com ho faria algú a qui falta part d'una extremitat. Però ho fa amb els coneixements i les habilitats d'una ballarina. Com Kaplan, no es deixa portar per una tensió expressiva. Una vegada creada la imatge, la idea, la seva és una recerca a cops gairebé formal, basada en jocs d'equilibri, en composicions, en l'exploració de les possibilitats de resignifi-

cació del monyó com a braç, com a apèndix, com a objecte. Una frivolitat? Però no seria més frívol fingir el presumpte dolor? Sizanli opta també per la distància, i aquesta distància permet un tractament estrany del membre *sà*: la cama i el peu adquireixen llavors en la seva solitud un sentit nou.

En un moment de la representació, Sizanli deslliga el camal buit del seu pantaló i l'omple amb les restes del paper on ha dibuixat la seva silueta, de la mateixa manera que a l'inici de la peça havia omplert la seva boca amb el fragment de paper sobre el qual havia dibuixat el seu rostre. L'anul·lació (irònica) del discurs remet a una negació real de la identitat, de la mateixa manera que les limitacions lúdiques del moviment remetent a una limitació real de la llibertat. Quin estrany cos s'està formant? Meitat dona, meitat ficció, meitat paper. Amb el camal ple de papers, agita el seu monyó per provocar cops repetits sobre el seu rostre. L'efecte pot resultar còmic, tant com l'intent de cantar amb la boca plena: l'espectador no vol riure, perquè intueix a què es refereix, però de vegades no pot evitar-ho. El dolor aliè produeix hilaritat; és un clàssic del circ, de la farsa i del cinema còmic. Per evitar-la, l'espectador hauria de deixar de ser-ho: no es pot demanar tant.

Finalment, Sizanli es treu els pantalons, deslliga la cama plegada i desentumeix els músculs i les articulacions: era un artifici. És clar, per això podíem riure. Tanmateix, el cos ha quedat marcat per la violència teatral, és a dir, per l'estranyesa: ja no pot recuperar la normalitat. Una mica més tard, Sizanli s'introdueix un dit del peu, abans invisible, a la seva boca, i d'aquesta manera se sotmet a una nova exploració, sense gairebé haver assaborit la llibertat o el descans. I en aquesta *còmica* disposició abandonarà finalment l'escenari. En aquest cas, la mutilació o la limitació provenen d'una il·lusió teatral, però el que potser no ho és tant és la nostra incapacitat de superar la permanent construcció de limitacions que competeixen absurdament amb les limitacions reals, amb la destrucció real que facilita la nostra abstracció.

La connexió política del solo de Sizanli el distancia d'altres treballs sobre o amb la mutilació produïts recentment, com la colpidora col·laboració de Mathew Barney amb la bellíssima Aimée Mullins en la tercera part del *Cre-master Cycle* (2002) o la pel·lícula produïda per DV8, *The cost of living* (2004) sota la direcció de Lloyd Newson i amb la presència del ballarí David Toole. En tots dos casos, la mutilació no és simulada, sinó real: Aimée Mullins exhibeix la seva bellesa asimètrica i emmascarada amb la mateixa exigència que David Toole balla, des d'un pas a dos amb una ballarina fins a un ball de grup al més pur estil del musical d'Hollywood. Totes dues pel·lícules fan reflexionar l'espectador sobre els prejudicis culturals i socials que existeixen envers el cos.

The cost of living mostra una visió particular de la vida de diversos ballarins. En aquest «món propi» un ballarí sense cames pot ballar, així com també pot enamorar-se una noia que no pot parar de moure cèrcols al voltant del seu cos. Quan apareix en escena aquest personatge femení, imaginem que és una excentricitat o una cosa estètica el fet que aquesta ballarina estigui constantment movent cèrcols (amb la cintura, les cames, el coll). En un moment donat, uns nois hi coquetegen. Quan aquesta s'apropa a un d'ells, ell l'evita i ella li corre al darrere, sense deixar de moure els cèrcols. En aquest punt compremem que ella és així. El moviment dels cèrcols no és una cosa externa, sinó que forma part d'ella, i del seu propi cos. Aquest personatge, junt amb el de David Toole, mostra que la realitat no està formada per éssers «perfectes» i que la dansa, com la vida, pot ser protagonitzada per tot el que desitgi formar part d'aquest univers del moviment.

En una de les seqüències, un càmera s'apropa a Toole, i l'interroga mentre el grava. Al llarg de la pel·lícula, l'espectador ha pogut entrar en un món en el qual ens hem acostumat a acceptar un cos que *normalment* hauria estat exclòs, però en aquest punt hi ha un xoc amb el món real i l'espai en el qual es troba l'espectador: el seu cos ballant és vist a través dels ulls del càmera com una raresa. Aquest pensament connecta amb l'espectacle del circ, d'altra banda present durant tota la pel·lícula (les figures dels pallassos, la música en algunes escenes, les acrobàcies d'alguns personatges, etc.). El món del circ sempre ha estat relacionat amb l'exhibició de cossos fora de tota norma i estereotip. En aquest cas, el cos fora dels canons de la dansa havia estat mostrat al llarg de la pel·lícula, no com a espectacle o excepció, sinó com una cosa que formava part de la realitat.

En l'última escena veiem els dos ballarins protagonistes a la platja. Eddie Kay camina sobre mans i cames i damunt seu hi ha David Toole. Per un instant, els dos cossos es fonen en un de sol, i tenim la il·lusió òptica que Toole té cames i camina. El món i la vida són una funció contínua, i al final tot depèn dels ulls amb què s'observa.

El director mexicà Carlos Reygadas ha portat a l'extrem la recerca d'altres conceptes de bellesa mitjançant la presentació fílmica de cossos no canònics. A *Japón* (2002), Reygadas absorbeix l'espectador amb una insòlita relació d'amor i mort entre un home madur que viatja al desert per suïcidar-se i una anciana índia la propietat de la qual és amenaçada per interessos caciquistes. Reygadas aprofundeix en la relació impossible entre aquests dos éssers humans, sense aturar-se davant de la filmació d'una escena de sexe entre tots dos, que ens torna d'una manera molt més crua i més carregada de significats polítics i culturals a la seqüència insinuada per DV8 a *Bound to please*. El

sexe explícit executat per cossos no canònics (i fins i tot per parelles físicament desequilibrades) emmarca i puntua el seu següent treball, *Batalla en el cielo* (2005), en què, novament, al dessota de la sordidesa dels ambients i la lletjor moral de la trama, es descobreix una bellesa amagada, una bellesa que no estem acostumats a observar, una bellesa indissociable de maneres no hegemòniques de relació intersubjectiva i de la mirada sobre el cos i sobre la coexistència derivada d'aquesta.

Aquestes mirades no serien probablement possibles sense les transformacions impulsades durant els anys setanta per les artistes feministes, i provocades als anys noranta per la lluita contra l'estigmatització provocada per la sida. Entre les primeres, n'hi ha prou de recordar el treball sobre el cos de Gina Pane a *Death Control* (1974) o l'última i pòstuma obra de Hannah Wilke, *Intra-Venus* (1993), en què va fotografiar el seu cos malalt de càncer des que va començar la degeneració fins a la mort. Aquest tipus d'obres que van marcar un abans i un després, reapareixerà en treballs més recents, com els de Jo Spencer, i en els escènics de Jesusa Rodríguez o Nao Bustamante. Entre els segons, podríem referir-los a les propostes teatrals de Ron Vawter, actor del Wooster Group, o els del director iranoamericà Reza Abdoh, amb les seves visions apocalíptiques en què barrejava l'experiència personal d'una mort imminent amb la mirada sobre la història i el sofriment que la història sembla no veure (o són els éssers humans els que enceguen la història?).

«Què és la bellesa?», es preguntava Raimund Hoghe en la conversa que hi vam mantenir fa sis anys: «Per què es diu d'alguna cosa que és lletja? [...] com s'estableixen els límits?» Hoghe reflexionava sobre el seu cos en escena, però també sobre el cos d'altres persones: «He escrit molt sobre gent que tenia altres minusvalideses molt diferents de la meua, molt pitjors, però que sovint tenien una bellesa immensa. També respecte a l'edat; a una edat avançada hi pot haver una gran bellesa.» L'important, sostenia Hoghe citant Pabolini, és «llançar el cos a la lluita». El propi cos es desprèn així de certa identitat i adquireix una dimensió simbòlica, que permet la presència d'altres cossos absents (HOGHE, 2003).³

Com a l'obra de Reza Abdoh o de Carlos Reygadas, a la de Raimund Hoghe es produeixen dues superposicions: les dels cossos hegemònics i no hegemònics, i la de l'experiència individual amb l'experiència històrica. *Let-tere amorose*, la peça presentada a *Tensdansa*, constitueix un clar exemple d'aquestes superposicions. A l'inici de la peça, Hoghe anomena pel seu nom

3. HOGHE, Raimund: «Arrojar el cuerpo a la lucha», *Cuerpos sobre blanco*, José Antonio Sánchez i Jaime Conde-Salazar, editors, UCLM, 2003, pp. 27-50.

els cinc joves que ocupen l'escena; aquests l'abandonen i s'asseu al pati de butaques. A partir d'aquest moment i fins al final, la peça es desenvolupa com un solo. La joventut i la bellesa hegemònica són arrencades del seu espai natural, l'espai d'exhibició, i substituïda per la presència d'un home a qui es respecta pel talent literari, per la intel·ligència dramaturgica, però de qui no s'esperava aquesta «gosadia», aquest atreviment, aquesta usurpació d'un lloc que socialment no li correspon. Però Hoghe no s'avança per mostrar-se com un ésser que pateix, que mereix compassió: «No vull representar el paper que la societat m'ha assignat. En la meva actuació a l'escenari hi ha plasmat aquest trencament del paper que se suposa que ha de representar un minusvàlid, també en escena. Aquest tipus de paper també està establert i fixat, i no m'interessa.» Es tracta més aviat de procedir a un desplegament de sentit que faci presents els absents. I encara que entre les «cartes» d'amor que Hoghe llegeix durant l'espectacle s'inclou una carta a la seva mare escrita pel seu propi pare on aquest parla del «petit», ni tan sols en aquest moment Hoghe s'apropa a l'expressiu: la carta parla d'un amor entre dues persones properes, però no reductibles a allò propi pel fet de ser els seus pares. No hi ha expressió, encara que sí que hi hagi emoció. I no obstant això l'emoció està continguda, tensada per l'implacable ritme de la litúrgia a què l'autor-actor se sotmet en aquest fet cíclic de construir i desfer, exposar i recollir, parlar i caminar. La litúrgia, potser capritxosa en l'origen, es fa necessària en el procés de construcció de la peça, i així la rep l'espectador, com una cosa que ja no pot ser alterada i que ha d'acollir els rostres invisibles i les veus inaudibles dels que no hi són, que ens parlen per mitjà de les seves cartes. Cartes d'amor: les de Monteverdi, les del pare de Hoghe, les de l'emigrant turc i, sobretot, les dels dos nens africans que van morir amagats al tren d'aterratge d'un avió que els havia de portar a la seva *estimada* Europa. En sentir-les, la història travessa l'espai íntim creat delicadament per Hoghe, creua com el vent, silenciosa, però ja no desapareix. I tots aquests objectes sense valor i aquestes accions insignificants que Hoghe ha tractat i realitzat amb la mateixa concentració amb què es tracten els objectes quotidians i les accions instrumentals en la cerimònia japonesa del te, es carreguen llavors de sentit, s'impregnen del dolor dels altres, de l'interrogant ètic sobre la nostra responsabilitat, sobre la manera com es trunquen o satisfan els desigs, sobre la nostra capacitat per intervenir en les causes que anticipen injustificadament la mort.

L'amor és molt a prop de la mort, la presència és indefinible sense l'absència, el plaer sense l'espera, el temps sense la detenció. Hoghe juga amb aquests conceptes, les seves peces són exposicions sensibles de sentiments, de relacions i d'idees. El cos *deforme* es «llança a la lluita» per exposar un discurs i,

sorprenentment, genera bellesa. El cos *anormal* s'exhibeix per llegir cartes d'amor i, inesperadament, crida la nostra atenció sobre l'evitabilitat de la mort del nen i la inevitabilitat de la nostra pròpia mort.

El temps i la mort

La mort no és el trànsit cap a una espiritualitat ingràvida, sinó el límit d'un procés d'aproximació a la terra. És a la terra on jeuen i es transformen els cossos dels que hem estimat, dels que hem admirat i dels que hem odiat. Per això, l'aproximació a la mort és també una aproximació als altres, a la memòria dels altres, a la materialitat dels altres. L'envelliment és una aproximació irreversible cap a la mort. Però la mort, com la utopia, pot ser contemplada no tant com a final sinó com a horitzó que afirma l'enriquiment constant que comporta el fet d'envellir.

El solo de Mustafà Kaplan conclou amb una seqüència en què el ballari inverteix la seva posició i recolzat sobre el cap entona una cançó de comiat. El seu cos rígid i feblement il·luminat, aquest cos que poc abans hem vist travessat de falses cicatrius, lligat i deslligat una i altra vegada, és ara la imatge d'un cadàver. Un cadàver distanciat, que encara pot provocar el somriure. En això consisteix el joc, al cap i a la fi es tracta d'un joc: la mort real és en una altra banda, el dolor real és en una altra banda. No podem caure en la complaença de creure que el compartim.

Amb aquesta mateixa barreja d'humor i distància, Tomàs Aragay mostra a l'espectacle *Sobre la mort* tots els aspectes que poden estar relacionats amb la mort. Per a això recorre a la mirada infantil. La curiositat d'un nen el porta a preguntar-se per aquests dos misteris: el naixement i la mort. Però en la societat occidental aquests dos aspectes són ocultats als nostres ulls. Els nens d'avui tenen una percepció de la mort a través de les imatges i l'audiovisual.

Hitchcock deia que no s'ha de treballar mai en una pel·lícula amb nens ni amb animals. El rodatge d'una pel·lícula és una cosa purament racional. Tot està controlat i pensat, des de les paraules que sorgeixen dels actors fins al seu comportament, des dels decorats fins al so. Un nen serà un element inestable, irracional, ja que en un determinat moment pot obeir a les seves pròpies necessitats i oblidar la part racional que representa un rodatge. Però també es pot fer participar el nen en un rodatge o en un espectacle plantejant-lo no com a una cosa seriosa i racional, sinó com el més proper al seu pensament a l'hora de comprendre la realitat: com un joc. Un joc amb regles, en què ells són els protagonistes. Aquest és el camí prè per Aragay per plantejar

el seu treball. En aquest espectacle, els nens s'endinsen en qüestions ètiques i en pensaments sobre la mort a través de diferents jocs en què ells mateixos participen davant l'espectador.

Els jocs són molt diferents, però tots tenen el tema comú de la mort. Jugar a matar-se com els texans, al «Un, dos, tres, pica paret» en el qual si et descobreixen en moviment mors, barallar-se amb un altre, jugar a un enterrament, o ballar al compàs de la cançó «Antes muerta que sencilla» són algunes de les escenes d'aquesta obra. A més del joc, es projecten en el fons de l'escenari imatges de videojocs de lluita, rètols lluminosos i fins i tot una pel·lícula d'indis i vaquers. La violència de les imatges quotidianes és posada en primer pla. Els nens estan constantment influïts pel tipus d'imatges i sons que ens envolten dia a dia, i tot això es visibilitza en aquesta obra. També s'observa la percepció dels nens en uns dibuixos seus projectats, en els quals afloren els estereotips que encara perduren en la nostra societat. Els nens dibuixen els cossos dels pares, les mares, els xinesos, els japonesos, d'ells mateixos, els sans, els dolents, els més petits, els cecs, els radicals, els conservadors, els rics, els pobres, els negres, els àrabs, els crèduls, els incrèduls, els llestos i els ximpls. A través de la seva mirada ens fan veure que el món no ha canviat tant i que encara existeixen nombrosos prejudicis que arriben fins als més petits.

En general els dibuixos de nens únicament són vistos a través de l'anàlisi psicològica. Mai no són analitzats en termes artístics. Es considera que aquest tipus d'expressió primerenca no és prou madura. Tanmateix, si el nen aconsegueix controlar i dominar tècnicament el seu traç com un adult, llavors se li presta atenció artística. En aquesta obra els dibuixos formen part de l'escena. Tenen poder de comunicació i poder expressiu. Aquests dibuixos reflecteixen clarament el món en el qual aquests nens viuen i és també molt interessant com s'uneixen en escena dibuix, dansa, cant i joc. En la dansa, el cos del nen no se sol mostrar. En música, només són visibles els nens prodigi, executant peces d'extrema dificultat. Només és visible el cos que ha aconseguit el seu propi control en l'execució com passa amb el dibuix i la pintura. En una de les escenes, una nena toca un instrument mentre una altra balla. Si ella deixa de tocar, l'altra nena s'atura. El joc per controlar el cos, en l'execució musical i en l'execució de moviment, donarà més tard els seus resultats, quan els seus cossos assoleixin la maduresa.

A *Santa Sofia. El solo d'una ignorant*, Tomàs Aragay parla també de la mort, i realitza una crítica àcida sobre el cristianisme. L'ésser humà ha viscut sempre amb la necessitat de creure que una vegada acabada la nostra etapa corporal, existeix una nova vida i la religió ha possibilitat que creguem que podem aconseguir la immortalitat. En un moment donat, ella llegeix un text

de la Bíblia en què Jesús diu als seus deixebles: «Digueu-me qui de vosaltres, per més que s'esforci, pot prolongar la seva vida més d'un instant?» Al llarg de la peça, Sofia Asencio reflexiona sobre la fatalitat de la mort: des de la trobada entre els seus pares i el seu naixement, des de la malaltia i els efectes secundaris sobre el nostre cos per ingerir medicaments, fins a la fase irracional, en la qual un es deslliura de tot pensament lògic per creure en una altra existència fora de la matèria. Hi ha un moment en què Sofia llegeix a l'espectador unes peticions per al que queda d'aquell dia: «Voldria expressar-me com si fos la meva última paraula; riure com si ja ho hagués perdut tot; menjar com si d'un dejuni vingués; demanar com demana un nen; donar; escoltar l'altre com si mai no l'hagués de tornar a veure; no dir res quan no tinc res a dir; cuinar com si tingués convidats; comprar també per plaer; veure la tele com si llegís un llibre, és a dir tancant-la quan m'avorreixo o me'n canso; netejar casa meva com si vingués la meva mare de visita; posar-me maca com si estigués enamorada; besar almenys dues vegades i abraçar quan algú ho demana com un nen; que em felicitessin, i que fessin un monogràfic sobre la meva carrera, si pot ser per la tele.» Hi ressonen els ecos dels versos vitalistes de Bertolt Brecht: «No us deixeu enganyar, ja que no hi ha retorn! [...] Morireu com qualsevol animal. Res no hi haurà després!» I, tanmateix, d'aquesta tensió no es dedueix la urgència, sinó la cura; no es dedueix l'angoixa, sinó el plaer; no es dedueix l'egoisme, sinó el desig de l'altre; no es dedueix l'obsessió, sinó la curiositat. De l'acceptació de la mort sorgeix també la fascinació per la multiplicitat dels estats de l'ésser i de la vida, per la bellesa que s'amaga sota les conformacions més insòlites del cos, des del naixement fins a la mort, i també pels discursos que en aquestes formes es despleguen.

Els escenaris canvien, canvien les relacions, canvien les pantalles. Ja no podem mantenir els ulls tancats davant dels extrems de la nostra vida material. El temps de la bellesa és el temps de la nostra vida; el seu espai, l'espai de l'habitable. Tot és possible i tot pot ser creació fins al dia que desapareguem definitivament.





Temporada

El teatre a Barcelona. Segon semestre del 2006

Francesc Massip

XXX Festival Grec i les seves projeccions

El Festival Grec de Barcelona marca l'equador teatral de l'any, enceta l'estiu festivaler i fa de trànsit entre una temporada i la següent. El 2006, però, va tenir una significació especial. D'una banda celebrava els trenta anys d'existència, nascut en un clima d'eufòria artística un any després que el sanguinari dictador morís al llit deixant-ho tot tan ben lligat, que la classe política, amb el seu encongit vestidet democràtic de confecció constitucional, no ha deixat d'ensenyar les vergonyes. Les expectatives que va generar l'anomenada transició van ser enormes, i els professionals de l'espectacle es van apressar a reclamar una política teatral a l'administració. Així, l'Assemblea d'Actors i Directors, el juliol del 1976, va endegar de forma autogestionada i còmplice el primer Grec, amb totes les ganes d'eixir a la llum després de la llarga nit de pedra. Semblava que s'estava capgirant la història, quan l'autoritat només deixava fer mentre construïa l'aparença democràtica que li hauria de permetre de sobreviure.

Sigui com sigui, en complir tres dècades, podem dir que s'acabava un cicle, almenys pel que fa al sistema de nomenament del pròxim director: per primera vegada es convocava un concurs internacional d'on va sortir elegit com a nou responsable el productor argentí Ricardo Szwarczer, que va reconèixer que ignorava la realitat del teatre català, però que tenia una bona agenda de contactes i una encomiable voluntat de prioritzar la presència internacional. Tal vegada per subratllar aquest final d'etapa, la trentena edició del festival estiuenc es decidia a prescindir de la paraula amb què el coneixem, «Grec», després d'haver renunciat definitivament als logotips canviants de faunes, i a acomiadar-se amb la clàssica expressió d'«Äür!», del llatí «augurium», que en principi era el crit d'entusiasme que es pronunciava a l'hora d'emprendre un combat o d'encetar una iniciativa rellevant, i que ha acabat en salutació de benanada. La idea de comiat va planar, doncs, des del començament...

L'espectacle inaugural a l'hemicicle de Montjuïc va anar a càrrec, per segona vegada, de Calixto Bieito, director irreverent que s'ha convertit en un dels noms de major ressonància internacional guanyada a pols a base de pro-

vocacions acuradament preparades i més o menys embolcallades amb l'escàndol, una recepta infal·lible en la fúria mediàtica en què vivim immersos. Hi arribava amb el *Peer Gynt* d'Ibsen que havia inaugurat, en català, al Festival de Bergen (Noruega) per celebrar l'any del centenari del pioner del drama modern. Tot un repte que el director artístic del Romea va resoldre amb els seus ingredients habituals: música estrident, poètica passada per la batedora, plàstica de mecanotub i estètica d'escombreria; és a dir, un embolcall de malson, sorollós, fred i explosiu, tal vegada abocat a guanyar-se el públic més juvenil acostumat a lacerar-se els timpans amb una sobredosi de decibels. Això no li impedeix de posar en circulació algunes bones idees de posada en escena, malgrat que sovint tenyides de desmesura, i d'obtenir un treball actoral enèrgic, rendit als capricis del director, i d'una intensitat aclaparadora. Joel Joan condueix el protagonista pels remolins de l'existència vívidament lliurat al seu rol i aconsegueix un dels treballs més titànics i memorables de la seva carrera.

En la secció internacional, totes les expectatives estaven posades en la companyia anglesa Cheek by Jowl que sota la intel·ligent batuta de Declan Donellan, ens ha ofert els millors Shakespeares que ha vist Barcelona. Enguany, però, va desembarcar amb una peça gairebé contemporània del gran dramaturg anglès, *The Changeling* (1622) de Thomas Middleton i William Rowley, una voràgine de bogeria, sexe i assassinat que preludia l'eclosió de sanguinolentes crueltats pròpies del teatre de la Restauració (tragèdia Jacobea) i que posava en evidència l'abisme que separa la genialitat shakespeariana de la majoria dels seus coetanis. El text resultava ple dels excessos que tant agradaven al públic de l'època i la posada en escena acabava fent-se monòtona, malgrat l'excel·lent treball d'Olivia Williams, Will Keen, Phil Cheadle o Jodie McNee.

Però encara va ser més discutible l'operació del *Hamlet* del Wooster Group, la companyia de teatre experimental més bèstia i estimada de Nova York. Resulta que el 1964 John Gielgud va muntar la tragèdia per a teatre, amb Richard Burton com a protagonista, espectacle que van enregistrar per guardar-ne memòria, però decebuts pel resultat fílmic van retirar-ne les còpies. Ara, en reparèixer la cinta, el Wooster Group es va limitar a projectar-la en escena al llarg de la funció, mentre els actors s'entossudien a calcar minuciosament les seqüències, retornant a l'escenari el que va ser teatre filmat, això sí amb grans desplegaments tecnològics, ajustaments computeritzats i plataformes mòbils, i amb resolucions escèniques com la transformació del tron dels reis en cadira de rodes, que és on hauríem d'instalar la monarquia avui en dia per desar-la definitivament a les golfes de la història. En aquest

endimoniat joc de miralls, el més interessant resultava ser la cinta del 1964, però la seva visualització se'ns escatimava i deformava contínuament. El resultat va ser un experiment de laboratori que va complaure els taxidermistes de l'escena i els que s'emmirallen en el cercle de la pròpia memòria.

Més interès va tenir el modest romanès Cirque Tsigane que es va instal·lar al CCCB, un circ familiar i entranyable, d'ètnia gitana, que exhibeix una manera de fer artesanal i còmplice, amb números brillants però sobretot plens de vida quotidiana compartida. A destacar l'exquisida acròbata Laura de Lagillardaie, d'una delicadesa gairebé malaltissa, ben escortada per Olivier Brandicourt; la trapezista Helène de Vallombreuse, que s'enfila acompanyada d'un habilíssim lloro blanc que fa tombarelles hilarants, o la fascinant ballarina sobre maroma Betty Fraisse, tothora recolzats per la música d'acordions, clarinet, violí i la poderosa veu de Délia Romanés.

De Javier Daulte es va veure *La felicitat*, la segona peça del dramaturg i director argentí que protagonitza Clara Segura, una actriu fulgurant. Daulte es caracteritza per crear un món propi, amb ambigües fronteres entre realitat i fantasia, i sol tenir la virtut d'atrapar l'audiència amb els sàpids condiments que posa a les seves obres: amor, intriga i humor. Aquest cop, però, se n'hi ha anat la mà i ha muntat un galimaties inversemblant, molt ben interpretat i amb estones molt àgils, però que acaba deixant entreveure que ha tirat pel dret d'acord amb les inclinacions comercials de l'empresa que l'ha contractat. Més personal i suggestiva va resultar *Automàtics*, de fet una obra creada en paral·lel amb *La felicitat*, amb idèntica fascinació pel robot, l'androide, aquesta màquina humana que tan aviat s'avesa a les accions i els gestos automàtics, a la rutina i als mers mecanismes xerraires. El cert és que per ambdues aportacions rebria el Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Escèniques. *Automàtics* va néixer com a taller de quart de l'Institut de Teatre de Terrassa. Daulte va comptar amb intèrprets frescos i disposats a fer el que els demanava. La seva estratègia de treball és no donar a conèixer tot el text als intèrprets per tal que no ho entenguin tot, car no vol que perdin l'entusiasme de la descoberta progressiva de les situacions. Estem davant de nou joves i desconeguts actors que exhibeixen una riquesa de possibilitats que aquí pocs directors els han sabut extreure. Daulte sosté que cada època ha de trobar el seu propi registre interpretatiu i, sobretot, que per a una nova dramaturgia cal inventar una nova manera d'actuar. Ell ha deixat de banda l'anàlisi de personatges, objectius i conflictes, que tant exciten la semiòtica i l'estructuralisme que ha imposat, estèril, l'acadèmia, i ha conduït directament els seus actors al cor del relat on els installa des de la imperiosa necessitat de dir el que diuen i de fer el que fan. El director/autor aconsegueix una estranya complicitat amb els

intèrprets que es tradueix sobre l'escenari en aquella veracitat amb què se'ns mostren. L'espectador experimenta, tot d'una, la sensació de sentir-se arrabassat per la representació. Hi entra de seguida, aprèn immediatament les regles del joc escènic, s'hi instal·la i es deixa endur sense recel. Ho oblida tot, se sent còmode i es lliura. Aquesta fascinació que se n'apodera és fruit en part del protagonisme que Daulte atorga al públic, alliberant-lo dels diversos divismes (sia de l'autor, del director o dels actors) que han sotmès l'espectador teatral, fent-lo partícip de l'acte escènic, incorporant-lo en la complicitat del muntatge.

L'últim i afortunat espectacle de La Fura dels Baus va ser *La metamorfosis* de Kafka amb direcció escènica i dramaturgia d'Àlex Ollé i Javier Daulte, que en va fer una potent adaptació. La cèlebre peça ha tingut innumbrables versions teatrals, com la de Toni Cabré, que va escenificar com a monòleg Boris Ruiz (1994) i que respectava el punt de vista de l'original, això és, de Gregori Samsa, l'home transformat en repugnant cuca. Doncs bé, Daulte i La Fura han canviat l'òptica: tot s'explica des de la perspectiva dels familiars del monstre que cobren un destacat relleu, car són els únics que tenen veu, mentre que el protagonista és reduït al silenci i a la incomunicació i convertit en un autista. L'espantant actualització del relat kafkià compta amb una original escenografia de Roland Olbeter que incorpora la imatge fílmica (vídeos de Franc Aleu i Emmanuel Carlier) projectada en una pantalla-marc que subratlla amb expressius detalls el que s'esdevé a l'escenari o retalla deliberadament o s'empassa l'escena, sempre en constant transformació com el mateix decorat: un cubicle transparent que recorda el de Bibiana Puigdefàbregas i Àlex Rigola per a *Glengarry Glen Ross* (2003). Interpreta l'home-insecte Ruben Ametllé en un silenci violent i destructor, mentre que la germana esdevé l'autèntica protagonista de la peça, perquè la menuda i intensa actriu Sara Rosa s'ho menja tot. Destacable la mare d'Angelina Llongueras, mentre que Artur Trias fa un pare sense gaire autoritat.

Lluís Pasqual va presentar el seu primer muntatge com a director artístic del Teatro Arriaga de Bilbao: el doblat *Hamlet/La Tempestad* de Shakespeare, que va brillar amb ombres en l'espai Fabià Puigserver. Si el *Hamlet* ens va semblar monòton i gris, amb un balbucient príncep de Dinamarca (Eduard Fernández) i una desmanyotada Ofèlia (Rebeca Valls), *La Tempestad* va il·luminar el Teatre Lliure amb uns esplèndids Anna Lizaran i Francesc Orella que convertien els seus personatges protagonistes en propers i còmplices amb l'audiència.

Al mateix Lliure l'autor valencià Paco Zarzoso, ben conduït per Àlex Rigola i el seu equip, s'atrevia amb la sàtira política amb un *Arbusht* demolidor

protagonitzat per un hilarant Julio Manrique en el paper del president més estult i nefast del planeta. El recorregut biogràfic es desenvolupa en cinc episodis: en el primer s'enceta la fulgurant carrera de l'interfecte com un bala perduda que és redimit del seu delirant alcoholisme per un reverend fonamentalista que el convenç amb un discurs inspirat en les invectives inquisitorials de Ratzinger, el nom del qual apareix en els títols de crèdit com a coguionista! L'efecte del sermó és fulminant: el jove pitof perboca i bescanvia el mam per la Bíblia. El segon episodi ens el presenta com l'empresari sapastre que els petrolers colloquen en llocs clau per manipular-lo a gust. El tercer quan esdevé Governador eficient tan sols en l'aplicació de la pena de mort, mentre s'excita davant el contorneig d'una escultural animadora de beisbol. El quart, com a president de l'11-S que es dedica a fer avionets de paper i llençar-los al públic després d'alenyar-los la punta. I el cinquè com a invasor d'Iraq, quan s'acompanya l'escena d'imatges bèl·liques presidides pel *cow-boy* que apareix, amb casc, al so del clarí del setè de cavalleria. L'espai escènic traça una sarcàstica metàfora dels USA: uns lavabos d'un blanc immaculat, que esdevenen refugi de l'incapaç, confessorari de l'esgarriat, reservat per concertar els negocis untats o retret per pregar. Rere les seves portes amaguen les dejeccions, vòmits i altres activitats brutes amb què contaminen la vida i el planeta en nom de la «democràcia global». Literalment, per sucari-hi pa!

Novament l'espai gòtic de la Biblioteca de Catalunya va convertir-se en escenari, i si en temporada va acollir el singular muntatge de Broggi sobre l'*Antígona* de Sòfocles, encarnada per una vívida i resolta Clara Segura, durant el Festival d'Estiu va reproduir el jardí amb gespa natural de la casa de repòs enmig d'un bosc de l'últim text de Pau Miró: *Somriure d'elefant*, una obra no mancada d'interès, però a la qual falta saó.

Malgrat ser un muntatge del Centro Dramático Nacional, aquest cop van encertar-la força amb *Divinas Palabras* de Valle-Inclán en versió del dramaturg Juan Mayorga i direcció de Gerardo Vera, d'un manierisme marejador. L'únic problema és que la simbòlica escenografia, un enorme arbre que al llarg de la representació és arrencat i elevat cap al teler, escampa sobre l'escenari un polsim procedent de la terra que espolsen les arrels que afecta les veus dels intèrprets fins a l'afonia, com s'observava al tercer dia de representació, particularment en alguns dels intèrprets protagonistes, com Julieta Serrano, Alicia Hermida o Jesús Noguero.

Sovint en les produccions més modestes hi emergeix l'alenyada poètica més poderosa i arravatadora. És el cas de *La caixeta de Cabosanroque*, una de les propostes més atractives del Grec de 2006 que lamentablement només es va poder veure una sola i xafogosa nit a la Plaça del Rei. Es tracta d'una en-

ginyosa caps de música on quatre instrumentistes/manipuladors van posar en solfa un exquisit espectacle cinematogràfic i sonor, ple de mecanismes i d'autòmats construïts a la manera d'aquell altre singular grup que ens va visitar el 2002 al Festival de Teatre Visual i de Titelles: els Germans Oligor (*Las tribulaciones de Virginia*) que ha tornat al NEO de 2006. Roger Aixut, Ramon Garriga, Josep Seguí i Laia Torrents projectaven uns curiosos films amateurs dels anys setanta que per atzar es van trobar al carrer, ja muntats, i els posaven banda sonora en directe, mentre accionaven mil artilugis melòdics i cinètics preparats amb artesania i un gavadal d'enginy i d'imaginació, amb la col·laboració del Col·lectiu Reykiavic en la creació audiovisual. Es donaven cita l'art de l'atzar i de la troballa i la sincronia dels originals artefactes sonors que piquen l'ullet al dadaisme (Cabaret Voltaire), al cubisme (collages de Braque) i als titelles de Sophie Täuber. El resultat fou hipnotitzador i d'alguna manera recordava el cèlebre circ de filferro creat el 1927 per Alexandre Calder que s'exposa al Whitney Museum de Nova York.

Aquesta força de la naturalesa que és l'alcoiana Sol Picó va sotragar el Grec amb el seu darrer espectacle, *La prima de Chita*, amb dramaturgia de Txiki Berraondo, i al capdavant d'un conjunt de tres ballarins i tres ballarines i música en directe: bateria, saxo i dues cantants. Un espectacle vigorós i imaginatiu, amb passatges humorístics que fan costat a escenes violentes, coreografies de combat amb vestuaris del tipus *Guerra de les galàxies* o d'arts marcial d'Orient o de mítiques Amazones, barreges de vegades poc intel·ligibles, però de gran eficàcia cinètica. També la música presentava timbres potents i ritme endimoniat, i de sobte rellava la bellíssima *Teresa* d'Ovidi Montllor o s'enfilava a la dansa del sabre d'Aram Khatxaturian o es remel·lava en les *Gymnopèdies* d'Eric Satie. Els elements escenogràfics donaven molt de joc, a començar per les plataformes sobre rodes a guisa de muralla on creixen uns pivots que projectaven ratxades ombres sobre el mur i on es penjaven els ballarins nuets que deixaven impresa la humitat dels seus cossos en una impactant imatge plàstica. I per acabar, apareixia un mico gegant fet de mecanotub, que recordava de lluny el Gegant de Royal de Luxe i que aspirava a ser un King Kong seduït per Sol Picó en persona vestida de garsa o d'àngel negre. La Bella i la Bèstia? No: la minúscula i gràcil dona-ocell davant el feixuc megarobot tecnològic.

El Festival es cloïa amb una de les tragèdies cabdals del teatre català: *Nausica* de Joan Maragall, una festa verbal que quedarà associada a la incommensurable actriu Sílvia Bel en el paper protagonista, però que de moment ha quedat fora de la programació del TNC, on haurien d'acudir, en temporada, els estudiants de tot el país per gaudir de l'elevat vers maragallià.

De la FEI a l'Avantime

Al marge del Grec, hi va haver la inauguració de la Factoria Escènica Internacional (FEI) fundada per Carme Portacelli a la Nau Ivanow de La Sagrera, un espai que va néixer en sintonia amb l'eclosió creativa que s'ha produït en els espais i organitzacions alternatives que, al marge de les estructures oficials -preocupades per la rendibilitat pública que exigeix el poder-, vindiquen la creació contemporània amb la màxima llibertat artística i una continuïtat engrescadora. La primera peça sorgida de la FEI va ser *L'agressor* de Thomas Jonigk, un cru i colpidor espectacle sobre l'abús sexual a menors, una de les xacres més sinistres de la nostra civilització que esquitxa fins les més altes instàncies de responsabilitat cívica i moral, a començar per la hipocresia catòlica i la seva silenciada caterva de pederastes, dirigit per Portaceli amb la contundència, l'embranchida i l'esperit de denúncia que la caracteritza. Carlota Olcina feia gala d'una singular precocitat interpretativa en incorporar, amb aquella barreja d'innocència i patiment, de resistència i por, la nena assetjada pel seu pare, un Manuel Dueso que imprimia el cinisme viscós del personatge en la seva vibrant actuació.

Avançant-se a l'inici de temporada, el Versus Teatre encetava, a l'agost, el cicle Noves Autories Contemporànies amb *Indignos* d'Àngels Ciscar, una fira de varietats commovedora i contundent que, sota l'aparença d'un circ arrevistat, clavava mossegada d'improvís en l'espectador desconcertat. Els personatges es perfilaven amb monòlegs tallants, a començar pel de la dona barbuda que en les belles faccions de Lídia G. Zoilo només es desitja que desaparegui el postís. La violència esdevé coreografia i acrobàcia i tot plegat resultava d'una força escènica arravatadora, tothora disponible a l'encaix del públic. Seguia el cicle l'estrena en el circuit comercial de Jordi Casanovas amb *Andorra*, premi Marqués de Bradomín 2005, una obra que destil·la humor intel·ligent i subtilesa d'enginy, a distància, però, de la *Trilogia dels videojocs* que s'enduria el Premi Serra d'Or de l'any.

Temporada 2006/2007: de setembre a desembre

El Teatre Lliure obria temporada amb la reposició del que va ser l'èxit més anorreador de l'anterior: *Un matrimoni de Boston* de David Mamet, una perleta traduïda per Joan Sellent i dirigida per Josep M. Mestre que adquiria en mans de les seves protagonistes la dimensió d'autèntica lliçó de teatre. El tàndem Anna Lizaran i Emma Vilarasau, dues clàssiques del Lliure que no

podien commemorar de millor manera els trenta anys de la fundació de la companyia, van dur a terme una de les millors funcions que recordem del veterà teatre.

Un altre encert va ser *European House, pròleg d'un Hamlet sense paraules*, una proposta d'Àlex Rigola, que té poc a veure amb les seves anteriors versions de Shakespeare. Aquesta «casa europea» era una estranya caixa d'il·lusió que convertia l'espectador en un ser escopòfil, és a dir, que desvetlla el *voyeur* que tots duem a dins. El mecanisme era un motor de fascinació, un generador d'encant que anava teixint una xarxa on el públic quedava gradualment atrapat. L'escenògrafa Bibiana Puigdefàbregas va construir una casa de tres plantes amb nou estances disposades a la vista, com el còmic «13 rue del Percebe», i que s'anaven il·luminant a mesura que avançava l'acció, una acció escènica que exhibeix la quotidianitat d'una família actual: prenen cafè, es dutxen, fumen, pixen o fan l'amor. La peculiaritat és que s'hi anaven reconeixent els personatges principals de Hamlet, moments abans de l'inici de l'acció de la tragèdia shakespeariana: assistíem al condol que rebia la família després de la mort i soterrament del cap de casa. Els distints àmbits casolans (cuina, sala, habitacions, tocador, bany i terrassa) es mostraven a la vista de l'espectador a través d'una quarta paret de vidre, insonoritzada per als actors, però on el públic mira i escolta el que s'hi fa o el poc que s'hi diu a dintre. Gairebé sense paraules, els intèrprets van saber definir els trets fonamentals dels personatges i les seves raons per actuar com ho fan a *Hamlet*, amb les profundes indecisions, dubtes existencials, velleïtats i crueltats que els caracteritzen. Un espectacle de ritme ajustat que es va estrenar al Festival de Santa Susanna, a l'aire lliure, enmig del boscós jardí de Can Ratés, cosa que li atorgava una gran impressió de realitat: una casa entre els arbres a disposició de la curiositat de l'espectador, aspecte que va perdre màgia en tancar-se a la Sala Puigserver. Tanmateix, tot era d'una gran simplicitat, d'una depurada estilització. I aquest cop, res de vídeo (només una cita breu), res de música infernal o esgarips desconjuntats.

Un altre moment àlgid de la programació del Lliure va ser La Baraque, un grup centroeuropeu que va muntar a la plaça Margarida Xirgu una deliciosa taverna on s'anunciava vi, sopa i música. El vi era bo, la sopa exquisida i la música i l'espectacle amb què l'acompanyaven sensacionals. L'espectador deixa de ser públic per esdevenir comensal en taules de cantina, i mentre es beu i menja, l'espai s'omple de màgia, de putxinellis, de filmacions i d'animals fabulosos que baixen del cel o et creuen les cames sota la taula o apareixen de sorpresa per les finestres.

La cantant calba de Ionesco i *La cantant calba al McDonald's* de Cunillé

van ser un curiós doblat: una operació de joc especular entre i una altra peça que quedava perfectament plasmat en la potent escenografia de Jon Berrondo. Ara bé, tot el que era pura hilaritat en la peça original, amb aquells diàlegs calcats d'un manual de conversa per aprendre idiomes, esdevenia en la rèplica de Cunillé un conat de tragèdia d'estructura realista, amb un relat que s'erosionava en la seva pròpia referencialitat. Va ser sorprenent veure la críptica Cunillé abocada a atorgar sentit al *nonsense* dadaista de Ionesco.

La yihad hispànica

«Quan sembla que s'acaba torna a començar», deia la cançó. ¿Algú s'havia cregut que amb l'entronització de l'hereu de Franco s'havien acabat la dictadura, els segrestos de la premsa, els brams episcopals, la persecució de les veus dissidents, l'exercici de la censura? *Sancta ingenuitas!* Amb un inaudit reviscolament, els atacs a la llibertat d'expressió han posat en berlina la paròdia de democràcia que es respira a la pell de brau.

Històricament, la censura s'ha acarnissat amb el teatre, com a expressió forta dels encontres socials i la circulació d'idees, com a altaveu primordial de la col·lectivitat i les seves dissidències. I el 2006 va reviure el malson d'un virulent rebrot de la censura escènica. D'una banda, l'integrisme catòlic, excitat per l'heresiarca Cañizares, va prohibir les representacions de *La revelación* de Leo Bassi després de posar-li bombes al teatre on actuava. D'altra banda, el nacionalisme espanyol, sempre tan ben avingut amb el fonamentalisme catòlic, encetava temporada boicotejant l'espectacle de Pepe Rubianes *Lorca eran todos* sota les pressions de la tropa mediàtica i amb la complaença de l'Ajuntament de Madrid, on l'hidra del feixisme bruela i governa. Tot plegat un símptoma alarmant de la precarietat democràtica i el setge permanent a què les forces reaccionàries de tot color i pelatge sotmeten la llibertat artística guanyada a pols després de segles de combat i de víctimes.

Només per haver tingut el valor de plantar cara a la bèstia de la dreta casernària, mereixia tots els aplaudiments l'hilarant espectacle que Bassi va presentar al Club Capitol (*La revelación*), d'altra banda d'un humor tan amable que només podia ferir sensibilitats de pasta fullada. Perquè convertir la Bíblia en un videojoc teològic és un tipus de paròdia d'arrel medieval ben útil per no oblidar una de les millors ficcions d'Occident. L'arquebisbe, convidat a la funció, va declinar d'acudir-hi, perdent l'oportunitat d'aprendre alguna cosa de profit.

La inauguració de la temporada al TNC no va donar gaire de sí. La Va-

lentina de Carles Soldevila es va presentar amb gran desplegament escenotècnic però sense sang, com un enlluernador embolcall de cel·lofana amb llaçet de setí i contingut decebedor. La protagonista, en mans d'Alba Sanmartí, esdevenia superficial i sense pàlpit, pur crit gemegaire i acoquinat, mancat d'impuls. Les emocions només s'enunciaven, però no es carnalitzaven a escena. Els diàlegs s'escolaven com canelobres de gel. Una ocasió perduda, doncs, per donar merescut relleu a aquesta rara comèdia dramàtica de Carles Soldevila. La dilapidació de recursos, però, arribaria al seu paroxisme amb *En Pólvora* d'Àngel Guimerà, primera posada en escena de Sergi Belbel com a nou director del TNC. Monumental escenografia que reproduïa minuciosament una fàbrica del Poble Nou, amb la picada d'ullet de presentar-la al començament i a la fi com una ruïna industrial a punt de caure sota la voracitat especulativa que s'ha apoderat del popular barri. Enmig d'aquest entrepà «d'actualitat», es desenvolupava el drama romàntic sense una intervenció dramaturgicament amb cap mordent, només un deixar anar els més de 25 intèrprets pels solcs morosos d'una peça vuitcentista que posava damunt l'escenari el món obrer, ni que fóra rere les ulleres del paternalisme més conservador.

Sort en va fer el TNC de reposar el gran èxit de la temporada anterior, *Uuuuhh!* de Gerard Vàzquez, una mirada punyent i tendra al pallaso Charlie Rivel durant el nazisme. Sort, perquè encara hauria d'arribar el més fluix per tancar l'any, l'intrascendent *El gran secret* que, malgrat suposar la confluència de dos creadors potents com són Joan Font (Comediants) i Albert Espinosa, l'espectacle, escassament estimulante, va obtenir uns resultats molt minsos.

Tampoc va començar gaire bé la temporada per al Teatre Romea amb un curiós però aspre *Tennessee* on la intel·ligència experimental de Xavier Albertí va deixar, aquest cop, el públic confús, sense complicitat, despenjat de la proposta; i amb un *Carnaval* de Jordi Galceran que volia revalidar l'èxit d'*El mètode Gronhölml*, amb direcció de Belbel inclosa: no és tan fàcil, però, de construir una nova perla. El gènere de *thriller* policíac, tan vinculat al cinema i tan poc teatral, a més de l'absència del clima emotiu necessari i de raons de pes que justificuessin els fets que s'esdevenien, van incidir fatalment en el modest resultat. Repetir calderada no és pas bufar i fer ampolles...

Altres sales comercials van tenir millor programació, com *Adreça desconeguda* al Teatre Borràs, dramatització d'un relat epistolar de Katherine Kressmann Taylor del qual Jordi Bosch i Ramon Madaula van fer un treball penetrant i de matisada emoció; o *Gorda* de Neil LaBute a la Sala Villarroel que ara orienta Javier Daulte, una comèdia amarga que apunyega la correcció

a la moda però que esdevé previsible i sense l'espurneig crític i la mala llet que l'autor i la directora (Magda Puyo) havien sabut oferir a *Excés* (2002).

Les Sales Alternatives, en la seva modèstia, van donar alguns bons vespres de teatre, a començar pels *Dimonis* a la Beckett, on el suec Lars Norén exhibia la implacable autofàgia de parella amb tota la torbonada d'unes tensions poc o molt dissimulades, unes interdependències afectives malaltisses i les més sofisticades crueltats que la convivència és capaç de generar. El Nou Tantarantana va oferir, entre d'altres, unes emotives *Trece Rosas* de Júlia Bel, poètic homenatge a la memòria de les 13 adolescents afusellades pels feixistes a la tàpia del cementiri de l'Almudena de Madrid, que van obtenir el Premi Max a la millor coreografia (Eva Hibèrnia), malgrat la feixugor de la inacabable part textual. De la seva banda, Beth Escudé reescrivia el *Macbeth* shakespearia en la seva última peça: *Boris I rei d'Andorra*, obra històrica sobre un visionari que per unes setmanes va ser sobirà de les Valls pirinenques amb tot el glamour i l'ànima de convertir el petit enclavament en un paradís fiscal abocat al turisme i al negoci: la realitat s'ha encarregat de donar-li la raó. La campanada del Tantarantana va ressonar en mallorquí de la mà d'Iguana Teatre i el seu exquisit espectacle *La mort de Vassili Karkov* de Joan Arrom i Pere Fullana. Un text que combina personatges, situacions i conflictes procedents de les obres de Puixkin, Gógol, Turguèniev o Txèkhov, en un teixit original, d'una sorprenent qualitat i agilitat dramàtica, amb uns personatges de forts tints romàntics, unes descripcions de clima realista i unes anàlisis de les pulsions anímiques que piquen l'ullet al naturalisme. Per l'elegant i sòbria posada en escena d'exquisit tractament pictòric i d'impecable efecte lumínic, amb una interpretació emotiva i càlida, el muntatge va rebre la menció especial del Premi d'Arts Escèniques Ciutat de Barcelona.

De la seva banda, el Versus Teatre continuava donant a conèixer veus d'autoria catalana que no tenen la presència escènica que mereixerien. Va ser el cas d'*Elles mateixes*, un espectacle realitzat per les dúctils actrius Berta Giraut i Elisabet Vallès sobre textos de Joan Casas, un veterà de la nostra dramaturgia escassament muntat, que aquí proposava un singular experiment de creació/improvisació amb el tema de fons sobre els maltractaments. L'altra proposta va venir de València de la mà de Chema Cardena, autor i director de *Contratemps*, una reflexió sobre el pas del temps que combina el registre còmic i el dramàtic en un interessant treball de Carol Linuesa.

L'exquisidesa del teatre d'imatge

No voldríem acabar sense fer menció del nou festival de dramaturgies plàstiques i de la imatge, de les noves tecnologies aplicades a l'escena, de titelles i objectes, en una paraula: NEO (Noves Escenes Obertes). Una mostra que es desenvolupà sota la batuta de Jordi Fondevila, en la qual es van veure propostes d'una gran ambició i bellesa, i que esdevingué gresol d'una estimulante creativitat, ja que no debades era organitzada per l'Institut del Teatre. L'espectacle inaugural ja va suposar tota una declaració de principis. La Compagnie 111 de Tolosa de Llenguadoc, fundada per Aurélien Bory, presentava, en col·laboració amb Phil Soltanoff del teatre experimental nord-americà, un muntatge d'una bellesa torbadora: *Plus ou moins, l'infini*, on es combinen tècniques circenses, malabars, acrobàcia, dansa, videoprojeccions i teatre d'objectes i d'ombres, elements plàstics que es conjuguen amb la música, la llum i l'espai, en un estil que ens remet a les experiències de la Bauhaus d'Òskar Schlemmer. El resultat va constituir una festa d'imaginació i d'enginy que sorprenia per la seva perfecció tècnica, execució impecable i poderós contingut visual.

El grup Cabo San Roque, que com hem vist es va donar a conèixer al Grec del 2006, tornava ara amb *Música a Màquina* on seguien posant en acció els seus peculiars instruments casolans aquest cop presidits per una rentadora automàtica.

Els plecs vestibulars de la companyia Buchinger's Boot Marionettes va ser un espectacle exorbitant. Tècnicament impecable, d'una gran complexitat tant en la construcció com en la manipulació dels titelles i objectes que es posen en moviment. Són realitzats en fusta, metall, parracs i os, i evoquen un univers surrealista, *freak*, goticomacabre o sado. És una peça enigmàtica, a estones captivadora, altres monstruosa, excessiva i onírica. Inspirant-se en un antic museu de les deformitats, es fan desfilars diverses marionetes de nens-calavera, d'esquelets alats, d'ossamentes amb membranes de vampir, amb aletes de peix, ossades en forma de larva aquàtica, caps de mort hidrocèfals, cranis aberrants de les més diverses bèsties. I un seguit de bruixes i bruixots, cocodrils, nans, ninots que surten de dintre del ninot com si li fluís un pensament o l'esperit. Tot plegat d'un virtuosisme preciosista, amb mecanismes d'alta precisió i detalls minuciosos, però refractaris a la fascinació i allunyats de qualsevol contingut intel·ligible. Són titelles que semblen eixits del taller d'un taxidermista.

De la seva banda, *Écumes*, de Paulo Duarte i Núria Legarda, va ser un treball captivador on l'actriu i ballarina construeix una nina trencada, èbria

d'ombres, la nuesa de la qual era passejada per una fura acròbata, mentre una cadira semovent expressava amb les potes inquietud, paciència, agitació o torbament i unes persianes seguien el ritme amb els llibrets que s'entreobrien i es tancaven. Titelles, objectes, projeccions eren convocats en l'espectacle presidit per unes portes vidrades amb els vidres trencats que hom raspallava com per cicatritzar les ferides dels cristalls. Senzillament magnètic, encisador.

Una maqueta gegant d'Auschwitz és l'escenografia i l'escenari de *Kamp* de la companyia holandesa Hotel Modern, un espectacle impressionant i colpidor. Al camp hi entraven els sinistres trens dels deportats, mentre milers de ninotets interpretaven els presoners i els seus ferotges guardians, tot filmat amb minicàmares que projectaven els detalls a la pantalla de fons, i utilitzant elements quotidians amb imaginació i un profund sentit poètic.

El nou format de l'antic Festival de Titelles i Teatre Visual, ara NEO, va demostrar, doncs, la seva viabilitat i oportunitat de programació escampant màgia pels diversos espais que l'acolliren a l'anomenada Ciutat del Teatre. Per molts anys!





Ressenyes

Revistes

(Pausa.) *Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 26

Marília Samper

La desaparició en els últims temps d'algunes de les sales de teatre de Barcelona sumada al futur trasllat de la Sala Beckett de la seva ubicació actual, han impulsat algunes reflexions entorn de la implicació de l'espai teatral dins el teixit urbanístic de les ciutats. Aquestes reflexions ocupen gran part del número 26 de la revista *(Pausa.) Quadern de Teatre Contemporani*, sota el lema «Espai Teatral, Espai Escènic». Obrint aquest número, Antoni Ramon Graells analitza a l'article «Cartografia teatral: guia de dibuix i lectura» la presència de l'edifici teatral en els mapes de diverses ciutats europees, que no sempre reflecteixen la veritable significació de determinat espai en la realitat cultural del lloc. Ens parla d'espais emblemàtics i de la seva localització —en molts casos exiliats en els extraradis— dins l'estructura urbana. Complementant aquesta qüestió, quatre creadors ens guien pels espais teatrals de Berlín, Nova York i Buenos Aires. La dramaturga Helena Tornero fa una deliciosa i vívida descripció dels teatres de la capital germànica; Boris Daussà realitza una anàlisi personal sobre els diferents tipus d'espais escènics en un panorama tan difícil de classificar com el de Nova York; i Victòria Szpunberg, juntament amb l'actriu Cristina Cervià, ens introdueixen en la *movida teatral porteña* més independent a través les seves experiències i impressions. Altres noms propis de l'àmbit teatral com Roger Bernat, Carme Portacelli, Àngela Bosch, Joan Font i Àlex Serrano, exposen les seves idees sobre l'espai escènic en relació amb els seus treballs artístics. De la mà del dramaturg i investigador Joan Abellan, ens arriba un interessant recorregut per l'evolució estètica de la companyia Els Joglars a partir de les seves escenografies. En l'apartat de materials teòrics, trobem alguns estudis sobre temes diversos, com el de la funció i la incidència de certes poètiques, la reaparició del ritual en algunes escenificacions o sobre el mateix concepte de representació. Arran de l'estrena al TNC de *Tornar a casa*, de Harold Pinter, s'ofereix un article sobre la presència d'aquest autor als escenaris catalans i una breu anàlisi sobre alguns aspectes d'aquesta peça. Per finalitzar, dos textos teatrals: *Un idilli exemplar*, de l'hongarès Ferenc Molnar, i *Aigua*, de Gavina Sastre. I complint amb l'ha-

bitual compromís de (*Pausa.*) i l'Obrador de la Sala Beckett de donar-nos a conèixer l'escriptura d'autors contemporanis del panorama internacional, el *fitxer* ens proporciona uns comentaris sobre les obres *Mercury Fur*, de Philip Ridley i *Salvatges*, de Händl Klaus, que segur que despertaran les ganes d'emprendre noves lectures.

Assaig de Teatre, núm. 56

Marília Samper

Assaig de Teatre, en la seva edició número 56, presenta un monogràfic sobre la figura de Ramon Vinyes, autor polèmic i durant molts anys oblidat, la memòria del qual s'ha aconseguit recuperar, sobretot des de Berga, la seva ciutat natal, i des de Barranquilla, on va realitzar gran part de la seva producció literària durant la seva vida d'exili a Colòmbia. Després d'una introducció a la seva biografia i la seva dramaturgia, trobem tres estudis sobre els seus texts *Ball de titelles* (1936), *Arran del mar Carib* (1944) i *Pescador d'anguiles* (1974), que constitueixen una bona mostra de la diversitat i complexitat de la seva obra. *Fum sobre el teulat* és la peça que es publica en aquest número i que té un important significat històric, ja que va ser representada al Teatre Poliorama mentre les tropes franquistes entraven a Barcelona. En aquest drama Ramon Vinyes ens introdueix en l'entramat de les relacions d'una família, des d'una visió amarga, característica present a gairebé totes les seves obres.

Continuant amb el monogràfic dedicat al *Simposi de teatre no aristotèlic*, se'ns ofereix un article entorn del teatre de Heiner Müller i la seva repercussió a l'antiga Alemanya de l'est, amb el qual, una vegada més, es demostra com l'art escènic es veu coartat pels poders polítics. En un altre estudi s'analitzen textos de Beckett, Bernhard i Müller per revelar els mecanismes de dissolució del diàleg i de ruptura amb el personatge que qüestionen el funcionament del teatre convencional en els seus aspectes literaris i escènics.

Fent una mirada retrospectiva a la història del teatre a Catalunya podem comprovar la important activitat del teatre amateur en els anys trenta a partir del que destil·len les pàgines del *Llibre d'actes* de la seva federació d'associacions. També descobrirem la presència de la dramaturgia hongaresa a l'escena catalana de postguerra, o podrem resseguir la pista de Samuel Beckett als nostres escenaris, la qual, indiscutiblement, va lligat a noms com Sanchis Sinisterra i el Teatre Fronterizo així com La Gàbia de Vic. Rescatant importants figures del passat teatral, *Assaig de Teatre* homenatja una com-

panyia madrilenya de gran importància en el panorama espanyol com és Dido, Pequeño Teatro de Cámara, fent un repàs a les seves produccions, entre les que trobem títols d'autors tan diversos com John Osborne, Txèkhov, Lope de Vega, Strindberg, Beckett, Pinter, Genet, Boris Vian i Ionesco, al costat de dramaturgs espanyols de l'època. Roger Pérez i Brufau presenta un breu article sobre el tema de la realitat en la teoria teatral de Sartre i, per acabar, trobem una interessant anàlisi sobre el teatre contemporani argentí que l'autor Osvaldo Pelleretti denomina dramaturgia de la desintegració, i on es fa referència a noms ja tan habituals als nostres escenaris com Javier Daulte, Daniel Veronese i Rafael Spregelburd. Tanquen aquesta edició algunes crítiques especialitzades d'espectacles on s'esbossa el que succeeix als escenaris dels teatres de la península i gràcies a les quals es pot diagnosticar l'estat de salut de l'art escènic als nostres territoris. Un art sempre tocat d'una malaltia mortal, però que, tanmateix, continua sobrevivint al llarg dels temps; i dóna fe d'això tot el que apareix en aquest volum.

DDT (Documents de Dansa i Teatre), núm. 10

Marilia Samper

L'abril d'aquest any surt a la llum el número 10 de la revista *DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, una publicació del Teatre Lliure dedicada exclusivament, aquesta vegada, al cicle de noves creacions escèniques i que, amb el títol de «radicals lliure», aquest teatre acull als seus escenaris. Encapçalen la publicació tres articles de reflexió teòrica que pretenen desentranyar les claus d'aquestes experiències creatives desmarcades de la teatralitat convencional i, sobretot, analitzar on es troba la seva radicalitat. Óscar Cornago, investigador d'humanitats del CSIC, parteix de la idea del Teatre Postdramàtic i analitza les motivacions dels creadors que, des dels anys setanta, han fet descarrilar la posada en escena dels rails preestablerts fins a arribar a aquest territori *no dramàtic*, per afirmar, finalment, que aquestes noves creacions no parteixen de l'anterior, ni per negar-ho ni per criticar-ho, sinó que, fent (o prenent fer) *tabula rasa*, generen nous codis, noves formes d'expressió, canals nous, universos propis i camins diferents. José A. Sánchez aprofundeix en la vocació d'aquesta actitud artística d'intervenir des del que és real, abandonant del tot la vella idea de ficció per fer-se *present* davant d'un públic també present i actiu. L'últim d'aquests textos és de Víctor Molina, professor de l'Institut del Teatre de Barcelona, en què indaga en el propi llenguatge, buscant en l'arrel més primitiva d'alguns termes per trobar l'origen d'aquesta

visió radical de la posada en escena. A continuació, *DDT*, 10, cedeix la paraula als mateixos creadors perquè ens parlin de la seva trajectòria, dels seus processos creatius, de les seves pretensions i la seva visió sobre el panorama cultural actual. Amaranto, Societat Doctor Alonso, Nao Albet, Sergi Faustino, Derivat i Atolladero, els anomenats «radicals», ens apropen al seu treball d'una manera senzilla, directa, de vegades poètica, de vegades amb humor, per deixar constància de qui són, què volen i, per damunt de tot, què no volen. Per finalitzar, unes quantes imatges de l'espectacle de Rodrigo García *Accidens (Matar para comer)*, a través de les quals podem llegir el que és cru i radical del seu teatre. Una publicació realment interessant per conèixer millor aquestes noves creacions.

Llibres

Com una novel·la

Lluís Hansen

Melendres, Jaume: *La teoria dramàtica – un viatge a través del pensament teatral*, Institut del Teatre, Barcelona, 2006

Dins de l'edició de llibres d'assaig teatral, n'hi ha molt pocs que facin referència a la teoria dramàtica o, en altres paraules, al pensament teatral. Per això, l'aparició del darrer llibre de Jaume Melendres té una especial rellevància. I en té per dues raons fonamentals: per l'àmbit de l'objecte d'estudi i pel seu rigor. Passem a analitzar-ho amb més detall.

Estructurat en dues parts formals ben diferenciades, el llibre ens fa, en primer lloc, un llarg i extens recorregut en paral·lel pel que podríem anomenar tres històries: la història de la teoria dramàtica, la història dels fets teatrals i escènics i, finalment, la història de les aportacions estètiques, científiques i tècniques. Així, anota els fets més importants en aquest tres àmbits des d'un remot 536 aC en què un tal Tespis muntava dalt d'un carro per anar de ciutat en ciutat a explicar les històries fins a un relativament recent 1990, en què coincideixen un dels darrers espectacles de Tadeusz Kantor amb la invenció del caça-bombarder F-117, invisible per als radars.

En la selecció i en el contingut d'aquestes tres històries hi ha una clara declaració de principis. La primera declaració és que l'escriptura dramàtica i l'escenificació van lligades i formen part d'un mateix tot. La segona és que no es pot entendre la història de les arts escèniques sense connectar-la amb la

resta del saber: Melendres té molt clar que determinades innovacions artístiques van necessàriament lligades a determinats avenços tecnològics i científics, i ho vol fer palès. El format en què ho presenta permet al lector encuriós anar recordant allò que havíem après i que hem oblidat, o allò que recordàvem d'una època i que resulta que és d'una altra època. Com quan tenim ocasió de rellegir les notes d'alguna agenda personal que hem guardat i ens exclamem: «Ostres, tant de temps fa, d'això?» Fer un repàs de la nostra història per entendre millor el present.

La segona part de llibre —la més extensa— desenvolupa tot el pensament dramàtic, dividit en tres grans etapes. Com una obra en tres actes, on hi ha un protagonista diferent a cada un dels actes. En efecte, la història de la teoria dramàtica occidental es pot dividir en tres etapes força clares i diferenciades: un llarg període que va des del classicisme grec fins al segle XVIII, en què el discurs se centra en el text teatral. Una segona etapa en la qual els pensadors s'adonen que per existir teatre no n'hi ha prou de llegir-lo, sinó que hi ha algú que el representa. És quan apareix l'actor, pràcticament ignorat fins aleshores. I, finalment, una tercera etapa (molt recent en relació amb l'extensió de les altres dues), en què cap allà la segona meitat del XIX apareix algú autònom que organitza tota la superposició de llenguatges dalt de l'escenari. Apareix la figura del director.

Però sota aquesta aparença de cronologia —i per tant de compartimentació— l'autor ens mostra la realitat polièdrica del món. Melendres ha fet un treball de formiga: incansable, al llarg de nombrosos anys ha anat anotant i recopilant tots els textos de fonts molt diverses i, com les cireres, un l'ha dut a l'altre. Però el més important és que no només recopila (com totes les formigues), sinó que també pensa (com no tots els humans) i, com qui no vol la cosa, ens col·loca un pensament al costat de l'altre sense que coincideixin en el temps ni en l'espai. I aquesta col·locació provoca una col·lisió (res de greu, no patiu) en el pensament del lector. Tot plegat fa que ens preguntem o que descobrim les semblances entre un autor i un altre; una semblança que creïem (fruit de pre-judicis acumulats) que no existia. Melendres parla de «ponts», dins d'aquesta «Venècia» densa i caòtica. Però no penseu que es tracta dels tres ponts que creuen el gran canal, sinó de l'eixam de ponts que connecten —com les sinapsis— un barri amb un altre; i encara més: un carreró amb un altre, una casa amb una altra, la gent que viu en una estança amb la gent que viu darrere la paret del costat. Per més que ens passegem per Venècia, no ens perdrem, i sempre podrem retornar al Born, preguntant a algun vilatà on és la sortida d'aquest laberint on no cal fil, sinó preguntes.

Per acabar de reblar el clau, ens permet degustar, en forma d'últim capítol

una perla final: un resum dels principals pensaments antagònics (o no tant antagònics) sobre l'essència del teatre, sobre les seves finalitats i la seva bondat, sobre la dramaturgia, sobre l'actor i sobre el director, subratllant un cop més la dificultat d'obtenir respostes clares i úniques, i recordant-nos que la bellesa de Venècia és molt diferent de la bellesa de la quadrícula d'un Eixample, d'un Manhattan o d'un Phoenix, Arizona.

Només ens queda parlar de la forma. Melendres escriu amb un estil, una erudició i una sintaxi que permeten una doble lectura: la de l'estudiós que pren nota de totes les citacions (amb frases carregades de parèntesis, de guionets i de notes a peu de pàgina) i la de l'aficionat que —si sap obviar els parèntesis, els guionets i les notes— podrà llegir, en efecte, una meravellosa novel·la històrica, escrita com en els vells (i bells) temps, amb les clàssiques introduccions de cada capítol plenes d'humor i d'expectatives on, per exemple, ens recomana la necessitat de prendre precaucions, on ens parla del nas de Cleopatra, on es pregunta si els personatges tenen dret a dormir o la importància del número π per a la comprensió d'un gran nombre d'espectacles.

Crec que un cop llegida aquesta novel·la en forma d'assaig, al lector li poden passar dues coses: una és haver modificat el contingut d'algunes de les caselles que teníem ordenades per entendre el món; i l'altre és acabar amb més preguntes que respostes, la qual cosa és un bon exercici per al camí de la saviesa i per a la prevenció de l'alzheimer.

Crònica d'un viatge

Sílvia Ferrando

Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre a Catalunya*, Eumo Editorial i Pagès Editors, Col. «Biblioteca d'Història de Catalunya» núm. 8, Vic i Lleida, 2006

Josep Maria Sala Valldaura ha dedicat gran part de la seva docència i la seva recerca a la història del teatre. Poeta i crític, actualment és catedràtic de Literatura espanyola de la Universitat de Lleida. El seu nou llibre *Història del teatre a Catalunya* és un recorregut per la història del teatre que s'ha fet a Catalunya, des de l'edat mitjana fins avui, ja que les últimes obres citades són de l'any 2004. Aquest recorregut mostra paral·lelament les diferents posades en escena i els textos dramàtics que es produeixen a Catalunya en cada moment, analitzant tant aspectes d'escenificació i nous avenços tècnics com recursos literaris.

Sala Valldaura utilitza dues formes d'anàlisi, segons el període. Per exemple, a l'inici del llibre, en el capítol que dedica a l'edat mitjana, realitza una

anàlisi de caire antropològic, que posa l'accent en les diferents funcions socials del teatre i que resulta molt interessant: les funcions lúdica i estètica, la necessitat de riure o d'esbarjo de l'ésser humà, una funció psicosocial d'alliberament de tensions i d'impulsos, una altra reforçadora de l'antiautoritarisme, l'individualisme i l'hedonisme enfront de les coercions morals i socials de la collectivitat, com a espai de discussió o senzillament com a espai de gaudi en tant que festa del soroll, de la llum, del foc, etc. A continuació descriu les formes teatrals que resulten d'aquestes funcions. En capítols posteriors torna a referir-se a aquestes funcions per continuar l'anàlisi.

En general prefereix les definicions utilitaristes del que és el teatre i decideix no triar cap definició essencialista. També fuig d'utilitzar grans conceptes historiogràfics, com ara evolució, continuïtat, discontinuïtat... ja que ho considera poc fructífer.

Això el porta a la segona forma d'anàlisi, més expositiva, on parteix de la descripció de les peces dramàtiques i les diferents posades en escena que se'n realitzen (en determinats moments l'única evolució clara és l'escenotècnica) perquè el lector arribi a les seves pròpies conclusions. Aquesta enumeració de les formes teatrals ens mostra la societat i la història de Catalunya a partir del seu teatre.

Aquesta *Història del teatre a Catalunya* està dividida en vuit períodes i capítols, tot i que cal remarcar que gran part del teatre popular és o ha estat atemporal i pertany al cabal de la tradició teatral.

El primer període, l'edat mitjana, situat dins una primera gran etapa de teatralitat no literària, que s'inicia aleshores i conclou a finals del segle XVI, se centra en les funcions socials del teatre, com hem esmentat abans. Descriu els diferents espais que s'inauguren per poder dur a terme les posades en escena que es conceben en aquell moment. L'anàlisi es realitza a partir de l'aplicació de la definició de performance a una part de la teatralitat medieval.

A continuació passa al renaixement, on cal destacar l'aparició del teatre a les universitats i en un entorn més erudit, que l'utilitza per millorar l'ús del llatí i la seva dicció. En aquest període es dona també la primera professionalització del teatre, coincidint amb l'aparició d'un públic que decideix pagar per anar-hi i l'existència d'uns espais per fer-ho.

Més tard, durant el barroc, Valldaura analitza l'aparició del teatre comercial, el pas del text a la representació, tant en el teatre religiós com en el profà, i la figura de Francesc Fontanella.

El quart període objecte d'estudi és el segle XVIII, on seguint la classificació d'Antoni Comas divideix el teatre en tradicional religiós, hagiogràfic, popular profà i culte.

És en el segle XIX quan es recupera el català com a llengua per a l'escenari, sense deixar de representar-se'n en castellà. El teatre es converteix en la diversió per excel·lència de la societat vuitcentista i destaquen figures com la de Frederic Soler «Serafí Pitarra» o Àngel Guimerà.

El primer capítol dedicat al segle XX s'inicia amb el teatre modernista, on destaca Santiago Rusiñol, i passa més tard pel noucentisme fins a la Guerra Civil. A continuació, l'autor realitza una anàlisi de la projecció exterior del teatre que es feia a Catalunya i no pot concloure el capítol sense esmentar l'obra d'un autor com Josep Maria de Sagarra.

La següent fase abasta des del 1939 fins al 1975, en què destaquen el teatre en castellà de la postguerra i el teatre independent català, així com les figures de Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo o Albert Boadella i Els Joglars.

L'últim d'aquesta sèrie de vuit períodes és el teatre d'ença de 1975, on cita i descriu el treball de companyies com: Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, el Teatre Lliure o La Cubana, així com els principals autors dramàtics d'aquest període i la seva repercussió. Finalitza amb un apartat que analitza la feina de les institucions i les sales alternatives respecte a la literatura dramàtica actual.

Quan analitza el teatre a Catalunya des del punt de vista literari, Sala Valldaura estudia l'estructura general de la peça i realitza estudis comparatius amb altres obres del mateix moment, peces en llengua catalana amb aquelles altres peces que considera les seves homòlogues en llengua castellana. Hi destaca per exemple l'estudi comparatiu entre la *Comèdia hagiogràfica de santa Quitèria*, anònima, i *Santa Juana*, de Tirso de Molina. El llibre també recull petites seqüències o diàlegs de les peces literàries en llengua catalana d'alguns dels períodes, cosa que permet una anàlisi i una visió més acurada de la teatralitat i el missatge existents, així com de l'ús del diàleg i la llengua catalana. De la mateixa anàlisi del text dramàtic en resulta una descripció dels mecanismes teatrals necessaris perquè es pugui dur a terme.

Cal destacar l'ampli ventall de bibliografia citada al llibre i que l'autor utilitza per a les diferents anàlisis i descripcions, on té en compte estudiosos de camps molt diversos. La lectura del llibre esdevé així un viatge pel l'evolució de la llengua i literatura dramàtica catalana, els seus usos en determinats àmbits i el seu desenvolupament, així com de les posades en escena i la societat que hi assisteix a partir de les seves necessitats.

Perfum d'una època

Mercè Saumell

Guardiet i Bergé, Montserrat: *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2006

Tot i que a l'inici la lectura d'*El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, llibre voluminós i erudit, ens pot semblar una tasca feixuga, cal assenyalar que el resultat és tot el contrari en endinsar-nos de forma gradual en una ciutat apassionant i apassionada per l'escena musical i teatral. L'actual toponímia dels carrers barcelonins testimonia l'activitat febril d'aquells anys.

L'autora ens apropa al món escènic, tan ric com desconegut, de finals del segle XIX a Barcelona, una ciutat en plena expansió industrial, amb una burgesia ascendent i d'afirmació catalanista. En especial, el llibre ens parla del Teatre Líric, un dels centres de la vida cultural de la ciutat vuitcentista, nascut en plena construcció de l'Eixample. En efecte, situat a tocar del Passeig de Gràcia, entre els actuals carrers de Provença i Mallorca, el Teatre Líric era un edifici elegant, dotat de les millors novetats escèniques, comparable a altres coliseus europeus, en un indret extraordinari: els jardins dels Camps Elisis, exquisitament dissenyats per l'arquitecte Elies Rogent.

Montserrat Guardiet ha adaptat la seva tesi doctoral (2002) sobre aquest tema així com un estudi anterior (1995) sobre els Camps Elisis de Barcelona. I ho fa des dels inicis del Teatre Líric, quan només era un projecte impulsat pel banquer i mecenes Evarist Arnús, figura cabdal de la Barcelona d'aquells anys. L'estudi ens apropa, doncs, a diferents aspectes, tals com la descripció de l'edifici i el seu entorn i també la seva activitat, la programació teatral, operística i musical en la darrera dècada del segle XIX. A partir d'una acurada i contrastada documentació (hi destaca un ingent treball d'hemeroteca), l'autora ens permet copsar una Barcelona entusiasta en coincidir en el Teatre Líric figures internacionals de la categoria de l'actriu Sarah Bernhardt, i el que la vinguda d'aquesta actriu de renom internacional va representar per a la societat del moment, o de la companyia portuguesa de Furtado Coelho. Capítol a part mereix la implicació de creadors catalans com el dramaturg i director Adrià Gual, l'actriu Maria Tubau, l'arpista Esmeralda Cervantes (pseudònim de l'excèntrica Clotilde Cerdà, filla de l'urbanista), els compositors Isaac Albéniz, Enric Granados o Felip Pedrell, l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, el director de corals Josep Anselm Clavé, l'Orfeó Català de Lluís Millet, un jove violoncellista anomenat Pau Casals... A més d'altres implicacions com la difusió del wagnerisme o els nous compositors francesos, com Jules Massenet o Camille Saint-Saëns, entre d'altres.

Una extensa bibliografia, una acurada taula cronològica dels espectacles presentats al Teatre Líric i, en especial, un índex biogràfic de personatges vinculats a la Barcelona de finals del segle XIX ens permeten un completíssim dibuix del que va representar el Teatre Líric, una meravellosa aventura impulsada per un filantrop, símbol de l'època, injustament enterrada en l'oblit.

Un balanç obert

Pere Riera

AADD: L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005), El Cep i la Nansa, Vilanova i la Geltrú, 2006

L'editorial vilanovina El Cep i la Nansa presenta *Argumenta*, una col·lecció de llibres d'assaig definida pels seus responsables com «un projecte col·lectiu, format per joves professionals independents, que pretén avaluar críticament la cultura catalana del 1975 ençà». Amb el propòsit d'elaborar un diagnòstic en absolut dogmàtic o definitiu d'allò que ha suposat per al món del pensament i la cultura catalana el darrer trentenni democràtic, es convoquen diferents grups de teòrics i veus autoritzades per tal que comparteixin estudis i reflexions que seran recopilades i editades en volums com el que ens ocupa: aquesta *Memòria de les arts escèniques*, coordinada per Francesc Foguet i Pep Martorell, és doncs, un recull d'articles signats per professionals de diferents àmbits del teatre i la dansa, que descabdellen els ets i uts de la praxi escènica desenvolupada a casa nostra al llarg dels últims trenta anys.

Aquest volum ens serveix un recorregut certament heterodox, que a vegades s'endinsa en les catacumbes del teatre reivindicatiu del tardofranquisme, per apropar-se també —amb nom i cognoms— a les darreres fornades de dramaturgs, directors i agrupacions de teatre i dansa contemporanis. Cal destacar que el perfil heterogeni dels articulistes que hi participen afavoreix la riquesa i multiplicitat de fonts i documents que, contràriament al que és habitual, no se circumscriuen en exclusiva a la història recent de l'escena catalana, sinó que cobreixen també els principals episodis en la història recent del teatre de les Balears i el País Valencià.

Núria Santamaria elabora una anàlisi minuciosa del teatre català dels setanta, àvid d'influències foranes i esperonat per múltiples reivindicacions identitàries. Presenta un seguiment detallat de l'audàcia amb què s'empren-gueren les nombroses iniciatives esdevingudes a redós dels grups independents —autèntica pedrera del teatre actual. Santamaria alludeix també a les nombroses propostes que sorgiren per tal de fomentar la professionalització del

gremi, així com la consolidació més o menys institucional d'associacions i assemblees de tot caire, que bregaven per aconseguir l'estatut corporatiu de l'ofici: congressos, festivals, premis, etc.

Manuel Molins, des d'una talaia poètica i un pèl distanciada, defensa la naturalesa incombustible i resistent dels teatraires que durant aquests trenta anys han persistit al llarg i ample dels Països Catalans. L'autor valencià ofereix el punt de vista d'aquells que, lluny de la metròpoli, han hagut de con- viure amb la insolidaritat —sovint sistemàtica— dels «pares de la pàtria».

Carles Batlle mostra un fris acurat de dramaturgs que d'aleshores ençà han exercit l'autoria dramàtica a casa nostra, analitzant en clau teòrica les tendències estilístiques que els són pròpies. Batlle detecta les inevitables in- fluències exercides pel teatre europeu d'avantguarda en l'obra dels autors ca- talans d'aquest trentenni democràtic, i així les refereix i justifica, ja en els primers textos de Belbel, fins a arribar a les darreres propostes de les noves generacions. En aquest mateix sentit, Josep R. Cerdà s'encarrega d'elaborar un informe exhaustiu sobre l'autoria dramàtica balear de les darreres tres dècades.

Mercè Saumell, en la seva qualitat d'experta en dramaturgies no textuais, presenta el diagnòstic de l'itinerari seguit pel gruix de grups i companyies de teatre i dansa que han basat les seves creacions en el treball col·lectiu, sovint prescindint del text convencional. D'entre el gran nombre d'agrupacions que no han deixat d'aparèixer al llarg d'aquestes tres dècades, Saumell destaca inevitablement la petja d'aquelles que han perviscut des d'aleshores, i han consolidat una trajectòria i un prestigi internacionals inqüestionables, com Comediants o La Fura dels Baus.

D'altra banda, el polifacètic Iago Pericot s'adreça al lector en un registre informal, tot etzibant sense rubor algunes de les afirmacions més demolidores que trobarem a les pàgines d'aquesta miscel·lània. Així, es mostra taxatiu a l'hora d'avaluar el teatre que «calia fer fa trenta anys», denunciant les condi- cions en què actors, autors i directors es veien obligats a treballar. Finalment, no estalvia cap retret a aquells que han fomentat des de fronts diversos, l'abur- gesament i l'autocomplaença que tenyeix en gran part de les propostes d'úl- tima fornada: «s'ha perdut fer teatre d'acord amb les necessitats dels espec- tadors, [...] Catalunya no ha estat mai un país de dramaturgs, ha estat un país de dissenyadors de teatre, [...] Es fa teatre per a la gent de teatre».

Bàrbara Raubert fa el repàs de les principals fites assolides pels nostres coreògrafs i ballarins, mentre Gabriel Sansano reporta una interessant pano- ràmica de l'exercici de la crítica teatral d'aquest mateix període. Finalment, el volum tanca amb la transcripció d'una taula rodona celebrada a l'Obrador

de la Sala Beckett, sota el títol «30 anys de transició», en la qual hi participaren Hermann Bonnín, Jordi Coca, Joan Cavallé i Gerard Vázquez, quatre testimonis de primera mà d'un temps i un país en trànsit —potser perpetu—, que reflexionen sense embuts sobre el resultat dels darrers trenta anys de democràcia teatral catalana.

Textos teatrals

Relació de textos teatrals en català editats al segon semestre de 2006

- ALBANELL, Josep. *És teu?: els contrapastorets de la Seu*
 Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 64)
- ARMENGOL GILI, Carles. *Sopar d'estiu*
 València: Denes. (Teatre. Denes; 8)
- AYMAR I RAGOLTA, Àngels. *Cut & paste*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- BELBEL, Sergi. *Mòbil: (comèdia telefònica digital)*
 Tarragona: Arola Editors. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 5)
- BERTRAN I ALCALDE, XAVIER I GÓMEZ, Pep Anton. *Sexes*
 Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 197)
- BRUCH PLA, Araceli. *Àlbums de comiat*
 Dins: (*Art teatral: cuadernos de minipiezas ilustradas*) núm. 21. Valencia: [s.n.]
- *Hacdosò*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- BUCHACA ALEMANY, Marta. *L'olor sota la pell*
 Tarragona: Arola Editors. (Textos a part; 34). Premi Joaquim Bartrina de Reus 2005
- CABRÉ, Toni. *Iglú*
 Lleida: Pagès Editors. (Teatre de butxaca; 31)
- *Ningú*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- CARDONA ROMANOS, Joan. *Paisatge en negre sobre fons blau*
 Pollença: El Gall Editor. (Fundació Teatre Principal de Palma; 6)

- CASASAMPERA FERNÁNDEZ, Jordi. *Esperant Gaspar*
 Lleida: Pagès Editors. (Teatre de butxaca; 30). Premi de Teatre o Guió d'espectacles Teatral Les Talúries
- CAVALLÉ I BUSQUETS, Joan. *Joc de mans. Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*
 Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- CLUA, Guillem. *Andrómeda*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- COLOMA PELLICER, Joseph. *La foguera d'Alacant*
 Alacant: Associació d'estudis folclòrics GRUP ALACANT. (Teatre Foguerer Alacanti; 1)
- CREMADES I MOLL, Alí-Andreu. *El 28, Alacant!*
 Alacant. Associació d'estudis folclòrics GRUP ALACANT (Teatre Foguerer Alacanti; 3)
- DISLA SANZ, Juli. *Swimming pool*
 València: Tres i Quatre. (Teatre; 55)
- FAURA, Jordi. *Hikikomori (al marge)*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- FERRER MAYANS, Vicent. *Snif... Snif... Corsaris!*
 Pollença: El Gall Editor. (Fundació Teatre Principal de Palma; 5)
- GALCERÁN, Jordi. *Carnaval*
 Barcelona: Edicions Proa. (Óssa Major. Teatre; 19)
- GHAZALI, Ahmed. *Travessies*.
 Títol original en francès: *Traversées*. Traducció al català de: Joan Casas, Guillem-Jordi Graells, Lurdes Malgrat, Josep-Pere Peyró, Carles Sans i Iolanda Pelegrí. Dins: (*Pausa.*) núm. 24. Barcelona: Obrador de la Sala Beckett
- GUIMERÀ, Àngel. *En Pólvora*
 Barcelona: Proa, Teatre Nacional de Catalunya. (Teatre Nacional de Catalunya; 58)
- ISART MARGARIT, Rosa M. *Carmanyola del dilluns*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- JAUMÀ, Josep M. *Naixement*
 Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- JOAN I MARÍ, Bernat. *L'hereu del baró granera*
 Pollença: El Gall Editor. (La pinyeta, 3)

- MAZA, Lucía de la. *I van ser feliços*
Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- MESALLES, Jordi. *Multitud d'amors*
Dins: (*Assaig de teatre*) núm. 54-55
- MIRÓ, Josep Maria. *Petita princesa divina que no era divina, ni petita, ni volia ser princesa*
Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- MOLINS CASAÑA, Manuel. *Combat: (l'última cinta de Maria Callas)*
Tarragona: Arola. (Textos a part; 35)
- *La divina tramoia: una farsa celestial*
Valencia: Tres i Quatre. (Teatre; 57)
- *Monopatins (skaters)*
Alzira: Edicions Bromera. (Bromera teatre; 38)
- *Sabates de taló alt*
Dins: En *cartell*, núm. 16. Barcelona: Barcelona. Re & Ma 12, Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional
- MORA SOTERAS, Santiago. *El parany*
Vic: Emboscall. (Taller de teatre; 7)
- MORRERES, Josep M. *Peripècies a la cort*
Alzira: Bromera. (Micalet Teatre; 28). Premi de Teatre Infantil Xaro Vidal-Ciutat de Carcaixent 2006
- NORÉN, Lars. *Dimonis*
Traducció del suec Amanda Monjonell. Dins: *En cartell*, núm. 17. Barcelona. Re & Ma 12, Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional.
- PUJULÀ I VALLÈS, Frederic. *En el repòs de la Trinxera: cartes del soldat a l'amic*
Barcelona: Edicions de 1984. (Temps Maleïts; 27)
- RODRÍGUEZ, Gemma. *Quin malson!*
Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a infants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)
- SÀNCHEZ, Jordi; GÓMEZ, Pep Antón. *Mamaaaa!!!*
Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 196)
- SCHENNER, Carles. *Home zero*
Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 66)
- SIRERA TURÓ, Josep Lluís; Sirera Turó, Rodolf. *Benedicat*
Valencia: Tres i Quatre. (Teatre; 56)

SOLDEVILA, Carles. *Valentina*

Barcelona: Proa, Teatre Nacional de Catalunya. (Teatre Nacional de Catalunya; 57)

SYNGE, John Millington. *A l'ombra de la fondalada*

Títol original en anglès: *In the shadow of the glen*. Traducció de l'anglès Albert Mestres. Dins: *En cartell*; núm. 16. Barcelona. Re & Ma 12, Sala Beckett. Obra-
dor de Dramatúrgia Internacional

TORNERO, Helena. *Submergir-se en l'aigua*

Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a in-
fants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)

TRESÁNCORAS REIG, Artur. *Anaven anant, aneven dient*

Alacant: Associació d'estudis folclòrics GRUP ALACANT (Teatre Foguerer Ala-
cantí; 2)

VÁZQUEZ, Gerard. *Gonçal ho dibuixa tot*

Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a in-
fants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)

VEBER, Francis. *El sopar dels idiotes*

Títol original en francès: *Le dîner de cons*. Traducció de Joan-Ramon Borràs.
Alzira: Edicions Bromera. (Bromera Teatre; 37)

VEIGA, Manuel. *A la Bim, a la bam, a la bim-bom-bam...!*

Dins: *Dramatúrgia al País de les Meravelles: catorze autors escriuen per a in-
fants i joves*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 65)

VINYES I CLUET, Ramon. *Fum sobre el teulat*

Dins: *Assaig de teatre*; núm. 56



Col·laboradors d'aquest número

Marcellí Antúnez Roca

Marcellí Antúnez Roca (Moià, 1959) és internacionalment conegut per les seves performances mecatròniques i per les seves instal·lacions robòtiques. Els seus treballs s'han presentat a nombrosos festivals, galeries, museus i teatres d'arreu del món. Des dels anys vuitanta el treball d'Antúnez Roca s'ha caracteritzat per la preocupació de la condició humana, del com i el perquè els desitjos i les emocions dels homes. Primer des de la performance tribal del col·lectiu La Fura dels Baus, com a fundador del col·lectiu amb el que formà part com a coordinador artístic, músic i actuant des de 1979 fins 1989, i des dels anys noranta en solitari. Aquesta preocupació s'ha anat traslladant progressivament cap a obres que proposen sistemes complexos i que sovint es converteixen en híbrids sense categoria que donen a l'obra d'aquest artista una renovada cosmogonia, càlida, crua i irònica, sobre temes tan clàssics com l'afecte, la identitat, l'escatologia, o la mort. Elements que prenen en la seva obra una dimensió irònica i humana que provoquen una espontània reacció de l'espectador.
www.marceliantunez.com

Raimon Àvila

Barcelona, 1962. És llicenciat en dansa contemporània per l'Institut del Teatre de Barcelona. El 1983 completa els seus estudis a l'escola Mudra, de Maurice Béjart, a Brussel·les i, novament a Barcelona, actua en diversos espectacles. Des de 1988 imparteix classes de tècniques de coneixement corporal a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre i a l'Escola Superior de Música de Catalunya. Ha escrit, estrenat i publicat diverses obres de teatre i guanyat els següents premis de poe-

sia: premi Viola d'Argent als Jocs Florals de Barcelona 1997, premi Vicent Andrés Estellés 1997, Flor Natural Jocs Florals de Barcelona 1999.
raimonavila@yahoo.es

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 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 en la col·lecció d'Escrits Teòrics. Actualment treballa en la seva tesi doctoral sobre la interpretació en la dansa.

Sílvia Ferrando

Llicenciada en Direcció escènica i dramàtica per l'Institut del Teatre i en Matemàtiques per la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualment cursa el doctorat en arts escèniques. Directora, actriu i pro-

fessora. Ha treballat i completat els seus estudis a Argentina, Brasil i Madrid. Com a directora, ha estrenat obres d'autor i dramaturgies pròpies, entre altres, al Teatre Lliure, Festival Temporada Alta de Girona, Festival Internacional de Sitges i Sala Muntaner. Actualment és professora a l'Institut del Teatre en teoria i història.

Hubert Godard

Hubert Godard uneix la pràctica professional (ha estat ballarí de repertori clàssic i contemporani) amb recerques teòriques en l'àmbit de l'anàlisi del moviment. Convidat, entre d'altres, pel Rolf Institute als Estats Units i per la Universitat del Quebec a Montreal, és cap de conferències responsable del departament de Dansa a la Universitat de París-VIII i professor al Centre Nacional de la Dansa (CD). És autor de nombroses publicacions, com «Mouvement et corps du geste», «Le souffle, le lien» i «Le geste manquant» (*Revue Internationale de Psychanalyse*, 5).

Lluís Hansen Fors

Llicenciat en Economia i política per la Universitat de Barcelona i en Direcció i dramaturgia per l'Institut del Teatre. Dramaturg, director i traductor. És professor de dramaturgia 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 Beckett.

José Antonio Jato

Escenògraf, audiovisualista, productor teatral, periodista i crític d'art. Escenografia de «Pasodoble» de Miguel Romero Esteo al Strassenbahndepot Moabit, Berlín. Codirector i escenògraf assidu de Transfer Teatre. Ha impartit diversos cursos de teatre postdramàtic i teoria de la imatge a diverses universitats alemanyes i espanyoles. El seu darrer projecte es titularà «Teatre i delinqüència» (2007).

Angélica Liddell

Girona, 1966. Autora, directora, actriu poeta i assagista. El 1988 rep el Premi Ciutat de Alcorcón per l'obra *Greta quiere suicidarse*, a la que seguiran: *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El jardín de las Mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) i *Leda* (1993). El 1993 crea, amb Gumersindo Puche, la companyia Atra Bilis. Ha produït fins avui catorze espectacles teatrals, els últims dels quals són: *Mi relación con la comida* (Premi SGAE, 2004), *Broken Blossoms* (2004) *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (2005) i *El año de Ricardo* (2005). En el 2005 guanya el premi Nacional de teatre «Ojo Crítico-Segundo Milenio». Entre la seva narrativa destaquen *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998) i *Camisones para morir* (1999), premiat en el X Certamen de relats «Imágenes de Mujer» de Lleó; assaig i poesia.

Brigitte Luik

Directora d'escena alemanya de la companyia catalana Transfer Teatre. Espectacles dirigits a Barcelona: *Això és una cadira* de Caryl Churchill (2004), *El cor d'un boxejador* (2005) de Lutz Hübner al Jove Teatre Regina, *Electronic City* (2006) de Falk Richter a la Sala Beckett. Ha col·laborat amb Carme Portaceli en el muntatge *El Parc* de Botho Strauss, *Les presidentes* de Werner Schwab, *La meva lluita* de George Tabori, *Cara de foc* de Marius von Mayenburg, i *Ball trampa* de Rafael Durringer. El seu últim treball serà una col·laboració amb la companyia vienesa «Theaterkombinat» titulat *Convierte Terror en Sport* (2007).

Francesc Massip

Doctor en Història de l'Art i Filologia Catalana, Professor Agregat de la Universitat Rovira i Virgili i de l'Institut del Teatre, crític de teatre al diari *Avui* (Barcelona) 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, particularment de l'última *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.

Pere Riera Ortiz

Llicenciat en Dramatúrgia i Direcció per l'Institut del Teatre, i en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. És autor teatral, dramaturgista i guionista televisiu. Actualment és professor de Teoria i Literatura dramàtica a l'Institut del Teatre.

Dani Salgado

Nascut a Ourense en 1974. Director, dramaturg i actor titulat en Direcció d'Escena per l'Institut del Teatre de Barcelona i en Interpretació per l'Instituto del Teatro y las Artes Escénicas d'Astúries. Darrerament ha publicat el llibre *A direcció de actores* (Editorial Galaxia, 2006) i, actualment, és professor de direcció d'escena a l'Escola Superior de Arte Dramática de Galícia.

Marília Samper

São Paulo, 1974, Brasil. S'inicia en les arts escèniques com a actriu. Després de passar per l'Instituto del Teatro de Sevilla forma part de diverses companyies andaluses com *Viento Sur*, *La Matrona* i el Centro Andaluz de Teatro. A partir de l'any 2000 comença la seva tasca dramaturgica, per la qual ha estat guardonada amb diversos premis a nivell nacional i internacional. Actualment finalitza els seus estudis de Direcció Escènica i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre de Barcelona.

José Antonio Sánchez

Catedràtic d'Història de l'Art a la Facultat de Belles Arts de Conca (Universidad de Castilla-La Mancha), imparteix docència d'Història de les Arts Escèniques i Art i Literatura contemporànies. Ha col·laborat en l'organització del ciclo *Desviaciones* (Madrid 1997-2001) i ha dirigit a Conca les tres edicions de *Situaciones*, trobada multidisciplinària d'arts dedicada a la nova creació (1999-2001). Ha impartit cursos i conferències a universitats i centres d'investigació i creació d'Espanya, Alemanya, França, Portugal, Mèxic, Estats Units, Cuba i Brasil. Actualment dirigeix el grup d'investigació ARTEA i és editor de l'Archivo Virtual de las Artes Escénicas.
josea.sanchez@uclm.es

Isis Saz

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Castilla-La Mancha, és investigadora en el grup ARTEA des del 2005. Actualment forma part del programa FPU del Ministerio de Educación y Ciencia i realitza el doctorat Nuevas prácticas Culturales y Artísticas a la Facultat de Belles Arts de Conca.
isis.sanz@uclm.es

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 da la Universitat de Girona (Màster d'Art i Comunicació, MACAP). Ha participat en nombroses publicacions nacionals i internacionals.

Victoria Szpunberg

(1973). Autora teatral. Entre les seves obres destaquen *Entre aquí y allá* (Accèsit Maria Teresa León 1998, estrenada a la RE-SAD de Madrid i al HERE Festival de N.Y.), *Manuelita adonde vas* (amb la ballarina Constanza Brncic, l'Espai 2001); *Esthetic paradise* (Estrenada al Festival Grec 2004); *L'aparador* (estrenada dins el cicle T-6 del TNC, 2003); *Miniaturas violentes* (Estrenada al Teatre Municipal de Girona 2006); *La màquina de parlar* (S'estrenarà a la Sala Beckett i al Teatre PIM de Milà, amb direcció pròpia, 2007-2008). Actualment és professora de dramaturgia a L'Obrador de la Sala Beckett i a l'Aula de Teatre de l'UAB, i està cursant el Doctorat en Arts escèniques.

Valentina Valentini

Valentina Valentini, estudiant dels problemes de l'espectacle al segle XX, ensenya Història del Teatre i de l'Espectacle a la Universitat de Calàbria (licenciatura 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 dramaturgiques a *Després del teatre modern* (1987 i Barcelona, Institut del Teatre, 1991), així com un ampli estudi a la reconstrucció de les primeres escenificacions de Gabriele D'Annunzio —*Il poema visibile* (1993)— i a 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 imagine* (1987). I. *Eventi performativi e*

nuovi media & II. 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 *Biblioteca Teatrale*, *The Drama Review*, *Theaterschrift*, *Close-Up*, *Drammaturgia*, *Performance Research*, *Maska*, *Frackija*, o el suplement cultural de «La Vanguardia», de Barcelona.

Ester Vendrell

Titulada en dansa Contemporània per l'Institut del Teatre (1989), becada per ampliar estudis «One year special course» a la London Contemporary Dance School «The Place» (1989-90). Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona (1993), Postgrau en «Gestió i Polítiques Culturals» per la UB (1999) i Suficiència Investigadora per la UB (2000). Ha treballat com a Ballarina en diferents formacions de dansa contemporània de Barcelona (1991-1998) combinant la seva tasca artística amb la docència del treball corporal fins l'actualitat. Des de 1998 és docent del Conservatori Professional de dansa de l'Institut del teatre on imparteix Història de la dansa. Des de 1996 col·labora en diferents publicacions: *Escena*, *Revista Musical Catalana*, *Revista Assaig de teatre*, així col·laboracions per algun llibre monogràfic de dansa.



EDITORIAL

- 245 *Joan Casas*
Después de la pausa

ESTUDIO

- 246 *Dani Salgado*
La dirección de actores según Stanislavski

DOSSIER: ¿PRESENTACIÓN O RE-PRESENTACIÓN?

- 270 *José A. Sánchez*
De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación
- 280 *Angélica Liddell*
El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres
- 290 *Marcellí Antúnez*
Hipermembrana. Procesos
- 299 *Brigitte Luik y José Antonio Jato*
El lenguaje postdramático de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín. Conclusiones de un seminario de investigación

CUADERNO DE DANZA

- 307 *Ester Vendrell*
Cataluña: la danza en el siglo xx, una historia truncada. Etapas históricas y estéticas
- 314 *Jordi Fàbrega*
La interpretación para bailarines
Entrevista a Cesc Gelabert (321)
Entrevista a Daniel Larrieu (326)
- 329 *Raimon Àvila*
Fernand Shirren y los movimientos del ritmo
- 335 *Hubert Godard*
El gesto y su percepción
- 344 *Isis Saz y José A. Sánchez*
El tiempo de la belleza

TEMPORADA

- 356 *Francesc Massip*
El teatro en Barcelona. Segundo semestre de 2006

RESEÑAS

366 *Revistas*

368 *Libros*

375 Colaboradores de este número

Editorial

Después de la pausa

Joan Casas

La revista que tienen en sus manos tiene la voluntad de restablecer una normalidad que por distintas razones quedó interrumpida hace diecisiete años, cuando vio la luz el último número 31. Un equipo de redacción afortunadamente muy joven intentará mantener el compromiso, si los elementos no hundan la flota, de salir regularmente, dos veces al año, en otoño y en primavera.

Los conceptos, propósitos y valores que dan forma a la etapa actual son los siguientes:

Estudis Escènics es la publicación regular, de alto nivel académico, del Institut del Teatre y de sus dos escuelas superiores. Consecuentemente, tiene que ser la portadora de la imagen académica de esta casa en su proyección pública y en el intercambio con otras instituciones de características similares de todo el mundo con las que mantenemos relaciones.

El formato y la maquetación de esta etapa priman los criterios de claridad en la organización de los contenidos y de legibilidad, considerando que la revista tiene que ser, primordialmente, un material de estudio.

La lengua de la revista es el catalán y en este idioma se publican de manera destacada todas las colaboraciones, con independencia de la lengua en que se han escrito.

Para ampliar tanto como sea posible su difusión, la mayoría de los contenidos de la revista también se editan en castellano, con una maquetación y tipografía diferenciadas que facilitan su localización y lectura.

Queremos incluir en un futuro muy próximo extractos en inglés de los contenidos más relevantes.

Consideramos que la reciente culmina-

ción de los ciclos de estudios del Conservatori Superior de Dansa justifica que las artes del movimiento reciban en el sumario un trato diferenciado, configurando un «Quàdern de Dansa» que podría ser, a la larga, el germen de una publicación autónoma.

Además de lo expuesto, la revista quiere acoger:

a) trabajos de intervención y debate sobre la actualidad de las artes escénicas en Cataluña y en el mundo,

b) muestras de los mejores trabajos de investigación sobre las artes escénicas que se realizan en el ámbito de los estudios superiores en Cataluña, y especialmente en el programa de doctorado en artes escénicas en el que interviene el propio Institut,

c) textos y materiales dramaturgicos que iluminen áreas geográficas o momentos poco valorados por los corrientes dominantes de la contemporaneidad, pero que consideramos que pueden enriquecer el debate teórico-práctico de nuestras prácticas escénicas,

d) dossiers temáticos que planteen un tema o una determinada perspectiva de reflexión sobre la teoría y la historia de las artes escénicas,

e) la revista tiene un especial interés en acoger materiales que se presten a una reflexión duradera generados a partir de acontecimientos —cursos, talleres, clases magistrales, conferencias, festivales— de la vida cotidiana de la nuestra institución,

f) finalmente queremos adquirir el compromiso de documentar la actualidad de las artes de la escena en Cataluña en su vida en los escenarios y en su producción bibliográfica y hemerográfica, de modo que *Estudis Escènics* se convierta en un indispensable material de referencia.

El prestigio del marco desde donde reemprendemos la marcha y el altísimo nivel de las etapas anteriores nos obligan a ponernos el listón muy arriba. Ojalá que seamos capaces de no derribarlo en este salto.

La dirección de actores según Stanislavski

Dani Salgado



0. Introducción

Realizar un estudio sobre la dirección de actores es, cuando menos, un asunto delirante. ¿Qué metodología habrá de aplicarse? ¿El método científico? Digamos, de momento, que sí. Ahora bien, ¿de qué manera? ¿No es dicho método el sistema de análisis de la realidad que sirve, por ejemplo, para descubrir una nueva partícula subatómica o para determinar la influencia del polipéptido intestinal vasoactivo en la inhibición de la secreción de enzimas gástricas? Visto de este modo, investigar los fundamentos de la dirección de actores ¿no podría consistir acaso en establecer la influencia de la intensidad y el timbre de la voz de un director de escena sobre el ritmo cardíaco de sus actores? Pues bien, temo que, si un estudio riguroso ha de seguir estas pautas, tamaña tarea no se ha llevado a cabo en el presente caso, no tanto por desgana como por incapacidad científica manifiesta. Ahora bien, si se acepta de buen grado la vía deductiva (adornada aquí y allá con citas e invocaciones a figuras eminentes), entonces sí que se ha afrontado la tarea. Aunque ya sea sabido, se habrá de advertir que estudios que siguieron esta línea afirmaron en el pasado, por ejemplo, que la Tierra es el centro del universo, que $2+2=4$ (afirmación puramente matemática, indemostrable experimentalmente) o que el acto de pensar es condición suficiente para deducir la existencia del pensador (conjetura que nada dice sobre el existir de candilejas, camerinos y escenarios). Aun así, no nos resignamos a aplicar al teatro la retórica de la ciencia, adelantando que ni somos acreedores del oficio con que Lope de Vega redactaba una comedia en pocas horas ni de la brillantez con que el jovencísimo Evariste Galois escribió

durante las últimas horas de su vida los escritos que revolucionarían el álgebra de los siglos XIX y XX. Para más desgracia, intuimos que las leyes de la mecánica cuántica describen mejor la realidad subatómica que cualquier aclaración nuestra los principios de la dirección de actores. En teatro, mal que nos pese, aún no vislumbramos el rigor y la precisión de la ciencia. Mas siendo optimistas, ¿acaso es menos sobrecogedor el influjo del destino en la tragedia de Edipo que la influencia del principio de Arquímedes en el descubrimiento de América? ¿Acaso la ola de crímenes que urde la inteligencia de Ricardo III no supera en belleza a la fúnebre eficacia con que $E=mc^2$ propulsó a la fama a Hiroshima y Nagasaki? Por más grande que sea la ciencia, nunca dejará pequeño a nuestro teatro.

1. Hipótesis

De esta manera habla Aristóteles en una de sus obras: «Hay un ser que mueve, permaneciendo él inmóvil» (1999: 208). Si el título de dicha obra no fuese la que es (*Metafísica*) y, en cambio, fuese *Dirección escénica*, no dudaría en afirmar aquí que tal ser ya inmóvil que mueve a buena parte de la profesión teatral es Stanislavski. La obra del director ruso y, sobre todo, la influencia que sobre el teatro posterior ejercieron sus escritos y su magisterio nos hace creer que él planteó las preguntas fundamentales sobre el arte teatral y, en virtud de las mismas, encontró respuestas que, más tarde, fueron alabadas, tergiversadas, rebatidas, ignoradas o vilipendiadas. De lo que no cabe duda es de que Stanislavski se acercó de una manera racional y meticulosa a la naturaleza del teatro. Su influencia habla no sólo de su talento sino de su capacidad para tratar temas centrales del arte dramático. Es esa posición central de la figura de Stanislavski la que mueve nuestro interés por analizar su obra partiendo de una hipótesis de partida:

El llamado «Sistema de Stanislavski» es una teoría sobre la dirección de actores

Se ha de señalar que esta hipótesis no es en absoluto original ni ha nacido exclusivamente de las páginas de Stanislavski. En realidad, es un tema que ya fue planteado por Jaume Melendres cuando afirmaba que «la obra de Stanislavski está destinada fundamentalmente a la formación de los directores de escenas» (2000 : 92). Pues bien, consideramos necesario y útil que esa afirmación, sin duda valiente y lúcida, sea explorada en estas páginas para que salgan a flote las razones que la sostienen. Si demostramos la veracidad de la hipótesis podremos sostener en el futuro que los estudios teatrales pueden dar lugar a genuinas teorías, que la relación actor-director puede ser estudiada (con las debidas reservas) en términos científicos y que la evolución de la disciplina teatral no ha de depender en exclusiva de aspectos puramente artísticos sino de los descubrimientos que, desde múltiples disciplinas, se puedan extrapolar a la actividad teatral.

Antes de proceder a la verificación de la hipótesis es necesario aclarar que el Sistema es el conjunto de las convicciones sobre el oficio del actor que Stanislavski fue desarrollando y poniendo en práctica a lo largo de los años. El Sistema no es un conjunto uniforme de saberes sino una serie de procedimientos que él fue estructurando y reformulando durante su experiencia como actor, director y pedagogo. El mismo Stanislavski desdeñaba el calificativo de Sistema para el conjunto de sus indagaciones ya que, según sus palabras: «Eso ha estado cambiando constantemente» (1997b : 21). Aún así, Stanislavski empleaba la palabra Sistema aplicándola al conjunto de procedimientos que él diseñó para que la creación teatral se acerque a las leyes científicas que guían el comportamiento de la naturaleza. Por eso afirma que la fuerza del Sistema radica «en que nadie lo ha ideado, nadie lo ha inventado. El sistema pertenece a nuestra

propia naturaleza orgánica, tanto a la espiritual como a la material. Las leyes del arte están fundamentadas en las leyes de la naturaleza» (Knébel, 2000 : 23).

2. El Sistema como teoría

Si estamos de acuerdo en que toda buena teoría «debe describir con precisión un amplio conjunto de observaciones sobre la base de un modelo que contenga sólo unos pocos parámetros arbitrarios, y debe ser capaz de predecir positivamente los resultados de observaciones futuras» (Hawking, 2002 : 27 y 28), el Sistema de Stanislavski pudiera no ser una teoría en toda regla, aunque sí un conjunto coherente e interrelacionado de ideas. Lo que sí es cierto es que no fue presentado como teoría científica pues su objetivo era, como el mismo Stanislavski nos advierte, «exclusivamente práctico» (1994 : 42).

De cara a la verificación de nuestra hipótesis, la tarea que debemos resolver en primer lugar es, pues, la de certificar que el Sistema constituye una teoría. Para ello, intentaremos esclarecer en primer lugar los postulados que, según nuestro análisis, le sirven de sustentación y, en segundo lugar, los teoremas, es decir, afirmaciones que de los postulados o de anteriores teoremas se deducen. En ambos casos estableceremos la relación existente entre estas afirmaciones y la práctica teatral del maestro ruso. Si, además, descubrimos predicciones sobre futuros trabajos teatrales (tal como requiere toda teoría que se precie de serlo), podremos concluir que el Sistema es una teoría en toda regla.

3. Postulados del Sistema

La interpretación parcial o incorrecta de los escritos del maestro ruso es una constante relacionada con buena parte de los estudios que sobre él se realizan, lo cual nos hace pensar que nuestra tarea tampoco se libra

rá del estigma. Pero como los errores ante los cuales permanecemos ahora ciegos serán observados claramente por ojos distintos y más sanos que los nuestros, mientras no se revele nuestra ceguera nos aprestaremos a *morir matando* el Sistema que, ingenuamente, creemos ver. Para ello, hemos realizado la tarea de analizar la obra que él proyectó dedicar «al oficio del actor» (1994 : 41), compuesta por cuatro volúmenes ordenados por él del siguiente modo: 1) *Mi vida en el arte*; 2) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*; 3) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* y 4) *El trabajo del actor sobre su papel*.

Como es bien sabido, Stanislavski sólo vio publicado en vida el primero de los volúmenes (*Mi vida en el arte*) y llegó a terminar el segundo, publicado póstumamente. La consistencia y la depuración de los materiales que integran los dos últimos libros ya es más dudosa. Aun así, no podemos desestimar el contenido de ambos volúmenes ya que ofrecen información clave sobre la última visión de Stanislavski respecto a la creación teatral, una línea de trabajo cuyo núcleo son las llamadas *acciones físicas*.

Después de haber analizado estas fuentes procedimos a la síntesis de lo que, a nuestro parecer, son los postulados fundadores del Sistema. Como *postulado* entendemos toda afirmación no obvia ni derivada de otra (y por tanto indemostrable), que toma Stanislavski como verdadera y cuya veracidad, por medio de cadenas de deducción posteriores, garantiza la validez del resto del Sistema. Se ha de aclarar que hemos escogido algún postulado en el cual Stanislavski no pone especial énfasis y hemos obviado otros que se antojan a primera vista imprescindibles, justificándose la elección en base a si unos son o no deducibles de otros. Así, hemos optado por no seguir literalmente los escritos sino actuar del modo más científico posible, respaldándonos siempre, eso sí, en su palabra. La razón que justifica tal actuación es la propia naturaleza de los escritos:

una narración literaria cuya ficción presenta a un profesor que da clases a unos alumnos de arte dramático. La manera en que se desarrolla la narración no obedece, por tanto, a razones estrictamente pedagógicas sino expresivas. De ahí el riesgo de nuestro procedimiento, que intenta traducir un texto literario a otro género que no le es propio (el ensayo, o como se le quiera llamar a este trabajo).

4. Primer postulado

Siendo un poco simplistas, se podría decir que, al menguar la influencia del Romanticismo hacia la mitad del siglo XIX, se impone en toda Europa el Positivismo, corriente opuesta a la anterior que pretendía basarse en los hechos y la ciencia, aunque en la práctica vino a suponer un *romanticismo de la ciencia*. Esta corriente de pensamiento estaba ligada, por un lado, a la creación de nuevas disciplinas científicas que durante siglos habían sido patrimonio de la filosofía, como la Psicología (creada por Wundt) y la Sociología (nacida de las importantes contribuciones de Comte, Marx, Spencer, Durkheim, Weber...) y, por otro lado, a la aparición de revolucionarios avances en otras ciencias, como la Historia (el rigor que aplica Ranke al tratamiento de las fuentes), la Biología (el evolucionismo de Darwin), la Medicina (las investigaciones con microorganismos de Pasteur), la Geografía (los viajes científicos de Humboldt *el menor*), la Lingüística (los estudios sobre tipología de Humboldt *el mayor*) o la Física (la serie de descubrimientos que desembocaron en 1905 en la relatividad de Einstein). La ciencia, entendida como modelo de racionalidad, se consideraba la guía necesaria para el progreso de la humanidad. Por otro lado, durante todo el siglo XIX se expande la noción de *cultura oficial* a través de la obligatoriedad de la educación primaria, el aumento del número de periódicos y de publicaciones de todo tipo, y la creciente importancia de las universidades como nú-

cleos de investigación y difusión cultural. En las escuelas se comienza a enseñar (y en los ejércitos, cómo no) una materia que hasta entonces nunca había entrado en el currículo de la enseñanza en Occidente: la educación física. En este campo dominan dos líneas principales: la gimnasia alemana (centrada en el fortalecimiento del cuerpo) y la gimnasia sueca (especializada en desarrollar armónicamente el sistema muscular). En muchos países se realizan modificaciones y variaciones sobre estos modelos y se crean otros nuevos, cobrando mayor importancia, a medida que avanza el siglo, las tesis de que la educación física no influye tan sólo en el cuerpo sino en las capacidades intelectuales y psicológicas del individuo, tesis respaldadas por estudios diversos. En este sentido tiene especial relevancia el descubrimiento de que manifestaciones corporales vinculadas tradicionalmente a fenómenos paranormales son interpretadas por la recién nacida psicología científica como desórdenes mentales, demostrándose así la estrecha relación entre la mente y el cuerpo. Por otro lado, es también en el siglo XIX cuando el Imperio Británico exporta su noción del juego competitivo —fútbol, rugby, tenis, golf...—, apoyada a partir de 1896 por la restauración moderna del olimpismo griego. Como base de esa dualidad ganador-perdedor se establece progresivamente la noción de entrenamiento como respuesta científica a la mejora de las capacidades individuales. Así pues, el interés por el cuerpo humano deja de ser territorio exclusivo de la medicina y pasa a formar parte de un amplio territorio científico, en donde encontramos a la psicología, la fisiología, la psiquiatría, la biología, la genética evolutiva... ganándose así el respeto tanto de las instituciones académicas superiores como de la propia ciudadanía. Aparece una nueva visión del cuerpo como máquina sutil en donde lo corporal, lo mental y lo emocional parecen confluir en un todo interrelacionado. En el mundo de las artes, la corriente positivista desencadena el realismo y el naturalismo, este último singularmente expre-

sado por Zola, quien define la labor de un novelista en términos de «observador y experimentador» (1989 : 36). Trasladar a una novela la influencia que sobre el ser humano ejercen tanto la herencia como el medio en que vive, será la tarea del creador naturalista, para así reflejar la causa determinante de los fenómenos sociales. Tal como lo expresa Zola, el naturalismo es

el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe. [...] No más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana» (1989 : 113).

Todo este universo de conocimiento propio de su época será el punto de partida del trabajo de Stanislavski. La investigación como motor del progreso, el entrenamiento como herramienta de mejora del mundo psicofísico del cuerpo humano y las tesis del arte naturalista serán tres claves que le servirán de guía a lo largo de toda su vida.

En sus experiencias como actor amateur a partir de 1888 en la Sociedad de Arte y Literatura, Stanislavski ya intuía que la interrelación entre el trabajo físico del actor y sus emociones podía alcanzarse yendo «desde el cuerpo hacia el alma, desde la encarnación hacia la vivencia, desde la forma hacia el contenido» (1997a : 15). En 1890 visita Moscú la compañía teatral del duque Georg II von Sachsen-Meiningen. La profunda impresión que causan tanto sus espectáculos como los métodos de dirección aplicados en la compañía por Ludwig Chronek, deciden a Stanislavski a imitar tanto sus procedimientos de dirección de actores como el realismo de su puesta en escena, estilo que no abandonará hasta su muerte, salvo pasajeras experiencias en el Teatro de Arte de Moscú (al que nos referiremos de aquí en adelante como TAM). En ese mismo año de 1890, Stanislavski pasa a ser director y actor de la Sociedad y se convierte así

en el primer director de teatro ruso en el verdadero sentido de la palabra. Tanto en la Sociedad como más tarde en el TAM, Stanislavski emprende una cruzada contra los histrionismos y los hábitos mecánicos de la actuación, contra el sistema de *primer actor* que echaba a perder al resto del conjunto, contra la ausencia de buenos repertorios en los teatros de entonces, contra el ruido y el movimiento de los espectadores durante la función, contra los saludos de los actores en mitad de una obra y, sobre todo, contra la rutina teatral que él creía que era el «resultado de la impotencia artística» (1997a : 77). Su propia experiencia como actor le había enseñado que los actores eran reacios a la verdad «no porque no la soporten, sino porque la creen capaz de destruir su fe en ellos mismos» (1997a : 77). Es importante mencionar aquí esa palabra, *verdad*, término muy ligado en Stanislavski a los de *vivencia* y *fe* y que tiene una innegable relación con las tesis del arte naturalista de Zola, para quien «una obra verdadera será eterna» (1989 : 122). Lo *verdadero* representa, en este contexto, un apego artístico a la vida cotidiana, una aproximación imitativa a la conducta humana y, en la medida en que esta reproducción es conseguida, en mayor medida una actuación es verdadera.

El realismo que seguían las escenificaciones de Stanislavski necesitaba de un tipo de actuación diferente a los códigos teatrales que imperaban en la tradición actoral del momento. Es por ello que él decide dirigir a los actores de manera que sean capaces de recrear la conducta de la vida cotidiana, adaptada a las circunstancias espacio-temporales que marcaba cada obra. En aras de la *verdad*, el comportamiento escénico de los actores requería imitar tanto el aspecto físico y conductual como también el psíquico de los personajes, siguiendo así una ley fundamental del ser humano: la indisoluble relación entre cuerpo, razón y sentimiento, tema muy en boga por entonces, como hemos visto. El arte teatral, pues, debe seguir ese dictado, ya que «la naturaleza es sufi-

ciente; hay que aceptarla tal cual es sin modificarla ni recortarla», decía Zola (1989 : 120). En el TAM, Stanislavski se consagró a la tarea de alcanzar ese objetivo y, para ello, decidió que todo lo que girase alrededor de los actores les ayudase en su tarea. Así, persiguiendo la meta del realismo interpretativo, los decorados, el vestuario, la caracterización de los personajes, el atrezzo... todo lo que constituía el *medio ambiente* de los actores en escena estaba enfocado a darles la impresión de encontrarse en los verdaderos lugares en donde se desarrollaba la ficción, con la finalidad de provocar en ellos una actuación verista. En esta primera etapa del TAM, en donde tuvieron gran éxito las representaciones de las obras de Chéjov y Gorki, Stanislavski buscaba influir en el arte del actor desde lo exterior (las condiciones de la representación) a lo interior (el sentimiento del artista). Stanislavski se inspiraba en la idea naturalista de la influencia del medio en la conducta de una persona.

Tras el fracaso de su montaje de *El poder de las tinieblas* de Tolstoi, Stanislavski se dio cuenta de que el naturalismo escénico no era herramienta suficiente para ayudar a sus actores a interpretar verazmente. «No hubo “tiniebla” espiritual, por ello lo exterior, lo naturalista, resultaba innecesario; no tenía a qué servir de complemento ni de ilustración» (1997a : 189 y 190). Creyó como causa de tal defecto la falta de expresividad de los actores y, más adelante, guiándose por ideas que seguramente procedían del campo deportivo, comprendió que el cuerpo de los actores necesitaba entrenamiento para crear un nuevo tipo de expresividad teatral. Como él no se veía capaz de desarrollar tal investigación, llamó a Vsevolod Meyerhold, actor de las primeras obras del TAM que había dejado la compañía para experimentar con nuevas formas teatrales. Así fue como Meyerhold se convirtió en director del Estudio, el primer laboratorio de la historia del teatro, destinado a experimentar con actores ya preparados y liberados de la presión de te-

ner que presentar resultados. A la luz del trabajo que realizaba Meyerhold, Stanislavski se iba dando cuenta de que «el teatro estaba creado, en primer lugar, para el actor, sin el cual no puede existir, y que para el arte nuevo se necesitan actores también nuevos, con una técnica completamente renovada» (1997a : 223). Dado que los actores con que contaba Meyerhold no estaban preparados para tal tarea, deciden cerrar el Estudio.

El fracaso del Estudio, la revolución de octubre de 1905, el exilio de Gorki y, sobre todo, la muerte de Chéjov el año anterior, sumió al TAM y a Stanislavski en una gran crisis. Dada la convulsa situación política, en enero de 1906 salen de gira al extranjero. A pesar del éxito de la misma, Stanislavski no está contento. Nota que se aburre actuando, que ha perdido la alegría de la creación y que actúa mecánicamente. Acabada la gira, durante el verano toma un reposo de ocho semanas en Finlandia en donde, según su mujer, sólo se dedica a fumar y a escribir encerrado en una habitación. En esos días se pregunta a qué es debida su apatía y, sobre todo, qué medios debe utilizar para estimular de nuevo la inspiración. Esta reflexión encontró respuestas al pensar qué era lo que hacía destacables a los grandes artistas del momento (Duse, Fedotova, Chaliapin, Salvini, etc.). «La libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el absoluto sometimiento de todo el aparato físico a las órdenes emanadas de la voluntad del artista» (1997a : 240 y 241), eran los rasgos compartidos por aquellos genios de la escena. Esta primera respuesta que él no tarda en aplicar a su trabajo como actor con resultados que él cree excelentes, será el comienzo de sus experimentos consigo mismo durante los ensayos y las representaciones, dando forma a la primera versión del Sistema. Es de destacar aquí que esa primera y crucial respuesta que da a un pregunta de naturaleza psíquica (¿cuáles son las características del estado creador?) la responde de manera física, denotando una gran confianza en la inevitable interre-

lación entre cuerpo, razón y sentimiento, que él expresaría más adelante del siguiente modo: «La vida espiritual se refleja en el cuerpo. Del mismo modo, la vida del cuerpo puede reflejarse en la vida del espíritu» (1988 : 220 y 221). Esta afirmación nos ha servido para deducir el primer postulado de su Sistema, que nosotros definimos aquí como:

POSTULADO 1: *La vida psíquica influye en la vida del cuerpo y viceversa*

Hemos traducido *vida espiritual* por *vida psíquica* pues ése es el sentido subyacente a su afirmación y porque, en uno de sus libros, consagra un capítulo a las *fuerzas motrices de la vida psíquica*, cuya temática entronca con la de este postulado. Dichas fuerzas las deduce de la observación de las tipologías psicológicas de los actores (emotivos, volitivos e intelectuales), lo cual le lleva a establecer tres fuerzas motrices: mente, voluntad y sentimiento.

Stanislavski reconocía que el estado creador del artista era cambiante y ello influía en su dispar rendimiento. La ausencia de una técnica creativa apropiada hacía que «a veces, de pura casualidad, y por razones que ignorábamos, bajaba sobre nosotros la inspiración» pero este hecho sólo representaba para él «meras casualidades que, por supuesto, no pueden ser consideradas ni tomadas como base para el arte» (1997a : 132). Dado su carácter concienzudo e inconformista, Stanislavski se decidió a encontrar la manera de hacer que tal estado creativo no apareciese intermitentemente sino a voluntad del creador. Aunque creía que el estado idóneo para interpretar un personaje era que el actor experimentase en todo momento idénticos sentimientos a los de su papel, también convenía en que «no es posible desear emocionarse» (1988 : 131). Así, comprendió que, para que un actor pudiese dominar su interpretación, tendría que edificar una técnica basada en el cuerpo y la razón, los dos elementos más mane-

jables y estables del individuo. Estas dos bases, en virtud de la interrelación que enuncia el postulado que aquí nos ocupa, acabarían conduciendo al actor hacia un estado emocional adecuado para interpretar su papel. Así, y gracias a este postulado, concluyó que «se puede estimular la creación subconsciente del artista a través de una técnica consciente» (1994: 60). Es por esto que años más tarde, reflexionando sobre el arte del actor, recalca que uno de sus pilares son las disciplinas corporales. Entre ellas, él incluye los métodos que en su momento estaban de moda como eficaces para adiestrar la interrelación cuerpo-mente (gimnasia sueca, acrobacia, danza, plasticidad del movimiento, etc.). A este respecto él señala que también las indicaciones del director han de seguir esta línea, cuidando de no marcarle al actor «el contenido psicológico de un objetivo o una acción, sino que se le deben proponer acciones físicas rodeadas de circunstancias interesantes. Así el actor no se preocupará por la psicología, la tragedia o el drama» (1994: 193). Es de esta manera como definirá Stanislavski su aportación decisiva al arte dramático: «Lo inconsciente a través de lo consciente, éste es el lema de nuestro arte y de su técnica» (1988 : 59).

5. Segundo postulado

En 1911, tras estrenar el TAM el famoso *Hamlet* codirigido por Gordon Craig y Stanislavski, este último se convenció de que, en su compañía, no habían hallado «los modos y la manera adecuados para la transmisión de las piezas heroicas, de estilo elevado» (1997a : 303). Fue por aquella época cuando se decidió a dirigir a sus actores según el método que él había desarrollado en privado. Desde el primer momento, «los artistas se desinteresaron por los resultados de mi largo trabajo de laboratorio», dice Stanislavski (1997a : 304). Además, sus actores pensaban de él que ahora interpretaba peor sus papeles y que «era mucho mejor

sin esas teorías, como actuaba antes, con sencillez, sin las pamplinas que pregona ahora» (1997a : 305). Dadas las reticencias de los actores de su teatro, Stanislavski decidió que Sulerzhitzki, su ayudante y más fiel colaborador, enseñase la técnica personal de Stanislavski a estudiantes de una escuela de arte dramático. El éxito y la difusión de esta experiencia hizo que, finalmente, los actores del TAM aceptasen ser dirigidos según esa nueva metodología mas, aun así, el Sistema fue aceptado más bien de oído que seguido con entusiasmo. Para mejorar esta metodología aún en fase de desarrollo, Stanislavski creó el Primer Estudio del TAM, dirigido por Sulerzhitzki y en el cual se encontraban actores de gran relevancia en el futuro (Boleslavsky, Vajtán-gov y Mijail Chéjov). El éxito de los espectáculos del Primer Estudio repercutió en un mayor interés de los actores de la compañía en ser dirigidos según el ya famoso Sistema. Pero, pese a ello, los resultados del Sistema en los espectáculos del TAM dan como resultado fracasos estrepitosos. Las investigaciones de Stanislavski se detienen y, durante años, se suceden toda una serie de desgracias: el caos que supuso la Gran Guerra y la Revolución, la muerte de Sulerzhitzki (el único que, según Stanislavski, comprendió sus ideas, junto con Vajtán-gov, que las comprendía *a medias*), las amenazas de los revolucionarios del Proletkult al TAM por *anacrónico*, la posterior muerte de Vajtán-gov, la aparición de nuevos estilos teatrales dominantes, la división de la compañía del TAM durante tres años debido a que la mitad de la compañía había cruzado el frente entre el Ejército Rojo y el Blanco para hacer una gira y no habían podido volver... Ante tal panorama, en septiembre de 1922, Stanislavski y algunos de sus actores emprenden una gira por Europa y América. Por primera vez en muchos años, el trabajo de la *troupe* de Stanislavski es bien recibido y la hasta entonces nunca vista conjunción y perfección del conjunto del TAM hace populares tanto a la compañía como a Stanislavski y a su Sistema. La repercusión

mundial de esta gira es muy seguida en Rusia y cuando, en agosto de 1924, el TAM regresa a Moscú, Stanislavski es recibido en loor de multitudes y convertido en héroe y reflejo de la victoria artística del comunismo sobre el capitalismo. Lenin había muerto y el progresivo aumento de la represión estalinista provoca que, pocos años más tarde, el Sistema se convierta en el método de creación teatral oficial del teatro soviético. Frente a tal hecho, hasta el propio Stanislavski se mostraba cautelosamente receloso de que un Sistema sobre el cual él no había publicado ni una sola palabra se predicase tan ligeramente, casi de oídas. Tras la diáspora que había supuesto la gira de dos años de duración, se vuelve a reunir la compañía del TAM, aunque «no regresaron todos, pero, en cambio, volvieron los más necesarios y los más talentosos» (1997a : 361), como afirmará Stanislavski. Entre esos miembros ni necesarios ni talentosos estaba Boleslavski, que en los Estados Unidos desarrolló una versión de las ideas aún no evolucionadas de Stanislavski que desembocarían años más tarde en el célebre Método del Actors Studio, un conjunto de recetas estructuradas para la formación de actores que no supuso, como fue el trabajo posterior de Stanislavski, una compleja e integral visión de la dirección de actores y de la puesta en escena.

Todas las circunstancias biográficas que hasta aquí hemos relatado tienen importancia para dar cuenta de los muchos sinsabores a los que se enfrentó nuestro protagonista para esbozar y expresar su nueva concepción del hecho teatral. Todos esos problemas condujeron a afianzar un principio que aquí presentamos como segundo postulado de su Sistema:

POSTULADO 2: *Crear algo propio es preferible a ejecutar lo ajeno*

¿En qué nos basamos para afirmar tal postulado? En primer lugar, en la propia palabra de Stanislavski, quien afirma que «asimilar lo ajeno es más difícil que crear algo

propio» (1988 : 304). En segundo lugar, en el hecho de que esta afirmación explica tres importantes ideas que se desprenden de los escritos de Stanislavski:

1. La comprensión de que para influir en la actuación de los actores no basta con recrear un ambiente favorable mediante la escenografía, el atrezzo, etc.
2. Su deseo de que los actores se convirtiesen en *creadores* del espectáculo.
3. La idea de que no se puede dirigir actores según reglas que ellos no aceptan libremente.

Stanislavski ve que el acceso al trabajo del actor *desde afuera* no es eficaz. *Lo ajeno* no puede movilizar satisfactoriamente a un actor; *lo propio* de un individuo es la herramienta más eficaz para dirigir *desde dentro* la conducta de los actores. Esta convicción lleva a Stanislavski a pedir a su *troupe* que asuma un rol de creadores durante los ensayos y se desembaracen de la constante supeditación a sus órdenes. Pero los actores del TAM no asumieron su papel de *creadores* hasta que no aceptaron de buen grado *ser creadores*. Las reticencias de los actores del TAM a aceptar tal metodología llevó a Stanislavski, como hemos visto, a la creación del Primer Estudio. Stanislavski sabía que, para asumir un reto de tal calibre, entre un director y unos actores ha de haber una sintonía metodológica compartida es cogida libremente. Trabajar con actores jóvenes (aún no moldeados según otros prejuicios de la práctica teatral) le resultaba más sencillo a un director, que fácilmente los podría entusiasmar con su código de trabajo. Habitualmente se considera que la más importante contribución del Sistema de Stanislavski es su aplicación a la formación de actores *en general*. Falso. Stanislavski pretendía lograr escénicamente unos resultados artísticos (entiéndase por ello el realismo escénico o como se quiera llamar) siguiendo un procedimiento apropiado durante los ensayos. Si las capacidades o la metodología de los actores difería de la

suya, era evidente que los resultados no podrían producirse. Esto lleva a la conclusión de que el Sistema no es, en esencia, un método de formación actoral, sino un lenguaje compartido libremente por actores y director y, en virtud del mismo, una metodología de creación conjunta.

6. Tercer postulado

A finales del siglo XIX y principios del XX, Max Weber transformaba la sociología alemana en ciencia. Weber estudió la acción social, definiendo el concepto de *acción* como conducta humana a la que el actuante atribuye un significado subjetivo. Weber pone así las bases para el estudio de la comprensión motivacional de la acción, que años más tarde mejorará Alfred Schütz. Éste se apoyará en el concepto de significación subjetiva de Weber, en los estudios sobre el sentido del tiempo de Bergson y en la fenomenología trascendental de Husserl. Schütz publica en 1932 un estudio fundamental (*La construcción significativa del mundo social*) en el que relaciona los hechos de la vida de la conciencia con diversos conceptos de las ciencias humanas. La importancia de este libro no radica en su influencia sobre el trabajo de Stanislavski, sino en su utilidad para entender desde el terreno de la ciencia sociológica la concepción stanislavskiana del arte teatral. En su estudio de la conducta humana, Schütz explica qué tipo de conducta humana merece el nombre de *acción* y concluye que sólo aquella que suponga la «ejecución de un acto proyectado» (1993 : 90). Esta noción es, sin duda, de una gran utilidad para entender a qué nos referimos en el terreno teatral cuando hablamos de *acción*. A su vez, nos hace entender cuál es el mecanismo orgánico que nos posibilita distinguir entre conducta y acción: la proyección. Schütz aclara que, en la vida cotidiana, la proyección o, lo que es lo mismo, aquello que la mente proyecta o imagina con anterioridad a la ejecución de la acción, es el *acto* (*Han-*

dlung), es decir, el estado final al que se llegará una vez la acción haya sido realizada. Así pues, toda acción, a diferencia de otros tipos de conducta, se realiza «de acuerdo con un plan más o menos implícitamente concebido» (1993 : 89) y que es anterior a la ejecución de dicho plan. Schütz también hace alusión a que, en muchas ocasiones, una acción cuenta con *metas intermedias* (1993 : 91), las cuales son conocidas en el momento de la proyección y cuya realización es indispensable para el cumplimiento del acto. A ese tipo específico de acciones las denomina Schütz *acciones racionales*. Hay, por tanto, acciones que están insertadas dentro de una estructura de orden superior o, visto de otra manera, que son segmentos de una línea que conduce a un acto final principal. En este sentido, Schütz (partiendo de las ideas ya formuladas por Weber) abre una puerta a la existencia, dentro de una acción principal (la *acción racional*), de acciones secundarias o, al menos, de subdivisiones de la acción, cada una de las cuales tendría como acto proyectado a su meta intermedia correspondiente. Schütz indaga también en los motivos de una acción, estableciendo que toda acción tiene un *motivo-para* y un *motivo-porque*. Desde el punto de vista del ejecutante, el motivo-para de su acción es el acto proyectado, la fantasía imaginada que provoca un impulso para pasar del mero proyecto a la acción. El motivo-para es «una categoría esencialmente subjetiva, que sólo se revela al observador si éste pregunta qué sentido atribuye el actor a su acción» (2003 : 89). Por otro lado, el motivo-porque es la explicación de la acción en función de las vivencias pasadas del ejecutante. Lo motivado es «el proyecto de la acción misma» (2003 : 88). El motivo-porque es accesible al observador. El actor, en este caso, sólo puede captar los motivos-porque de su acción si «se vuelve hacia su pasado, convirtiéndose de este modo en un observador de sus propios actos» (2003 : 89). Todos estos conceptos son fundamentales para entender el tercer postulado so-

bre el que se asienta la práctica de Stanislavski:

POSTULADO 3: *La acción es el núcleo del arte teatral*

Este tercer postulado lo expresa Stanislavski cuando afirma: «Sólo reconozco como arte a la acción humana verdadera dirigida a un fin» (1994 : 95). Es decir, entiende que la acción es la base del teatro y que toda acción es un tipo de conducta dotada de «un fundamento y un propósito» (1994 : 82), que «todo lo que se hace en escena debe tener algún fin» (1994 : 80). Como puede verse, Stanislavski partía de una concepción similar a la que planteaban Weber y luego Schütz, en el sentido de contemplar la acción como una conducta motivada en doble sentido: en los motivos-para (propósitos, según Stanislavski) y en los motivos-porque (fundamentos). Este concepto de acción lo aplicó Stanislavski a la dirección de actores mediante una metodología de trabajo que pasaba por concebir como acción:

1. La interpretación de los personajes (creando el concepto de *superobjetivo*, es decir, el acto o proyecto preconcebido que guía la totalidad de las acciones que emprende el personaje durante la obra).
2. La puesta en escena del espectáculo (Stanislavski entiende la representación como una única acción que debe responder a un proyecto unitario cuyo superobjetivo debe establecer el director escénico).
3. El proceso creativo de los actores.

Para poder realizar sus acciones en escena, Stanislavski cree que los actores habrán de dotarlas de las mismas premisas que desencadenan la acción de la vida cotidiana: fundamento y propósito. Para ello, divide la acción total a representar en otras acciones (metas intermedias, según Schütz). A los fundamentos de cada acción los llama *circunstancias dadas*, y a los propósitos, *objetivos*. Respecto a las

circunstancias dadas, Stanislavski explica que son

la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y *régisseurs*, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta en su creación (1994: 92).

Los actores utilizan todo ese material que enumera Stanislavski como fuente de alimentación de su imaginación. La dirección que tomarán sus acciones vendrá determinada, en primer lugar, por el superobjetivo de los actores y de la puesta en escena, y en segundo lugar, por el resto de objetivos necesarios para representar al personaje y para «conferir mayor dinámica a la realización del superobjetivo» (1988 : 282). ¿Cómo se conocen esos objetivos? Pues, mediante el análisis del texto, se desglosa el mismo en unidades, correspondiendo cada una de ellas a una acción del personaje. Para llevar esa acción a escena, el actor habrá de imaginar un objetivo que lo motive a realizarla. Un objetivo «debe definirse ineludiblemente con un verbo» (1994 : 178) y debe ser útil para el actor que lo emplea. Stanislavski recalca que «todo objetivo árido es completamente inútil» (1988: 124), ya que «el objetivo es el estímulo de la creación y su móvil» (1988 : 108), y, por ello, debe ser planteado, de acuerdo con el segundo postulado, en base a la voluntad del actor. Como bien dice Stanislavski: «El director y el autor le sugieren al actor sus deseos, pero éstos han de ser elaborados por la naturaleza del propio actor y han de convertirse en su patrimonio pleno» (1988: 107). En resumidas cuentas, Stanislavski está diciendo que la partitura de acciones y los impulsos que se necesitan para hacerlas correctamente han de ser atractivos para el actor y no impuestos. Cuando el actor encarna su personaje emulando la fusión entre

conducta y motivación que se produce en un ser humano *natural*, su interpretación se puede denominar *vivencial*. A ello se refiere Stanislavski cuando afirma que el actor ha de *vivir* su papel. La *vivencia* actoral implica un trabajo externo (la ejecución física de movimientos o *acciones físicas*) y un trabajo interno sobre los impulsos que provocan la acción (las proyecciones mentales que aparecen en las circunstancias ficticias por las que transita el personaje). Como resultado de la correcta coordinación de ambos factores, el actor logra modular la emoción precisa. En los primeros años de sus indagaciones sobre el arte del actor, Stanislavski daba una gran importancia al trabajo interno y a los aspectos emocionales, por constituir la faceta más innovadora de su Sistema. Con el paso de los años, comprobó que lo único que necesita un actor para interpretar correctamente es una línea de acciones físicas bien definida con su correspondiente línea de objetivos. La emoción es concebida como efecto casi mecánico de la correcta realización de ambas líneas.

7. Cuarto postulado

Lo ideal es que el papel, íntegramente, por sí mismo y en forma natural, se apodere del artista. En tales casos éste debe olvidarse del «sistema» y de la técnica, debe entregarse al poder de la hechicera naturaleza (1988 : 217).

Afortunadamente, el fenómeno de la posesión de un actor por parte de un personaje es, como reconoce Stanislavski, infrecuente, lo cual es muy de agradecer pues, en caso contrario, no pocos actores se verían poseídos por personajes testarudos y celosos que, una vez dentro del actor, nunca más lo soltarían. Dado que estos fenómenos paranormales no son habituales en teatro, Stanislavski considera necesaria la aplicación de una técnica que conduzca la interpretación del actor. Para ello, prepara

en la primera fase de los ensayos una tarea dedicada a «estimular la imaginación y atraer la sensibilidad» (1988 : 217), necesarias ambas para penetrar en la singularidad del personaje. Pero, ¿de qué manera se realiza? Si recapitulamos, sobre esa estimulación nada se dice en el primer postulado (la base psicofísica que sustenta la actuación), ni en el segundo (la norma básica para la interrelación de los miembros de la compañía) ni en el tercero (el objetivo del trabajo teatral). Así pues, será un nuevo postulado el que recoja esa *chispa* que desencadena el proceso. Ante todo, Stanislavski ve necesario que, en ese camino, aparezca una sensación apropiada, que se revela como síntoma de que la búsqueda va por buen camino: el entusiasmo, al que considera «el móvil de la creación» (1988 : 194).

Stanislavski sabe que no siempre (por no decir pocas veces) la totalidad de los actores se enfrenta a un proyecto con igual ilusión o el director los sabe impulsar al trabajo con eficacia. Knébel relata que «entusiasmar al actor como lo sabía hacer Nemiróvich-Dánchenko era un don que quizás no poseyera ningún otro. Esto preocupaba a Stanislavski, que llamaba a Nemiróvich-Dánchenko un mago y un hechicero en este campo» (1981 : 34). Ya que Stanislavski no poseía esa capacidad que sí tenía su socio, su metodología de trabajo había de integrar el entusiasmo como requisito imprescindible, y que éste no dependiese exclusivamente de su persona. Así, será a partir de los propios intereses artísticos del actor como resuelva esta cuestión. El superobjetivo, o meta personal de desarrollo artístico que emprende el actor a través de la obra inspirándose en las circunstancias del personaje interpretado, se constituye como primer motor y fuente de inspiración. Pese a todo, para interpretar los múltiples matices de un personaje, tal impulso no es suficiente. Para ello, Stanislavski dedica el período inicial de los ensayos a encontrar estímulos eficaces para la interpretación.

Durante muchos años, los primeros días de la preparación de una puesta en escena

en el TAM se consagraban al célebre y muy extendido *trabajo de mesa*. Su finalidad era la de «encontrar los impulsos del entusiasmo del artista» (1988 : 218). Esta búsqueda se focaliza en hallar objetivos y acciones válidos para el trabajo posterior de cada actor. Para este fin, muchos son los medios que Stanislavski contempla:

Se puede recurrir al método consistente en relatar el contenido de la obra, y hacer una síntesis de los hechos y de los acontecimientos de las circunstancias dadas por el autor. Fraccionar la obra, viviseccionarla, dividirla en planos, formulando preguntas y contestándolas, leyendo el texto acentuando debidamente las palabras y las pausas, indagando en el pasado y en el futuro de la obra, organizando charlas y debates concernientes a ellas, juzgando y apreciando los hechos, buscando denominaciones para los fragmentos y para los objetivos, etc. (1988 : 221).

Una vez realizadas todas estas tareas, el trabajo de mesa se da por finalizado y el actor ya tiene clara la línea de acciones que le corresponderá cumplir físicamente a partir de ahora. En sus últimos años, Stanislavski pone especial cuidado en señalar que las acciones se deben *cumplir físicamente* mas no *vivir*, pues «con la acción física correctamente ejecutada, la vivencia nace por sí misma» (1988 : 262). La psicotécnica de Stanislavski vuelve a expresarse como consecuencia del primer postulado (la interrelación entre cuerpo, mente y emoción) y a dejar claro que así se consigue «atraer por reflejo la vida espiritual a través de la vida física» (1988 : 265). Realizando una acción de un modo correcto, la emoción estará presente de forma ineluctable, «a diferencia de lo que hacen otros actores que se obstinan en vivir primero el papel, confiando en que luego, por añadidura, vendrá lo demás. Pero esto ocurre muy rara vez. Es difícil experimentar vivencias si el papel no ha sido vivido todavía» (1988 : 265). Es decir, el trabajo de mesa sirve para preparar el viaje que se recorrerá durante los ensayos

en pie, pero no para sentir por anticipado las emociones propias del personaje. Aquí se da la justa importancia al recurso de la *memoria emotiva*, medio que utilizaba Stanislavski en sus primeros tiempos para que los actores encontrasen, tanto en sus vidas como en sucesos que conociesen, situaciones similares a las que atraviesa su personaje, para así entender mejor qué acciones realizar, qué objetivos son más apropiados y qué tipo de sensaciones se experimentan en tales casos.

En muchos manuales de interpretación que aparecen sobre Stanislavski se hace hincapié en la vertiente emocional de su aportación al arte dramático. Sin duda, tendrán parte de razón, pero no toda. Si se estudian concienzudamente sus escritos vemos que Stanislavski conmina a abandonar el teatro a cualquier actor carente de imaginación, mas nunca arremete contra los actores poco emocionables. Afirma también que, en la creación, en el proceso de los ensayos, «la imaginación es la vanguardia que guía al artista» (1994 : 100), pero no lo es, como se pueda suponer, la sensibilidad o la excitación de sus sentimientos. Así pues, la imaginación, junto con el entusiasmo del cual hemos hablado más arriba, aparecen en el cuarto postulado, que nosotros enunciamos como:

POSTULADO 4: *El entusiasmo y la imaginación son la guía del actor*

«Todos y cada uno de los movimientos que se realizan en escena, y cada palabra que se dice, debe ser el resultado directo de la vida normal de la imaginación» (1994 : 18). Esta sentencia, que ahora puede parecer poco trascendente, no lo era en su momento, considerando la técnica de los actores de entonces, llena de recetas de oficio, de declamaciones grandilocuentes, de incapacidad para encarnar personajes individualizados... En definitiva, Stanislavski pide que la puesta en escena exprese, en todas sus facetas, el mundo de ficción que la obra plantea, ateniéndose a dicha ficción hasta sus últimas

consecuencias. Su cruzada particular no arremetía contra la incapacidad de los actores para emocionarse en escena, sino contra la falta de consideración de las circunstancias de ficción que plantea la obra. Al respecto declara: «Todo lo que se interpreta fríamente perjudica, pues inculca el hábito de actuar mecánicamente, sin imaginación» (1994 : 119). Cuando Stanislavski invita a abandonar el teatro a todo actor carente de imaginación, argumenta que, si un artista carece de ella, el director de turno le impedirá crear y acabará siendo «un simple peón en la escena» (1994 : 101). Es aquí, en el núcleo del Sistema, donde encontramos otro dato fundamental para comprender cuál es la perspectiva desde la que habla Stanislavski y en la cual pone su mirada: en la dirección de actores. Si en sus volúmenes explica con tanta dedicación los conceptos que él ha creado (circunstancias dadas, «si» mágico, memoria emotiva, comunión, adaptación, subtexto, superobjetivo...), adornados con múltiples ejercicios para su debida comprensión, no es porque entienda que su Sistema es un trabajo sobre la formación de actores, sino que pretende clarificar los términos que más tarde (en el cuarto de los volúmenes) mostrará cómo aplicar por parte del director y los actores en el momento de la puesta en escena de una obra. En los fragmentos que han llegado hasta nosotros (las escenificaciones de *La desgracia de tener ingenio*, *Otelo* y *El inspector*) vemos ejemplos nítidos: cómo un director conduce a unos jóvenes actores para que apliquen en un proceso de creación la terminología y los conocimientos que anteriormente han aprendido.

Así pues, ¿por qué se sigue considerando en buena parte del mundo teatral que la contribución de Stanislavski al arte es la relativa a la formación de actores? Stanislavski siempre recalcó que sus métodos estaban dirigidos al trabajo en el seno de un *grupo* y no a *actores que se forman individualmente*; la finalidad es la puesta en escena de un espectáculo de acuerdo a principios comunes entre actores y director,

pero nunca advierte de que sus métodos sirvan para formar a actores *en general*. Habla Stanislavski del «método» que utilizaba su compañía en 1898 (1997b : 15), cuando por aquella época aún no había inventado el tan famoso Sistema. Entonces, ¿en qué consiste para él ese «método» que tantas veces cambió y que preexistía a la creación misma del famoso Sistema del que tanto se habla? Sin duda alguna, ese método preexistente no puede ser otra cosa que la manera en que Stanislavski dirige a sus actores del TAM durante los ensayos y esa misma manera en que aplica la palabra *método* o *sistema* es la que seguía utilizando en 1931, lo cual lleva a pensar que sólo hay una manera de interpretar a Stanislavski cuando habla de *método* o de *sistema*: entiende por ello un conjunto de prácticas realizadas dentro del seno de su compañía y que, con el paso de los años y de los múltiples procesos de puesta en escena, fue cambiando, sin llegar nunca a asentarse como fija e invariable. Esas prácticas no tenían la simple finalidad de formar a sus actores, pues, como es sabido, en el elenco del TAM figuraban algunas de las estrellas más importantes del país. Entonces, si los actores no eran principiantes y no tenían necesidad de formarse, ¿por qué realizaban cambios de metodología? Pues para conseguir mejores resultados de acuerdo a los principios estéticos que guiaban al TAM, es decir, para encontrar nuevas maneras de emplear el talento más eficazmente. En resumen: para variar los mecanismos de la dirección de actores.

Dada la buena amistad que Stanislavski había entablado con gente de teatro de Estados Unidos, escribió, a petición de éstos, unos libros que ayudaban a entender su visión del oficio actoral. Stanislavski, en principio, era extremadamente reacio a publicarlos pues «tenía miedo de que la palabra escrita llegara a asumir el carácter de una gramática inalterable, una regla inflexible, una especie de Biblia» (1997b : 10); finalmente aceptó la publicación ante la posibilidad de que la lectura de los mismos im-

pulsase a otros a buscar su propio camino teatral. Aun así, fueron y son tomados aún como parte de un «*méthode per a la formació d'actors inexistent*» (2000: 92), como bien subraya Melendres.

8. Quinto postulado

Hacia el final de su vida, Stanislavski desconfiaba de la manera en que hasta entonces había dirigido a sus actores. Al cabo de muchos años de pruebas y errores, había llegado a la conclusión de que el trabajo de mesa era improductivo pues, en lugar de constituir un estímulo para que cada actor encontrase resortes individuales para crear su papel, en la práctica dejaban esa tarea a Stanislavski, quien acababa extrayendo del texto su propia noción de las circunstancias que tenían que ser tomadas en cuenta, de las acciones que emprende cada personaje, de los objetivos correctos para animar las acciones... Stanislavski decide poner fin, por un lado, a la pasividad de los actores ante la creación y, por otro, a la desmesurada autoridad que como director le estaba siendo concedida. Su tan ansiada meta de trabajar con actores libres y creativos y de establecer con ellos una corresponsabilidad artística se desvanecía. Es por eso que elimina el trabajo de mesa del período inicial de los ensayos, por ser la etapa del trabajo en la que los actores han de asentar una relación libre y creativa con la obra. Stanislavski entendía que el director, en esa fase primera, puede coartar la creatividad de los actores a causa de su mayor conocimiento previo de la obra y a las soluciones que tiene previstas para la puesta en escena. Para resolver este problema que se le planteaba, echa mano de un principio que anteriormente había utilizado con profusión y que ahora le hacía ver otra manera de comenzar un proceso de ensayos sin los inconvenientes que tanto quería evitar. Este principio, que aquí convertimos en quinto postulado de sus ideas, es:

POSTULADO 5: *Conocer significa sentir*

Anteriormente había aplicado este postulado para esclarecer que, en el análisis de la obra, el actor no debe centrarse en aspectos historicistas, ni perderse en razonamientos sesudos, sino que tiene que utilizar la razón para encontrar las herramientas emocionales que lo movilicen luego a la acción. *Conocer el texto* equivalía a encontrar motivos que hiciesen nacer el deseo de actuar, encontrar las vías oportunas para despertar una imaginación activa y no pasiva; en definitiva, conocer el texto suponía hallar las fuentes del entusiasmo artístico personal convirtiendo las premisas en experiencia personal. Dado que la anterior manera de abordar la obra ya no la creía útil, decidió emplear una consecuencia del segundo postulado («Crear algo propio es preferible a ejecutar lo ajeno»). Stanislavski llega a la conclusión de que es más difícil extraer material útil de un texto que de acciones propias y, por eso, propondrá a los actores que comiencen a ensayar sin haberse aprendido aún el texto. De esta manera, los actores hallan un modo personal y activo de acercarse a la ficción. Conocer la obra significa, ahora, experimentarla a través del estudio de las acciones. Dividiendo el texto en fragmentos escenificables (llamados *sucesos* o *acontecimientos*), entre los actores y el director se van desgranando poco a poco las circunstancias de cada situación dramática y, según se van realizando improvisaciones que recrean cada situación, se va reconduciendo la actuación añadiendo nuevas circunstancias que acercan cada vez más la acción a la que el texto expresa. Con esta manera de abordar el proceso creativo, Stanislavski logra su propósito de que «cualquiera que sea el personaje que interprete el artista, éste debe actuar siempre en nombre de su propia persona, bajo su propia responsabilidad» (1988 : 308).

Stanislavski creía que un actor debía poder elegir la vida que representa y no reproducir acciones por obligación. De esa situación de elección accesible al actor deduce

qué le hará sentirse *dentro del papel* y así, más adelante, reconocerá al personaje *dentro de sí mismo*, sin haber tenido que forzarse a entender su comportamiento racionalmente. Conocer el papel significa reconocer sensaciones propias en una secuencia de acciones, utilizando palabras que el propio actor inventa y que adecúa a las situaciones que investiga. A medida que la investigación va volviéndose más compleja y similar a los planteamientos de la obra, se llega a un momento en que, para seguir avanzando, no hay más remedio que utilizar las palabras que el autor ha escrito. Éstas se adaptan a la secuencia de acciones físicas creada y, de la influencia de esa novedad, la secuencia se mejorará y acabará fijándose.

Vemos así cómo el trabajo de mesa se ha vuelto *análisis activo* y las acciones físicas son respaldadas por las circunstancias dadas. En este momento surge otra idea clave para entender este nuevo enfoque de la dirección de actores: «lo importante no es la acción en sí, sino el impulso espontáneo para realizarla» (1988 : 317). La secuencia de acciones físicas no son importantes *por sí mismas*, sino los impulsos que conducen a ellas. Por eso, si los impulsos se mantienen, la acción física no se vuelve mecánica, está «animada desde el interior; oculta una vivencia» (1988 : 320) y, lo más importante, si los impulsos están bien definidos, la acción física puede ser modificada sin perjuicio de romper la línea de actuación del actor. Aquí vemos expresada de otra manera la noción de *vivencia* que sostiene Stanislavski, un concepto que supone la conjunción de acciones físicas con las fuerzas interiores que las provocan. Por otro lado, aplicando esta metodología, Stanislavski hace evidente que la tarea del actor no es la de seguir el texto que pronuncia su personaje, sino una línea de acciones físicas e impulsos. Dice al respecto: «Al salir al escenario no penséis en otra cosa que no sea la mejor interpretación de los objetivos y de las acciones fundamentales del esquema» (1988: 212).

9. Sexto postulado

Existe en la profesión teatral, e incluso en gente ajena a ella, el terrible malentendido de que el trabajo de Stanislavski se centra en aspectos psicológicos de tintes psicoanalíticos. Si hubiera que señalar con el índice a algún culpable, quizá sería Boleslavski el afortunado. Éste es quien, proclamado como profeta del Sistema en el mundo capitalista, enseñaba y escribía cosas como: «Usted ha sufrido en este momento, ha sentido profundamente. Estas son dos cosas sin las cuales no se puede hacer ningún arte y especialmente el arte teatral» (1989 : 18). Ese martirio al que debía predisponerse un actor era también utilizado por este pedagogo en sus clases, utilizando técnicas como la de hacerle relatar a un actor un suceso traumático vivido por él y, cuando ya las lágrimas bañaban abundantemente su cara, les hacía decir el texto de su personaje. Tales métodos estaban basados en la idea de que los recuerdos de un actor han de constituir la base de la emoción de su personaje. Respecto a tales recuerdos, Boleslavski creía que «cuando uno los despierta, puede controlarlos, puede usarlos, aplicarlos en su oficio» (1989 : 36). Así lo relata en un libro, en el que dirigiéndose a una alumna le dice que «su verdadero trabajo debe ser hecho en soledad —enteramente en su interior—» (1989 : 40). Por contra, Stanislavski siempre dejó bien claro que el sentimiento y la emoción no pueden ser el motor de la interpretación. Al respecto, nunca dejó de repetir de múltiples maneras una idea que aquí consideramos como sexto y último postulado:

POSTULADO 6: *Se puede controlar el cuerpo pero no las emociones* (1988 : 131)

Las razones por las cuales Stanislavski nunca llegó a desprenderse de esa fama de la que hablamos reside en que él pretendía del actor una conducta idéntica al comportamiento que los personajes representados

manifestarían si fuesen individuos vivos y reales en las circunstancias que la obra señala. Él pedía una interpretación vivencial que, como hemos dicho, movilizase no sólo al cuerpo sino a la voluntad del actor. Si esta voluntad arrastraba consigo la emoción adecuada, el trabajo ya sería perfecto. Pero él sabía que la técnica para llegar a tal punto debería transitar por un camino que no fuese a buscar la emoción directamente. Esta técnica no garantiza más que una partitura apropiada para tal fin, un camino posible y no siempre eficaz, una base sobre la cual dirigir a los actores para que tengan armas apropiadas durante cada representación. Si finalmente, la emoción acude o no, poco importa. Como Stanislavski dice refiriéndose a este tema: «La inspiración sólo llega los días de fiesta» (1988 : 287).

10. Teoremas del Sistema

Siguiendo nuestro objetivo de demostrar que el Sistema constituye una teoría, hasta aquí hemos enunciado los postulados que, a nuestro entender, forman la base científica de esta práctica. Continuando con la tarea, desentrañaremos algunas afirmaciones deducidas de los postulados expuestos y que denominaremos *teoremas*, para continuar con la jerga científica que hasta aquí hemos seguido. Ahorraremos las cadenas de deducciones lógicas que nos han llevado a la formulación de dichos teoremas a partir de los postulados pues esta tarea, además de ardua en su lectura, extendería este escrito más allá de lo razonable. Nos referiremos, eso sí, a alguna aplicación práctica de cada teorema en el trabajo de Stanislavski y/o su relación con otros referentes.

TEOREMA I: *Mediante una técnica consciente se puede acceder a la emoción*

Éste es el fundamento de la psicotécnica de Stanislavski. Lo mental consciente y lo corporal son la base de la creación de un ser

escénico que armonice tres características básicas del organismo humano: razón, acción y emoción. Cuando esto se consigue, se suele decir que el actor actúa *orgánicamente*. Actuación orgánica y vivencia vienen a ser sinónimos en el lenguaje stanislavskiano. La imprecisión con la que se emplea el adjetivo *orgánico* en el lenguaje teatral es fuente de muchos malentendidos. Thomas Richards, discípulo de Grotowski, afirma que para su maestro la organicidad «significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario» (2005 : 113). Como vemos, la ambigüedad con la que se presenta *lo orgánico* va ligada, sobre todo, a la dificultad que supone para un director discernir cuándo un actor armoniza adecuadamente su razón, su acción y su emoción. La organicidad es el objetivo final de la psicotécnica de Stanislavski pero la afirmación de que un actor está siendo más o menos orgánico siempre será dudosa. En su última etapa, Stanislavski llega a la conclusión de que sólo se pueden controlar las acciones físicas y reclama a sus actores que prescindan en el trabajo de toda referencia a lo emotivo. Dicho territorio le pertenece al actor en exclusiva. En rigor, el director sólo puede observar y sacar conclusiones fiables de la acción física dado que su conocimiento de la vertiente emocional de la actuación es especulativo y no directamente comprobable. Aquí encontramos otra vez una característica del trabajo práctico de Stanislavski en el cual las reglas conductoras del mismo no obedecen exclusivamente al trabajo del actor sino a la relación comunicativa del binomio actor-director.

Stanislavski es de los primeros directores que se plantea renovar el hecho teatral utilizando una nueva metodología de trabajo. Este hecho, aparentemente extraño en el arte teatral, se alinea con la por entonces nueva noción de entrenamiento físico aplicada al mundo del deporte. Más entrenamiento supone más preparación para la confrontación deportiva, lo cual proporciona mayores posibilidades de victoria. El entrenamiento físico, que supone la «repe-

tición sistemática de una serie de gestos deportivos» (2002 : 157) y que produce «modificaciones estructurales y funcionales en la morfología corporal, las funciones contráctiles y elásticas musculares, la actividad metabólica general, las respuestas de adaptación cardiovascular y respiratoria y el sistema regulador neuroendocrino», es adaptado al terreno teatral de diversas maneras. Las más famosas adaptaciones de comienzos del siglo xx son la psicotécnica de Stanislavski y la biomecánica de Meyerhold. Ambas pretenden instaurar reglas objetivas que gobiernen el comportamiento del actor en escena, creando nuevos patrones conductuales con pretensión de ruptura con la tradición teatral del momento. No es extraño que estas dos técnicas aparezcan en Rusia, donde, desde los últimos años del siglo xix, Pavlov sentaba las bases del condicionamiento clásico, que supuso, más allá de sus repercusiones científicas, la confirmación de que la conducta de las personas puede ser eficazmente modificada mediante el empleo de técnicas adecuadas. Como bien afirma Barba, «desde el punto de vista de la tradición teatral, el ejercicio era una aberración porque era imposible verle la utilidad para un actor en escena» (Féral, 2004 : 32). A pesar de las variadas finalidades de los ejercicios, éstos no tienen relación directa con la interpretación de personajes, sino que «constituyen más bien unos modelos de dramaturgia, de composición, no a nivel narrativo, sino a nivel orgánico» (Féral, 2004 : 33). Si a Stanislavski y Meyerhold, entre otros, debe algo el teatro de nuestros días es, ante todo, la noción de que el actor debe trabajar su instrumento (cuerpo y mente) para que responda autónomamente y mediante acciones a las premisas dadas.

TEOREMA II: *Las acciones representadas por los actores han de ser creadas por ellos*

De este teorema se deduce otro igualmente importante: los actores han de ser creadores. ¿Y qué comporta *crear*? Pues bien, en

el siglo XVII, Sarbiewski afirmaba que el poeta «crea algo nuevo» y, además, «tal y como lo hace Dios» (Tatarkiewicz, 2001 : 283). Era la primera vez que el verbo latino *creare*, que designaba desde muchos siglos antes la creación divina del mundo a partir de la nada (*creatio ex nihilo*), se aplicaba a temas humanos. A partir de entonces, creación, creador y creatividad aparecen con frecuencia en la teoría del arte. En el siglo XIX, la tradicional asociación entre arte y belleza se rompe en beneficio de la de arte y creatividad; la creatividad se asocia entonces a la «producción de una existencia de ficción» (2001 : 297), lo cual la circunscribe en exclusiva al terreno del arte, según afirma Tatarkiewicz. Artista y creador son aceptados como sinónimos y, dentro de este paradigma, conviven dos visiones del arte: la que considera que todo arte es creación y la que cree que *sólo* el buen arte es creativo. Sin embargo, ambas tendencias acogen el *proceso mental* del artista como el objetivo mismo de su actividad. Es en esta visión de la creatividad existente en el siglo XIX donde se asienta el pensamiento de Stanislavski, que demanda de sus actores que sean artistas, creadores, es decir *productores de una existencia ficcional*.

TEOREMA III: *El arte teatral ha de tener fundamento y propósito*

Ya Platón consideraba que «el fin es la causa principal que debe utilizarse para explicarlo todo» (2000 : 49). Tal concepción de la realidad fue reformulada por Aristóteles cuando manifestaba las cuatro causas que debe estudiar la Física en el reconocimiento de la realidad: causa material, causa formal, causa eficiente y causa final. El posterior desarrollo de la ciencia ha primado la consideración de las causas eficientes y ha dejado las causas finales al territorio de la teología, principalmente. Cuando los científicos se han dejado guiar por la noción de finalidad, han obtenido rotundos fracasos. Así pues, ¿qué es lo que hizo creer a muchos que el comportamiento de la realidad obe-

dece a un fin? Seguramente, la propia estructura de la acción humana (cuyo componente mental confiere a sus acciones un sentido o significación subjetiva) hace trasladar ese comportamiento al de la realidad observable. Se aplica así el siguiente y muy dudoso silogismo: si mi voluntad dirige mis acciones de acuerdo a un fin (corro para coger el metro, trabajo para ganar dinero, sonrío para disimular mi vergüenza,...), luego las acciones de la realidad observable también tienen un fin de acuerdo a una voluntad que las dirige (Dios o instancias similares). Este esquema de pensamiento se expresa en el *Timeo* de Platón, mostrando la siguiente modulación:

El mundo es, en efecto, la cosa más bella que se ha producido y su creador la mejor de las causas. El universo así engendrado ha sido, pues, formado según el modelo de la razón, de la sabiduría y de la esencia inmutable, de donde se deduce como consecuencia necesaria que el universo es una copia» (2000 : 671).

Aun cuando Stanislavski no sea un platónico confeso ni su trabajo tenga relación evidente con la filosofía, sí que opera en el terreno teatral con principios similares. En su teatro, el *universo* es la representación teatral y el *modelo* de referencia de dicho universo es el texto teatral o, en último término, la parcela de la realidad a la que la ficción dramática alude. Los practicantes del arte teatral son, siguiendo el símil platónico, creadores. Disponen de un fundamento para la creación (el fragmento de realidad evocada por el texto) y un propósito (la representación).

TEOREMA IV: *La interpretación actoral y la dirección de actores han de ser coherentes con el propósito general del espectáculo*

Este teorema es de fundamental importancia puesto que viene a suponer que toda obra necesita una manera individualizada de aproximarse a ella, tanto en su plasma-

ción escénica (interpretación) como en el camino escogido para extraer el material representable (dirección de actores). El mismo Stanislavski lo decía: «No hay recetas». Cada compañía tiene sus intereses y deseos artísticos y éstos son los que han de condicionar los procedimientos y la forma final. Pese a todo esto, «la tendencia hacia el superobjetivo debe ser ininterrumpida, debe recorrer toda la obra y el papel» (1994 : 321), y esta máxima es válida para toda obra, sea cual fuere.

TEOREMA V: La tarea del actor consiste en convertir las premisas dadas en acciones de acuerdo con el propósito del proceso de creación

Este teorema implica también que las acciones y vivencias que ejecuta un actor no se encuentran en las premisas tomadas como punto de partida (el texto dramático, las ideas del director o de los propios actores, los condicionamientos debidos a la escenografía, vestuario...). Esta idea viene a subrayar la radical diferencia que existe entre el texto teatral y el teatro. En el texto teatral sólo se encuentran estímulos que incitan al actor, en virtud de su técnica, a realizar acciones. Esta colección de estímulos pueden ser percibidos por cualquier otra persona al leer el texto, mas al no tener la técnica necesaria, no podrá transformarlos en signos teatrales. Stanislavski, hijo de un siglo que vio florecer el gusto por la novela, conocía la poderosa influencia que ejerce un texto escrito sobre la imaginación del lector. Consciente de ese poder, decide utilizar el mundo ficcional que desencadena la lectura y convertirlo en la fuente de la creación. El texto teatral, después de Stanislavski, deja de ser una partitura vocal que se acoplará a las costumbres de la escena para convertirse en alimento de la imaginación de los actores. Tras esta aportación de Stanislavski, cualquier teatro posterior a él puede entenderse como una colección de estímulos que, gracias a la imaginación, se transforman en acción.

TEOREMA VI: Dirigir actores es estimular su imaginación y comprobar la correcta adecuación de sus acciones al propósito del espectáculo

Volviendo al símil platónico que hemos utilizado más arriba, un director ha de tener presente, sobre todo, los fundamentos de los que partirá el trabajo y los propósitos a los que se pretende llegar. El proceso intermedio de conversión de una realidad en otra es la tarea de los actores, que son los encargados de comprobar si las premisas de partida pueden desembocar en los objetivos planteados. Durante los ensayos se realizará la investigación que compruebe la validez de las suposiciones previas. Melendres, al respecto, llega a una conclusión semejante y más depurada que la que aquí se expresa cuando afirma que el ensayo es el

momento en que cada actor pone a prueba sus hipótesis de trabajo sobre el personaje que ha de interpretar en el marco de un sistema de convenciones previamente determinado por el director (casi siempre sin explicitarlo), por el productor público o privado o, en el caso ideal, por un equipo estética e ideológicamente afín. (2000 : 33).

En relación a este teorema, Stanislavski habla del siguiente modo:

A los directores se les puede aconsejar que no traten de imponer nada a los artistas y no tentarlos con lo que no esté dentro de sus posibilidades, sino tratar de atraerlos obligándolos a que por sí mismos requieran de la dirección lo que necesitan para la realización de las simples acciones físicas (1988 : 336).

En ningún momento ha de tratar el director de imponer su concepto, sino que, por el contrario, obligará a hacer preguntas a los actores para que busquen aquello que necesitan para las acciones físicas (1988 : 378).

TEOREMA VII: *Toda premisa que no estimula la imaginación del actor no es útil para la creación*

Aunque se escape del contenido estricto de este teorema, es importante valorar aquí una clase particular de premisas no dirigidas a estimular la imaginación del actor. Esta clase son las premisas que intentan eliminar una conducta considerada indeseable en la actuación de un actor. A menudo, cuando un actor actúa de un modo no admitido como válido por un director, éste le pide que erradique determinadas manifestaciones de su actuación, mediante una actitud que puede fluctuar entre el consejo cortés y la agresión física. Este tipo de prácticas han sido estudiadas profusamente en psicología y responden a la denominación genérica de *castigo*. En la actualidad hay múltiples opiniones sobre la materia, pero se ha llegado a la conclusión de que el castigo, correctamente administrado, funciona. Aun así, numerosos estudios han demostrado que la administración del castigo no tan sólo suprime la respuesta castigada sino que también conlleva la supresión de otras respuestas consideradas como válidas. Mas, por si ello no fuera poco, tras la utilización del castigo, en ocasiones «los efectos secundarios son mucho más difíciles de manejar que las respuestas originales no deseadas» (1999 : 366). Tales efectos secundarios se reflejan en el castigado pudiéndole provocar agresividad, deseos de escapar de la situación de castigo y, sobre todo, la asociación de la estimulación aversiva con la persona que administra tal estímulo. Todos estos efectos secundarios son fenómenos que cualquiera que haya tenido un experiencia teatral significativa ha podido observar, provocar o padecer. Ya que, en esencia, la figura del director pretende orientar o manipular la conducta *escénica* del actor (y en ocasiones también la conducta personal), no han de desdeñarse las repercusiones de los estudios de la psicología en la dirección de actores. Por ello, el uso del modo imperativo en formulaciones

del tipo «No hagas tal cosa», obliga a una reserva cautelosa respecto a su utilización, ya que no es un tipo de indicación que impulse la imaginación sino que, por el contrario, la constriñe o incluso la ahuyenta. Contra este tipo de prácticas teatrales nos advierte el teorema VII.

TEOREMA VIII: *El actor es la única figura imprescindible del arte teatral*

De los escritos de Stanislavski se desprende que, ya que las acciones del arte teatral han de ser creadas por los actores y, dado que dichas acciones no existen en las premisas de partida (inclúyase en ellas el texto dramático), el actor es la única figura imprescindible del arte teatral, ya que éste se basa en la acción ejecutada. En nuestros días, este teorema está tan integrado en la realidad teatral que poco queda por decir al respecto, salvo que, pese a darse por cierto, pocas veces en la práctica tal noción encuentra una aplicación plena.

TEOREMA IX: *La figura del director es prescindible, pero no así su función (encontrar estímulos adecuados para la creación actoral y supervisar la correcta conversión de los estímulos en signos válidos)*

Este teorema no fue nunca expresado de tal manera por Stanislavski pero, al contemplar el conjunto de sus afirmaciones como una teoría y realizar la deducción de enunciados que de sus postulados se desprenden, nos encontramos con ésta y con otras afirmaciones que superan el ámbito de referencia. Como toda buena teoría, sus principios no sólo pertenecen a su autor sino al mundo del pensamiento y, una vez muerto Stanislavski, mediante la mejora o el análisis de la teoría se puede llegar a conclusiones que, quizá, él nunca previó. Aun así, incluso el propio Stanislavski llegó a afirmar:

Mientras nuestro arte no llegue a los más altos grados de perfección en el campo de

la psicotécnica, a fin de posibilitarle al actor que él solo, sin ayuda ajena, pueda alcanzar sus objetivos de creación, hemos de recurrir a los oficios del director y otros participantes del espectáculo, en cuyas manos descansa la variedad de decorados, esquemas de movimientos, juegos de luces, sonidos y demás estímulos (1994 : 237 y 238).

Esta afirmación, por su singularidad y atrevimiento, nos ofrece la primera muestra de lo que constituye una predicción de la teoría de Stanislavski (condición *sine qua non* a la hora de determinar si las ideas de Stanislavski pueden acreditarse como *teoría*). Predice que llegará un momento en que grupos de actores realizarán espectáculos sin la necesidad de un director, fenómeno aún no muy extendido pero en el que, sin duda, se pueden incluir experiencias teatrales como los *matches de improvisación* o ciertas formas parateatrales. Aquí se nos ofrece un dato singular sobre su visión de la dirección de actores: la figura del director es pasajera y su aparición oficial a finales del siglo XIX se debió a una razón coyuntural. El director es una figura de transición cuya finalidad es gobernar la actuación de los actores mientras la metodología de la creación no esté lo suficientemente depurada e integrada en ellos, de manera que puedan crear autónomamente. Tenemos aquí el porqué de la relativamente escasa importancia que Stanislavski otorga a la figura del director en sus escritos. Él escribe sobre el oficio del actor en un período en que tal oficio se complementa con la dirección de actores, pero tiene en mente que la correcta dirección consiste precisamente en aquélla que consigue hacer invisible o prescindible la figura del director. Y esa invisibilidad que reclama también se hace patente en sus escritos. De esta manera, de tal concepción se puede deducir:

1. Un director ha finalizado su trabajo cuando consigue que un grupo de actores pueda trabajar sin necesidad de él.

2. Un buen director es aquél que consigue hacerse prescindible.

Aunque puedan resultar paradójicas y extravagantes tales afirmaciones, éstas son cruciales para entender a Stanislavski. Su psicotécnica, entendida como un procedimiento para dirigir la actuación de los actores, sólo la ve necesaria por el hecho de que la inspiración y el talento muy rara vez se presentan de una manera total en los actores. Dado que tal estado ideal es casi utópico, la dirección de actores ha de ser la encargada de posibilitar un acercamiento a tal estado. Si éste es conseguido, no sólo la técnica ha de desaparecer, sino el promotor de la técnica: el director.

TEOREMA X: *Un actor puede crear sin texto dramático previo, pero no sin premisas, por mínimas que éstas sean*

Este teorema es otra de las predicciones de la teoría de Stanislavski que demostraron posteriormente su validez. Los múltiples grupos que, a lo largo del siglo XX, defendieron la creación colectiva, corroboraron este teorema predictivo, creando espectáculos sin partir de un texto previo sino de premisas de distinta naturaleza. Stanislavski así lo dijo: «Se puede interpretar una obra que todavía no está escrita» (1988: 305). Aun cuando en su trabajo nunca contempló tal posibilidad, su metodología le hizo suponer tal afirmación. A pesar de estar convencido de que «es inútil fantasear “en general” sin un tema firmemente planteado» (1994 : 118), para él, dicho tema no es necesariamente el texto teatral sino cualquier otro que suscite una imaginación activa en el actor. Es por esto que en estos teoremas introducimos la noción de *premiisa teatral* como todo referente a partir del cual se realiza la creación.

Es necesario destacar que los actores de la Commedia dell'arte, indudablemente anterior a Stanislavski, ya habían probado que se puede actuar sin partir de un texto firmemente establecido y, en este sentido, este

teorema X no constituye una novedad en la historia del teatro. Ahora bien, dado que Stanislavski parte de premisas radicalmente diferentes a las de la Commedia, también consideramos que se puede ver este teorema como una predicción, en el sentido de que, yendo por otros derroteros, adivina una línea de trabajo que va más allá de lo que él experimentó en el TAM.

TEOREMA XI: *El director ha de conocer la técnica de sus actores para poder influir correctamente en las acciones de éstos*

Dada la influencia de la imaginación de un actor en las acciones que realiza, y dado que sólo el actor tiene acceso directo a tal fuente, la única vía por la cual el director puede influir en las acciones de sus actores es conociendo el procedimiento de conversión de lo imaginado en acciones, es decir, conociendo la técnica actoral. La técnica se asocia muy a menudo con la forma corporal y vocal que adopta la conducta de un actor. Stanislavski no alude a esa definición cuando habla de técnica. Por técnica entiende la metodología de la creación, la idiosincrasia particular que permite transformar estímulos mentales en acciones. En resumen, para él la técnica no compromete a la parte *física* del actor sino a toda su integridad. La técnica, para Stanislavski, es psicotécnica.

TEOREMA XII: *Director y actor han de compartir la misma metodología de creación*

¿Qué se entiende por metodología compartida? Si nos fijamos en el trabajo de Stanislavski, encontramos las siguientes características: visión integral del fenómeno teatral, delimitación de las funciones de actores y director, claridad respecto a los objetivos del arte del actor, terminología compartida entre actores y director, planificación del período de ensayos... Todas estas nociones confirman otra indudable aportación de Stanislavski al arte dramático, que es la de sentar las bases para la for-

mación de compañías teatrales estables contemporáneas.

De la necesidad de un nuevo organismo —dice Copeau en una entrevista de 1926— surge la necesidad de una escuela, pero no ya como simple agrupación de alumnos dirigidos por un único maestro, sino como una verdadera comunidad capaz a partir de ahí de bastarse a sí misma y de poder responder a sus propias necesidades (Barba y Savarese, 1988 : 35).

El gran logro de Stanislavski fue, siguiendo las palabras de Copeau, el incalculable valor humano de su Teatro de Arte.

11. Verificación de la hipótesis

Nuestro viaje con Stanislavski está tocando a su fin. Queda solamente comprobar si nuestro trabajo ha podido arrojar alguna luz respecto a la verdad de la hipótesis formulada como motor del presente escrito (**El llamado Sistema de Stanislavski es una teoría sobre la dirección de actores**). Hemos pretendido, en primer lugar, demostrar la cualidad teórica del Sistema. Creemos haberlo conseguido tras alcanzar los siguientes resultados:

1. Establecer los parámetros (postulados) sobre los que se sostiene el Sistema.
2. Deducir todo un conjunto de afirmaciones (teoremas) sobre la base de los parámetros anteriores.
3. Comprobar su correspondencia con casos prácticos extraídos tanto del trabajo de Stanislavski como de algún otro referente.
4. Enunciar predicciones del Sistema que demostraron ser aplicables en la práctica teatral.

Por todo ello, podemos afirmar que el Sistema puede ser considerado, en efecto, una teoría en toda regla. Demostrar que, además, es una teoría que versa sobre la dirección de actores, sería, a estas alturas,

casi redundante. Durante todo el discurso hemos ido desgranando los motivos en los que se fundamenta nuestra hipótesis. Afirmaciones como la de que *director y actor han de compartir la misma metodología de creación* (Teorema XIII) no son comprensibles si nuestra hipótesis no es cierta. Los teoremas deducidos inducen a pensar, eso sí, que nos encontramos ante una teoría que no sólo atañe a la dirección de actores sino a totalidad del arte teatral.

Se podría pensar en este momento que la conclusión a la que hemos llegado es banal puesto que muchos autores han definido el Sistema en términos de teoría. Aun así, con este escrito se ha intentado demostrar el porqué de ese lugar común y, por otro lado, se ha querido rebatir la idea de que el Sistema es un método de formación de actores, idea ampliamente extendida en ámbitos que, como el nuestro, nunca han conocido el Sistema en profundidad.

12. Conclusión

Nuestra pretensión de demostrar la existencia de una teoría sobre la dirección de actores es un intento de estimular nuevas investigaciones en esta disciplina. Trabajos pioneros como el de Jaume Melendres en su libro *La direcció dels actors* han de ser secundados por nuevos impulsos. Escudriñar la manera en que Stanislavski aplicó los descubrimientos del mundo de la ciencia y del arte de su tiempo puede ser, para todos nosotros, un estímulo a partir del cual acometer proyectos similares en nuestros días. Esta tarea requerirá notables esfuerzos pero ofrecerá, sin duda, resultados productivos. La práctica teatral puede ser renovada aplicando conocimientos de otros ámbitos no artísticos. Esa es una gran lección que nos dio Stanislavski. Apliquémosla.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1999): *Métafísica*, México, Porrúa.
- BARBA, E. y SAVARESE, N. (1988): *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, Gaceta.
- BARBANY, J. R. (2002): *Fisiología del ejercicio físico y del entrenamiento*, Barcelona, Paidotribo.
- BOLES LAVSKY, R. (1989): *La formación del actor*, Madrid, La Avispa.
- DOMJAN, M. y BURKHARD, B. (1999): *Principios de aprendizaje y de conducta*, Madrid, Debate.
- FÉRAL, J. (ed.). (2004): *Os camiños do actor*, Vigo, Galaxia.
- HAWKING, S. W. (2002): *Historia del tiempo*, Barcelona, Crítica.
- KNÉBEL, M. O. (1981): *Acerca del problema de la metodología del análisis de los elementos interiores y exteriores del papel a través de la acción*, en VV.AA, *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*, Seminario Internacional, 19-26 de abril de 1981, Moscú, Centro Soviético del Instituto Internacional del Teatro.
- (1999): *El último Stanislavski*, Madrid, Fundamentos.
- (2000): *La palabra en la creación teatral*, Madrid, Fundamentos.
- MELENDRES, J. (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PLATÓN. (2000): *Diálogos*, México, Porrúa.
- RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona, Alba.
- SCHÜTZ, A. (1993): *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, Barcelona, Paidós.
- (2003): *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- STANISLAVSKI, C. (1986a): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal.
- (1986b): *Trabajos teatrales. Correspondencia*, Buenos Aires, Quetzal.

- (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal.
- (1994): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Quetzal.
- (1997a): *Mi vida en el arte*, Madrid, La Avispa.
- (1997b) *La construcción del personaje*, Madrid, La Alianza
- TATARKIEWICZ, W. (2001): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- TEJEDOR, C. (1991): *Historia de la filosofía en su marco cultural*, Madrid, SM.
- TOPORKOV, V. (1961): *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Fabril.
- ZOLA, É. (1989): *El naturalismo*, Barcelona, Península.



De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación

José A. Sánchez



Dossier: ¿presentación o re-presentación?

Dramaturgias de la imagen es el título de un libro que escribí hace catorce años, en un contexto muy diferente al actual. En aquella época se trataba de apoyar teóricamente una serie de propuestas escénicas realizadas por artistas españoles que intentaban homologar su trabajo con el de colegas europeos, herederos del teatro de imágenes, del teatro posmoderno y de las dramaturgias complejas. Aquel empeño resultó en términos históricos fallido, pues la mayoría de aquellos colectivos se disolvieron o derivaron hacia trabajos comerciales, empresas educativas o incluso acabaron abrazando al enemigo, es decir, a la televisión. Voy a intentar plantear brevemente las líneas clave de aquel discurso en una primera parte de mi artículo, para a continuación apuntar algunas claves interpretativas hacia el futuro.

El siglo de la imagen en movimiento

El siglo xx, desde el punto de vista de las artes, fue el siglo de la imagen en movimiento. El siglo xix ya lo había adelantado en la pintura: mediante la representación pictórica del dinamismo de la historia y de la naturaleza; mediante la representación del instante en la pintura realista (pintura fotográfica); mediante la representación de la duración en la pintura impresionista (pintura óptica); mediante sucesivos ingenios técnicos para la representación del movimiento por medio de la fotografía animada; mediante la invención del cinematógrafo en 1895.

La invención del cinematógrafo condiciona toda la historia de la visualidad durante el siglo xx, sentando las bases para las su-

cesivas transformaciones de la percepción de la realidad y la comprensión de la construcción de la realidad que jalonarán el siglo xx. La introducción del sonoro, del color, la invención de la televisión y del vídeo constituirán sucesivos avances en ese proceso de dominación de la cultura que llamamos «audiovisualización».

Ninguna actividad cultural se ha liberado de la influencia de ese nuevo modo de comprender la realidad y de construir la ficción aportado por el cine y los sucesivos medios audiovisuales. Si atendemos a otros medios visuales, podremos ver cómo la abstracción pictórica, por ejemplo, es el resultado de un proceso que se inició en el simbolismo y que se denominó: musicalización de la pintura. ¿Qué significa musicalización sino introducción de la temporalidad en la representación bidimensional?

Cuando Kandinsky optó definitivamente por la abstracción lo hizo por dos razones: *a)* el reconocimiento de la autonomía del medio: de las formas y de los materiales de la pintura y su capacidad significativa al margen de la representación; *b)* su interés por la sinestesia y por la introducción del movimiento, de la musicalidad, en la representación plana.

Ambos factores están condicionados por la irrupción de la fotografía (que releva a la pintura como medio de representación de la realidad) y del cine (como medio que por primera vez hace posible la reproducción de las imágenes en movimiento).

¿Por primera vez? No exactamente. El teatro lo había hecho durante siglos. Aunque su objetivo no fue la representación de la realidad, sino de los modelos de la realidad, fueran éstos míticos, religiosos o históricos. Y por tanto no se trataba de una reproducción, sino siempre de una construcción con medios diversos, por más que se mantuviera una relación de fidelidad en la representación de los dioses, los héroes o los seres humanos por medio de otros seres humanos (algo no dado a la pintura, la fotografía ni el cine considerados exclusivamente como soportes).

Ahora bien, el teatro, que en determinadas épocas fue el medio que permitía la creación de un arte de las imágenes en movimiento, había derivado a finales del siglo xix hacia lugares contradictorios: hacia un teatro postromántico al servicio de dramas irreales y del lucimiento de las grandes figuras de la escena; hacia un teatro minoritario, naturalista, plegado al drama, sin acción, sin espectacularidad sensible; hacia un teatro de diversión ajeno a lo artístico, espectáculos fantásticos, cabarets, etc.

El impulso derivado del siglo xix y fortalecido por la invención del cine hacia la construcción de la imagen en movimiento fue decisivo para definir un arte escénico autónomo a principios del siglo xx. Ese arte escénico adelanta el arte de las imágenes en movimiento que en ese momento aún no podía realizar el cine y mucho menos el vídeo. Lo adelanta en lo que parece una carrera desesperada por alcanzar un estatus negado durante siglos, aun siendo casi evidente desde el principio que se trataba de un empeño con fecha de caducidad, fijada sólo en función de los adelantos técnicos que permitieran al cine sustituir definitivamente al teatro en sus diversas funciones: la dramática, la espectacular, la estética, la política...

Las vanguardias históricas crearon un teatro de imágenes en sentido estricto. Descubrieron la posibilidad de utilizar el medio escénico del mismo modo que antes habían utilizado el lienzo o el material escultórico. Lo que permitía el medio escénico era la creación de imágenes tridimensionales en movimiento. ¿Qué se les resistía? El cuerpo.

En tanto los pintores adelantaban las posibilidades artísticas del medio recién descubierto, los grandes directores del teatro profesional, conscientes de la transformación que en el ámbito de las artes del tiempo estaba provocando el cine, emprendieron una carrera contrarreloj para aprovechar los últimos años que le quedaban al teatro para poner en escena aquello de lo que rápidamente el cine se estaba apropiando.

do. Los más conservadores optaron por negar la artísticidad del cine. Los más lúcidos (Valle-Inclán, Brecht, Artaud) optaron por aprender del cine y competir con sus mismas armas.

Viendo las películas de los años veinte, y concretamente aquellas en las que participó Artaud como actor, y sobre todo como guionista (*La coquille et le clergyman*), se entiende por qué a Artaud no le satisfacía el cine. El cine experimental de la época jugaba sobre todo con la imagen, con el fantasma: fundidos, sobreimpresiones, efectos mágicos derivados de la transparencia del celuloide, que proyectaba imágenes grises, evanescentes, sobre una pantalla casi inmaterial. Artaud necesitaba la fisicidad, la carne, el color de la sangre y de la tierra. Y esto es lo que pedía: completar físicamente una construcción visual por entonces incompleta. Y al hacerlo, llegar al máximo de coherencia: el cine, procedimiento industrial, repite; el teatro, resto privilegiado de una artesanía del pasado, sólo tiene sentido siendo único.

De la insatisfacción permanente de Artaud arrancó una línea que rompía tanto con la imagen como con la dramaturgia gestual y apostaba por un teatro de la vivencia. De él aprendieron quienes después de la segunda guerra mundial elaboraron una nueva teatralidad, contemporánea ya del cine sonoro y en color (que despliega por tanto todo su potencial comunicativo) y de la televisión.

El teatro corporal es un teatro antiespectacular, pero al mismo tiempo eminentemente sensible, basado en la imagen, en la presencia, en la comunicación directa con el espectador, a veces, incluso en su participación. Coincide con épocas de rebeldía en los contextos de la guerra fría.

El avance del posmodernismo frena esas tendencias rupturistas y da lugar a un nuevo teatro de imágenes. Pero este teatro de imágenes ya no es un teatro visual, sino un teatro de la imagen corporal. El espectador se enfrentaba a una serie de cuadros de gran potencia visual desde cuyo interior los in-

dividuos gritaban sordamente por ser reconocidos como tales.

El anverso de este teatro fue el de los solos corporales, verbales o musicales en los que un individuo se enfrentaba a la totalidad renunciando a la construcción de grandes imágenes y priorizando la manufactura de imágenes domésticas.

Entre uno y otro extremo se situaron las propuestas de quienes optaron por una escena de la complejidad. La misma relación que se estableció a principios de siglo entre teatro y cine se establecía ahora entre teatro y televisión, dando lugar a un teatro supuestamente postelevisivo, que jugaba con la acumulación, con la perplejidad, con la superposición de niveles discursivos, con la mezcla de procedimientos formales, en ocasiones con el multiculturalismo y también en muchos casos con la pérdida de la realidad en el juego de capas y capas de apariencia visual.

Dramaturgias de la imagen fue escrito en 1992, desde la experiencia de una posmodernidad muy mal recibida en España, donde fue identificada la crítica de la posmodernidad con aquello que se criticaba y donde la experiencia problemática pero optimista de la transición política se superpuso a la recepción precipitada de una herencia que abocaba estéticamente a la desesperanza.

Pero desde 1992 han ocurrido muchas cosas. La perspectiva es diferente. Y ello obliga a una revisión. O bien, a un discurso paralelo.

La época de la imagen digital y la realidad virtual

El cine fue inventado como un medio de reproducción de la realidad. Lo que fascinaba del cine era la posibilidad del medio de producir realidad. Y el mito fundacional del cine, como recordaba André Bazin en los años cincuenta, era el del realismo integral. Este mito es el que Román Gubern estudió en su libro *Del bisonte a la realidad*

virtual, donde situaba el cine como una etapa en un largo proceso de reproducción y/o mimetización de la realidad que habría arrancado con las primeras pinturas figurativas y habría conducido a las tentativas de recreación por medio de la realidad virtual.

Sin embargo, los desarrollos de la imagen digital y la generación virtual de realidad no tienen como objetivo la reproducción de la realidad, sino más bien la construcción de realidades alternativas: la proyección de modelos virtuales, la corrección de la imagen registrada, la producción de fantasías de diversa índole. Y esto constituye un cambio importante de perspectiva. Aunque el cine fuera utilizado ya desde los inicios (Méliès) para producir efectos mágicos, su efectividad social siempre ha ido unida a la creencia en la fidelidad del registro y a la construcción de realidades verosímiles. En paralelo, la realidad virtual, aunque puede producir reconstrucciones exactas de espacios y acontecimientos reales, su objetivo primero es la construcción de lo invisible, de lo no registrable, de lo imaginado o de lo fantástico.

Si el siglo xx fue el siglo del cine, y ello explica una parte de las derivas de la creación escénica durante los cien años pasados, el siglo XXI, o al menos estos primeros años, es el de la imagen digital. Y ello nos debería llevar a contemplar desde ahí las nuevas derivas de la creación escénica en el tiempo que vivimos.

La proposición de la imagen virtual como generadora de realidades inexistentes pone en primer término la relación entre realidad y ficción, en sus muy diferentes formatos. Y ello porque los desarrollos tecnológicos nos han hecho conscientes de que, a pesar de haber logrado o estar en condiciones de lograr una máxima eficacia en la construcción de realidades paralelas, la confusión entre la realidad virtual y la realidad histórica está fuera de lugar y es nuestra responsabilidad individual y colectiva trabajar en el discernimiento crítico entre ambas.

Como ya ocurriera en relación con el tea-

tro de imágenes y con el cine de fantasmas, el mito de la realidad virtual que puede existir sin intervención de la percepción corporal y puede afectar directamente al cerebro, recupera de nuevo la cuestión del cuerpo como límite y como reto. Se trata de pensar sobre la obsolescencia del cuerpo, pero se trata de pensar igualmente sobre la posibilidad de concebir un cuerpo natural.

Desde el punto de vista técnico, la tecnología digital anula en gran parte las diferencias ente lo visual, lo verbal y lo acústico, la fácil transformación de uno en otro; y por tanto, conduce a un replanteamiento de los discursos sobre la alternancia entre el modelo visual y el modelo acústico planteada en los años sesenta. Ya no se trata de una reflexión sobre las interdisciplinas o las transdisciplinas, sino un campo de investigación que afecta a los modos de comprender la experiencia, la relación, la historia y el conocimiento.

Desde el punto de vista receptivo, las tecnologías digitales enfatizan la recepción individual, en un último paso hacia el aislamiento comunicativo, hacia una especie de onanismo espectacular. Y, sin embargo, al mismo tiempo, permite la simultaneidad receptiva y la constitución de comunidades virtuales. La falsa interactividad de las arquitecturas binarias se hace efectiva en contextos en que los artistas renuncian a la soberbia y proponen juegos inteligentes que enriquecen la experiencia o la convivencia.

Realidad y ficción: tensiones y alternancias

Joaquim Jordà, uno de los grandes cineastas españoles, sólo póstumamente reconocido pero aún casi clandestino, abordó como muy pocos el complejo entramado de relaciones entre estas dos categorías, utilizando para ello de forma sorprendente la superposición del medio teatral y cinematográfico.

Es sabido que Jordà recurrió al teatro en

Númax presenta para poner en escena aquellos fragmentos de realidad cuyo registro le estaba vedado: las conversaciones de los capitalistas, situadas en el escenario del antiguo Lliure y en diálogo con artistas de teatro-circo. Desde entonces, la utilización del teatro ha sido constante en sus películas en gran parte como mecanismo de cuestionamiento de la realidad aparente, herencia por tanto del brechtianismo bien entendido.

En *Mones com la Becky* y en *De nens*, la relación entre reconstrucción de la realidad, registro de la realidad, construcción ficcional del pasado y del presente constituye uno de los núcleos compositivos fundamentales. La teatralidad de las escenas del juicio en *De nens* pone de relieve la ingenuidad de quienes actúan conscientemente convencidos de que en su actuación hay una verdad: el teatro de la realidad contrasta fuertemente con la sinceridad del teatro. Mientras que en *Mones com la Becky*, teatro y cine interactúan de forma más compleja. La reconstrucción de la realidad pasada se realiza mediante testimonios reales, testimonios preparados, testimonios dramatizados, fragmentos documentales y dramatizaciones descubiertas como tales. Y de todo ello resulta una lectura que contiene en sí misma la denuncia de su propia ficcionalidad, lo cual no la priva de la verdad efectiva a la que apunta. El registro de la realidad revela constantemente la imposibilidad de renunciar a la actuación y a la ficcionalidad espontánea. Y por ello anima a concebir la realidad presente como una ficción voluntaria y a utilizar la ficción para producir una relación verdadera. En este último aspecto, esta práctica de lo real propuesta por Jordá revela la potencialidad del proceso teatral como objeto relacional efectivo. Por otra parte, el registro de la realidad documental en las secuencias de la operación a cráneo abierto muestra ese otro límite inevitable, que está más allá de todos los juegos narrativos, que pone en primer término la subjetividad como contingente y que acentúa por ello la urgencia del discurso.

Podríamos hablar largas horas sobre el cine de Jordà. Pero sólo quería traerlo aquí como ejemplo de una de las múltiples formas de abordar y poner de relieve en los inicios del siglo XXI la actualidad de la reflexión sobre realidad y ficción.

Esta relación ya no se plantea en términos barrocos, como ocurría en la época posmoderna, en que la complejidad era entendida como misterio, y la superposición de niveles de realidad y representación conducía al abismo.

Incluso en ejercicios barrocos recientes, como en la pieza *Eraritjaritjaka* de Heiner Goebbels el dispositivo barroco no domina ni anula la pieza. Si en las piezas de John Jesurun o el Wooster Group a principios de los noventa los dispositivos audiovisuales se convertían en protagonistas dramáticos, algo muy distinto ocurre en la pieza de Goebbels. La relación entre directo, circuito cerrado y filmación previa no adquiere protagonismo dramático, sino que funciona más bien como decorado. En cambio, el discurso basado en los textos de Canetti permanece siempre visible. Al final, es puesto al descubierto y mostrado como un juego que cualquiera puede practicar en su casa si tiene ganas y medios económicos para hacerlo.

El desarrollo de las tecnologías digitales y la facilidad creciente para manufacturar dispositivos de generación de imagen hasta hace poco sólo reservados a las productoras mediáticas ha permitido en los últimos años una penetración más rica de los discursos de la imagen electrónica en las representaciones escénicas de la realidad. El hecho de que cualquiera pueda producir con su cámara y su ordenador imágenes, montajes y manipulaciones similares a las que ofrecen las pantallas de televisión y cine contribuye a eliminar cualquier veneración a falsos misterios tanto como a contemplar con humor y distancia la manipulación misma, siendo entonces posible fijar con relativa claridad los límites del procedimiento y de aquello que de efectivo se muestra.

Eso sí, no todo el mundo es capaz de lo-

calizar aquello sobre lo que es bueno hablar en un momento dado, no todo el mundo se arriesga y compromete con la misma radicalidad en ciertas vivencias y procesos colectivos y no todo el mundo es capaz de editar como lo hacía Jordà.

En un mundo marcado por la tele-realidad y la posibilidad constante de auto-representación, la construcción de la realidad en cambio resulta cada vez algo más lejano de la capacidad subjetiva individual. La tensión que se ha producido en las últimas décadas hacia lo real, ha seguido básicamente dos estrategias: *a)* la renuncia a la ficción mediante la aproximación a lo real: el documentalismo y la construcción de ficciones reales; *b)* la renuncia a la representación mediante la búsqueda de lo real: la acción, la disolución de los límites entre arte y vida. La primera estrategia ha producido la recuperación de distintas formas de teatro documental y ensayístico. La segunda ha producido la recuperación de diferentes formas de activismo y prácticas relacionales.

El cuerpo como límite y como espacio

Resulta interesante la preocupación de muchos cineastas contemporáneos por introducir la corporalidad en sus discursos visuales. En ocasiones, mediante la exposición del cuerpo del propio autor (el caso extremo de Jordà), en otras mediante la significación del cuerpo del autor a través del movimiento de la cámara y su relación con lo que registra o lo que construye.

El cuerpo era aquello que el cine no podía contener y que dio lugar a la definición del teatro de imágenes físicas en Artaud. El cuerpo es lo que le sobra al discurso de la realidad virtual y que el teatro una vez más reivindica como ineliminable y propio.

En sus reflexiones sobre la realidad virtual, David Deutsch parece entusiasmado ante la posibilidad de un desarrollo tecnológico de los generadores de realidad virtual tal que permita la generación de sensaciones

en el cerebro prescindiendo de los sentidos:

La tecnología será capaz algún día de construir *feelies*, es decir, películas que permitan poner en juego todos los sentidos. Y ello será posible cuando hayamos descifrado los códigos utilizados por los órganos del olfato, el gusto y el tacto. Una vez podamos generar señales nerviosas lo suficientemente reales para que el cerebro no note la diferencia entre ellas y las que se mandarían los órganos de percepción, mejorar la precisión de esta técnica será irrelevante».¹

En su adelanto de lo que la tecnología hará posible, Deutsch no olvida el cuerpo, prescinde de él, actualizando el dualismo antropológico propuesto por Descartes a principios del siglo XVII. El filósofo francés había imaginado, como recuerda Deutsch, un «demonio» manipulador de los sentidos «que, en esencia, no era otra cosa que un generador de realidad virtual [...] en el que una mente sobrenatural ocupaba el lugar del ordenador».²

Es posible que tal momento llegue. Estas ideas, en cualquier caso, entran claramente en conflicto con los descubrimientos y las experimentaciones de la cibernética y de la nueva biología, que parecen confirmar la tesis según la cual toda la actividad organizadora del ser vivo es una actividad mental y que tal actividad puede incluso existir cuando no existe cerebro, ya que cualquier organismo vivo constituye en sí una red psicosomática.

El proyecto de realidad virtual tendría su límite, pues, no en lo lógicamente posible, sino en el cuerpo del usuario en cuanto organismo vivo. La reducción de ese cuerpo a cerebro no sustituiría simplemente los estímulos naturales por los artificiales, sino que afectaría a los procesos mentales y, por tanto, al concepto mismo de vida tal como lo entendemos. De ser posible el sueño tecnológico formulado por Deutsch, los usuarios abandonarían la vida tal como la conocemos y entrarían en otra dimensión de

la existencia, ajena tanto a la realidad como a la vida.

Los desarrollos de la ingeniería genética y biológica apuntan en la misma dirección. ¿Ese cuerpo sigue siendo identificable con el de un sujeto individual? ¿O empieza a ser el escenario de una acumulación de decisiones que prescinden de la subjetividad?

Mantener la subjetividad en el horizonte de la obsolescencia del cuerpo fue el proyecto definido hace años por Stelarc. Y, sin embargo, qué fuerte impresión la del cuerpo de Stelarc en sus piezas posthumanas. Aunque los planteamientos de Marcellí sean distintos a los de Stelarc, qué fuerte impresión también la de su cuerpo, qué fuerte el contraste entre el cuerpo y el dispositivo tecnológico, al que el primero siempre supera en efectividad expresiva y comunicativa.

No se trata de luchar desde la expresión corporal contra la tecnología de la realidad virtual o de las ingenierías genéticas y biológicas. Pero sí se trata de escenificar un conflicto, una nueva versión de ese diálogo de encuentros y resistencias entre cuerpo e imagen que a lo largo del siglo xx dio lugar a variadas reacciones y a principios del xxi se actualiza mediante esta especie de amenaza lo más que estética.

Lo que hemos visto recientemente en algunos escenarios europeos es la exhibición de cuerpos llevados nuevamente al límite: por la exigencia en el compromiso físico, por la velocidad de la acción o de la palabra, por la multiplicidad de registros de actuación que deben satisfacer, o también incluso por su anulación, por su silencio, por su inmovilidad, insuficiente sin embargo para cancelar su presencia.

Hay en estas propuestas elementos que pueden recordar aquellas de los teatros de la vivencia de los sesenta o del arte corporal de los setenta. Lo que los diferencia es que ahora lo ideológico no forma parte del núcleo discursivo ni encuentra su desarrollo en el trabajo corporal mismo, sino que se desplaza a la construcción de la situación en su conjunto. El juego de resistencia es en sí mismo un juego.

Pero como ya ocurriera con el cine, el diálogo cuerpo e imagen no sólo se plantea en términos de resistencia (expresionismo, teatros de la crueldad, arte corporal), sino también en términos de colaboración.

Numerosos artistas han recurrido al vídeo como medio para prolongar sus búsquedas en el ámbito de la acción. Propuestas como las de Bill Viola o Abbas Kiarostami muestran las posibilidades de desarrollo de nuevas formas de interacción entre la acción corporal, la teatralidad y la exhibición visual en el contexto museístico. Comparando las vídeo acciones de los artistas corporales de los setenta (Acconci, Abramovic, Mendieta) con las vídeo acciones de artistas actuales, resulta fácil constatar que se ha producido un cambio profundo en la consideración del objeto y del medio. En las vídeo instalaciones, por ejemplo, de la artista sudafricana Bernie Searle el cuerpo del artista se hace presente de una manera mucho más efectiva que en la acción misma: el vídeo elimina el componente ritual que podría contaminar la contemplación de la acción en directo y potencia la significación del cuerpo y de la acción misma.

En el ámbito de la escena, la utilización orgánica del vídeo por parte de coreógrafas como Meg Stuart y Olga Mesa es también signo de una transformación en la relación entre imagen digital y corporalidad, que se prolonga en el trabajo de artistas más jóvenes como Cuqui Jerez, María Jerez o Amaia Urra.

Lo que se ha producido es la incorporación de la tecnología visual no como un añadido exterior que genera conflicto, sino como un instrumento más para la elaboración de una nueva gramática audiovisual, el uso de la cámara como un lápiz, como una mano y, por tanto, como un nexo de unión entre el ojo y la mano.

Es cierto que desde hace tres décadas, el vídeo y la transmisión de imágenes en tiempo real se han utilizado en acciones y presentaciones escénicas con muy diferentes finalidades. Dejando a un lado las investigaciones formales y las construcciones fic-

ticias, el vídeo ha servido básicamente para introducir en el escenario la realidad exterior o bien para sacar a escena la realidad privada o íntima de los protagonistas. En el primer caso se planteaba la relación de lo personal y lo social/histórico; en el segundo, la relación de lo privado y lo público. Pero la trasposición de la situación básica del telespectador a la escena reproducía el mismo tipo de relaciones: el individuo se relacionaba con la imagen social/histórica como si se tratara del paisaje de su acción personal. Por otra parte, la exhibición de lo privado o lo íntimo en el espacio público dominado discursivamente por el artista podía derivar fácilmente hacia un ejercicio de narcisismo y autorreflexividad.

En la década de los noventa, en paralelo a un cambio de paradigma histórico, pero también gracias a los avances tecnológicos del vídeo, estas situaciones comunes se vieron sustituidas por otros planteamientos. En términos generales, se puede hablar de un desplazamiento de la perspectiva individual a la perspectiva social o política. De ahí el interés no tanto por el uso individual de las cámaras, sino por las cámaras como instrumento de control y construcción de la realidad o bien de invasión del espacio privado.

Lo visual y lo acústico: sucesión o complementariedad

El espacio social —aseguraba ya en 1988 Frederic Jameson— está ahora completamente saturado con la cultura de la imagen. [...] El espacio utópico del retorno sartriano, las heterotopías foucaultianas de lo clasificable y lo inclasificable, todas han sido triunfalmente penetradas y colonizadas, lo auténtico y lo no dicho, *in-vu, non-dit*, incluso lo inexpresivo están traducidos completamente a lo visible y lo culturalmente familiar.³

Cada vez quedan menos dudas de una inflexión en términos culturales, que está relegando la cultura escrita a un segundo

plano y confirmando la cultura visual como espacio de comunicación hegemónico. Sin embargo, no podemos olvidar, que la nueva cultura visual no es meramente visual, sino audiovisual, y que la componente acústica de esta cultura es tan importante o más que la visual.

En plena crisis del modelo espectacular, allá por los años sesenta, Marshall McLuhan advirtió de la agonía de la galaxia Gutenberg y la sustitución de la misma por una nueva galaxia marcada por la incidencia de los medios audiovisuales. La tesis de McLuhan era que la invención de la imprenta habría sustituido la transmisión oral por la transmisión escrita y habría impuesto como modelo hegemónico una narración lineal de la historia, de la experiencia y del discurso del conocimiento, en contraste con los modos holísticos propios de la oralidad. La extensión de la cultura audiovisual permitiría un cierto debilitamiento de esa tiranía de lo lineal.

La sofisticación de la tecnología digital apuntaría en la misma línea de discurso de McLuhan. Y ello tendría como consecuencia un reequilibrio entre lo sonoro y lo visual, entre lo holístico y lo lineal. Las cosas no han ocurrido exactamente así. Sin embargo, es cierto que en las últimas décadas sólo la música ha podido competir, y en ocasiones triunfar, con el cine y con la televisión como medio de comunicación y como generadora de espacios de encuentro.

En una obra de 1990, McLuhan y B. R. Powers resumían del siguiente modo su visión sobre la transición del modelo visual al modelo resonante:

La estructura del espacio visual es un artefacto de la civilización occidental creado por el alfabetismo fonético griego. [...] Es como el «ojo de la mente» o la imaginación visual que domina el pensamiento de los occidentales alfabetos, algunos de los cuales exigen una prueba ocular para la misma existencia. La estructura del espacio acústico es el espacio natural de la naturaleza desnuda habitada por las personas analfabetas. Es como el «oído de la mente»

o la imaginación acústica que domina el pensamiento de los humanos pre- y postalfabetos. [...] Las estructuras de los espacios visual y acústico pueden ser consideradas como inconmensurables, como la historia y la eternidad, sin embargo, al mismo tiempo, tan complementarias como el arte y la ciencia o el biculturalismo.⁴

Podemos cuestionar, matizar o discutir estas reflexiones de McLuhan y Powers; sin embargo, no podemos dejar de constatar que el proceso de desalfabetización verbal de las generaciones postcinema está teniendo consecuencias directas también sobre los discursos de la imagen y lo espectacular. Quizá las más evidentes se producen en el ámbito de la danza:

– Jérôme Bel y *The show must go on*.

Esa relación entre lo acústico y lo visual que en la obra de Bel se planteaba en términos descarnados, ha dado lugar a propuestas más focalizadas por parte de algunos de sus seguidores.

– No puede pasarnos desapercibida la elocuencia de coreógrafos y bailarines. Ya no se trata de ese hablar propio de la danza teatro iniciada por Pina Bausch y continuada por tantos coreógrafo/as europeos en las tres últimas décadas. Se trata de un hablar que releva el movimiento tanto como la imagen.

– El espectáculo de Cuqui Jerez *The real fiction*.

Es una puesta *en abismo* basada en una minuciosa construcción formal y un humor disparatado que se nutre de los archivos compartidos por la generación «postcinema». El accidente, modo habitual de irrupción de lo real en la ficción construida, se desvela una y otra vez como construcción que destruye la ficción previa (en sí misma una construcción falsa) y elabora una nueva ficción, abstracta, compuesta de pequeños fragmentos robados de grandes ficciones. El *fake* cinematográfico se instala en el escenario, sólo que no se trata de un ejercicio crítico sobre los mecanismos de construcción de realidad ni de una huida hacia

delante en los terrenos de la ciencia ficción y la hiperrealidad, sino de una propuesta lúdica, de una comedia absurda que utiliza códigos, experiencias e informaciones propias del espectador del siglo XXI.

En las plazas de las ciudades africanas es posible asistir aún a espectáculos que mantienen la ancestral tradición de la narración oral, algo sobre lo que también podemos reflexionar por las recuperaciones de la tradición practicadas por el cine africano de los últimos años. Uno de los rasgos más sorprendentes de esta tradición es la emoción de los narradores, que relatando historias conocidas o anécdotas cotidianas las van modificando dejándose llevar por una creencia que transforma inmediatamente la fantasía en realidad. Ellos se creen sus fantasías, los demás no, pero todos disfrutan, siempre y cuando no las traduzcan a la práctica.

Contemplando el espectáculo de Cuqui Jerez, podemos constatar el tránsito de las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. Es un ejercicio que en cierto modo recupera inconscientemente la burla inteligente y corrosiva de Samuel Beckett, pero con una modestia mayor y un humor más dialogante.

Algo similar cabría decir del espectáculo de Juan Domínguez *Todos los espías tienen mi edad*, con la peculiaridad de que en esta pieza imagen y sonido son sustituidos por la palabra, o más bien por la palabra escrita, es decir, por la lectura silenciosa de la palabra: ésta transfiere a la imaginación del espectador la construcción de la oralidad, la generación de un espacio acústico interior en el que surgen las imágenes. La pieza no niega la tendencia observada por McLuhan hacia la recuperación de lo acústico, pero muestra la complejidad de los procesos históricos y también la función del arte como resistencia a esos procesos irreversibles.

La función del arte

El arte ha perdido su posición social y se implica en dinámicas culturales más amplias. Ello es una consecuencia de la imposición de la cultura visual a la que hacía referencia Jameson y de un modo de inscripción del arte que recupera ciertas componentes propias de la época premoderna.

Los estudios de cultura visual han puesto de relieve la necesidad de considerar los productos artísticos como objetos entre otros en el contexto de la cultura visual. Antes o más allá de la consideración artística de la obra de arte, ésta es un producto visual, que comparte códigos y contextos con otros productos visuales no artísticos.

Pero la diferencia entre el arte y lo no artístico se ha ido debilitando en las últimas décadas del siglo xx, al mismo tiempo que se ha ido debilitando la diferencia entre Alta Cultura y Baja Cultura. ¿Qué líneas de reflexión en relación con la escena abre este planteamiento?

1. La apertura de un campo de trabajo que ya no se inscribe en la elaboración o reelaboración de imágenes, sino que manipula, trabaja y juega con el amplio repertorio de imágenes y secuencias visuales aprendidas. Es el trabajo propio de la generación postcine, que ya no necesita construir física o virtualmente imágenes, sino meramente citarlas verbal, gestual o visualmente. Paradójicamente, la aceptación de la irreversibilidad de la audiovisualización de la cultura conduce a una mayor facilidad para prescindir de la construcción de la imagen.

2. La consideración de la producción escénica, en cuanto artística, como juego formal al servicio de otros discursos que se encuentran fuera de lo artístico. Y no se trata de una reedición de un arte político o religioso, sino de una redefinición de la función social del arte con la que tenemos que confrontarnos.

No se trata de poner el arte al servicio, sino de empeñarse en una generación de contenido simbólico fuera del espacio acotado del arte y por tanto en colaboración con otras organizaciones sociales. Aunque las formas de interacción entre lo artístico y lo social son muy diversas, y el espectro puede abarcar desde experiencias procesuales como el *Proyecto C'undua* de Mapa Teatro en Bogotá hasta el díptico *Sobre la muerte y Sobre la belleza* de la Sociedad Doctor Alonso en Barcelona.

¿Qué sentido tiene la creación escénica en el siglo xxi? No puedo responder a esa pregunta, pero sí puedo responder a la siguiente: ¿por qué me puede interesar la creación escénica del siglo xxi?

Me interesan aquellos creadores escénicos con plena consciencia de la especificidad y los recursos del medio y que utilizan este medio para proponer un discurso abierto a la ciudad, que renuncian a la protección del espacio acotado por la institución teatral e insertan su trabajo en un espacio cultural amplio.

Me interesan los creadores que no se conforman con el dominio del oficio y el aplauso de la profesión, aquellos que buscan la formulación de ideas o la exposición de sensaciones de un modo que ningún otro artista en otro medio podría alcanzar.

La belleza también es un discurso. Pero sólo la belleza de la naturaleza escapa a la historia. Voy al teatro para disfrutar una experiencia estética, para contemplar una belleza producida en la consciencia de su historicidad. Me complazco en el trabajo de los artistas que siguen atreviéndose a producir belleza, y que lo hacen desde la modestia, sabiendo que la belleza histórica no puede competir con la belleza de determinados paisajes, con el movimiento incesante de la naturaleza o con el de la vida misma.

El arte es siempre resultado de un esfuerzo, de un reto a las propias capacidades de resistencia intelectual, física o sensible. Aplaudo a los artistas que saben que esa responsabilidad no puede ser cedida al in-

térprete, ni siquiera cuando el intérprete es uno mismo. A aquellos que abordan el juego de la creación y de la escena con una entrega al límite de lo tolerable, con el máximo rigor y la máxima seriedad, que en absoluto están reñidas, más bien al contrario, con el buen humor.

Me interesa el teatro que pone de relieve aquello que escapa a los otros medios: la actualidad del drama en su acepción más comprometida, la exhibición significativa del cuerpo subjetivo, la generación de temporalidades alternativas, la experiencia compartida de una imaginación no comunicable.

Lo más importante es la adecuación, lo que los antiguos llamaban «decoro», y que podríamos ahora llamar simplemente honestidad. El talento admite grados, la honestidad no.

Admiro a los artistas que se arriesgan en intervenciones de señalización política, y que defienden su discurso artístico incluso cuando son amenazados y sufren atentados. Aquellos que no se esconden bajo la máscara del dramaturgo que dijo ni tras el cuerpo del actor que dice, y que intervienen con resolución sin detenerse demasiado a considerar la artísticidad o no artísticidad, la teatralidad o no teatralidad de su propuesta.

Admiro también a quienes siguen más bien el modelo de los hombres y mujeres buenos y entregan meses o años de su vida a la generación de contenido simbólico en colaboración con personas invisibles, de cuya visibilidad depende su supervivencia, la de su cultura, la de su pueblo, la de su barrio, la de su casa.

Pero me gusta también el teatro que satisface mi sensibilidad, que me hace reír inteligentemente, que reta mi constante acomodarme en lo conocido y en lo confortable, y aquel que me obliga a hablar. Me interesa el teatro que me anima a dialogar con sus autores. Y me interesan los autores que despliegan una inteligencia productiva y abierta. La creación escénica debe encontrar el modo de prolongar el convivio po-

tencial propio de toda situación representacional en un espacio de co-actuación o de discursividad compartida.

Notas

1. DEUTSCH, David: *La estructura de la realidad* (1997), Anagrama, Barcelona, 1999, p. 117.
2. *Ibidem*, p. 119.
3. JAMESON, Frederic: «Transformations of the Image», *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98*, Verso, Nueva York, 1988, p. 111.
4. MCLUHAN, Marshall; POWERS, B. R.: *La aldea global*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 58.



El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres

Angélica Liddell



ANGÉLICA LIDDELL (Girona, 1966)

Angélica Liddell es una de las autoras contemporáneas españolas más inclasificable y personal. Su voz crítica, con un discurso poético a veces brutal, resulta excepcional en un panorama regido por la industria del entretenimiento y el pensamiento técnico. Ella misma declara: «Hemos llegado a un teatro de encargo, sin vida, sin proceso. Se ha dejado de entender el teatro como algo perteneciente al humanismo, a la política, al arte, al tiempo. El teatro ha acabado siendo un taller de mediocres vanidosos y de buscadores de fórmulas exitosas».¹

Liddell es autora, directora y actriz de casi todas sus obras, aunque en ocasiones sus textos han sido dirigidos por otros directores. Además, es también poetisa y ensayista, rasgo que está muy presente en todas sus obras. Su escritura mantiene un pulso tenso entre un lenguaje poético particular y el discurso

filosófico, creando un margen vertiginoso en el que conviven la violencia extrema y la lucidez más profunda.

En 1988 recibió el Premio Ciudad de Alcorcón por la obra *Greta quiere suicidarse*, a la que seguirán: *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El jardín de las Mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) y *Leda* (1993). En 1993 crea la compañía Atrabilis, junto a Gumersindo Puche.

Ha producido, hasta hoy, *El jardín de las Mandrágoras* (1993), *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996), *Frankenstein* (1998), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time en West Asphixia* (2002), *Hysteria passio* (2003) y *los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Tu mejor sangría* (2003), *Mi relación con la comida* (Premio SGAE, 2004), *Broken Blossoms* (2004), *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (2005) y *El año de Ricardo* (2005).

En el año 2005 ganó el premio nacional de teatro Ojo Crítico-Segundo Milenio.

Entre su narrativa cabe destacar *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998) y *Camisones para morir* (1999), premiado en el X Certamen de relatos, ensayo y poesía «Imágenes de Mujer» de León.

Liddell ha declarado que sus obras hablan de la «parte tóxica del hombre». El nombre de su compañía es muy significativo en este sentido, así como el hecho de haber manifestado públicamente su rechazo a la procreación. Sin duda, se trata de una artista cuya coherencia tanto discursiva como vital resulta desgarradora. Una escritura femenina, dolorosa y terrible.

«Tal vez es esa especie de tanatofilia lo que hace que siga existiendo público para el teatro. Y eso debemos tenerlo muy en cuenta también los autores, quiero decir, responder a la expectativa de riesgo con la que el público se enfrenta al escenario, volver a poner la escena sobre esa cuerda floja, sobre la caída y muerte del trapeceista», dice la autora.²

VICTORIA SZPUNBERG



¿Por qué Diderot deposita en un loco, un enajenado, la renovación de las ideas estéticas? En primer lugar porque el loco es un inadecuado, un excluido, un marginal, del mismo modo que fue marginado el espíritu prerromántico del propio Diderot. Pero sobre todo porque el loco, contradictorio asiente de lucidez a lo largo de la historia de la literatura, es capaz de evidenciar con su audacia el grado de cobardía de una sociedad. Viene aquí a cuento la cita de un autor anónimo con la que Doris Lessing abre su novela *The grass is singing*, dice así: «Los fracasados y los inadecuados son la mejor medida para juzgar las debilidades de una civilización». El loco, como Rousseau, es paradójicamente antisocial, representa el orden natural por oposición al orden social, responsable este último de los males que aquejan al ser humano. «El hombre ha nacido libre», así empieza el capítulo I de *El contrato social*. El loco es lo más semejante a ese hombre natural, completamente libre, utópico, ingobernable. En el caso de *El sobrino de Rameau* el loco además es un bufón, es decir, un loco profesional, por lo cual, a pesar de haber nacido libre, y a pesar de su semejanza con el hombre natural y su relación inevitable con la utopía, también se encuentra sometido a una relación de fuerzas desiguales, pero precisamente gracias a eso nos percatamos de que el espectador es cobarde por naturaleza. El espectador es el encargado de preservar lo comúnmente establecido, la opinión general, el discurso oficial, el estado de las cosas, experto en enmascarar la podredumbre de lo humano utilizando la podredumbre de su hipocresía. El acontecimiento escénico es una batalla entre dos mentirosos (utilizo aquí la división que realiza Carmen Roig en su introducción a *El sobrino de Rameau*):³ el hipócrita y el actor. Mientras el artista empuja con su provocación el progreso del mundo, el espectador, el hipócrita, se convierte en un freno del mundo, no por sí mismo, sino porque el espectador es la consecuencia de un orden social restrictivo, de una educación preca-

ria, de las estrategias bisoñas del mercado, de la censura encubierta de la cúpula intelectual y de las políticas culturales, encargadas de segregar todo aquello que no está de acuerdo con su imponente criterio de corral. En definitiva, el espectador es una consecuencia del Palissot de turno. Palissot fue un autor de éxito que se encargó de humillar a Diderot hasta obligarle a escribir en la más completa clandestinidad. Buen ejemplo de ello es *El sobrino de Rameau*, redactada a escondidas durante casi veinte años, y deliberadamente hurtada por Diderot a su época. Y pensar que Palissot, cabecilla del dogmatismo tiránico de salón, líder del corrillo profesional, llegó a acusar a Diderot de dogmático. Después de todo, son los verdaderos idiotas los que llaman idiota al bufón. El bufón puede desprenderse de su máscara, el hipócrita la lleva incrustada. Palissot corrige al espectador, se apropia de lo correcto, del único camino hacia la verdad, esgrime sus mensajes complacientes contra algo que ya de por sí es minoritario, insólito y se desarrolla en las orillas del éxito. Pero Palissot sabe que con esa beligerancia ramplona gratifica a la mayoría y Palissot desea ante todo contar con la complicidad grosera de esa mayoría. Gracias a las omisiones deliberadas de los Palissot de turno, el espectador hoy día ha sido incitado a desconfiar, despreciar y excluir. Es precisamente en mitad de este panorama cuando vuelve a ser preciso que hable el loco. Puesto que no hay un solo camino hacia la verdad, el filósofo permite hablar al loco. Diderot rompe las barreras que separan artificialmente las artes y proclama la identidad de los principios que deben regir igualmente el teatro, la pintura y la poesía alejándose del artificio que encorseta la cultura del momento. El arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura. Estos principios tienen que ver con el humanismo, es decir lo que une a las artes son los principios éticos, la renovación estética es una cuestión ética. Así lo expresa Rousseau en *La nueva Eloísa*: «Siempre he creído que lo bueno no es más que lo bello en acción, que

lo uno está íntimamente ligado a lo otro y que ambos tienen una fuente común en la naturaleza bien ordenada. De esta idea se sigue que el gusto se perfecciona con los mismos medios que la sabiduría, y que un alma abierta a las seducciones de la virtud debe ser sensible en la misma medida a todas las otras clases de belleza». ⁴ Jean-Luc Godard aseguraba que el arte era la excepción. Y el loco materializa con su locura lo excepcional. En efecto, el arte sigue siendo una excepción, y los Palissot siguen siendo la regla general, aunque éstos mantengan una hostilidad desproporcionada contra la supuesta amenaza de los artistas. Desde aquellos nazis que tildaron las vanguardias de arte degenerado hasta los burdos humoristas televisivos que hacen sorna de un cuadro en blanco se sigue empleando el mismo discurso, manoseado y banal, donde se ridiculiza al arte para volver a establecer la obtusa y vulgar, siempre idéntica, regla general, eso sí, aplaudida por audiencias enteras. Audiencias ignorantes del hecho de que el arte contiene ya su propia autocrítica, y no precisa del discurso cómodo y ramplón de ningún Palissot para mantener su objetivo humanista y descartar a los estafadores. Precisamente este aplauso masivo contradice el humanismo, si no es que lo masacra, pues el arte y el humanismo no existen el uno sin el otro, y llevan en sí mismos la no-neutralidad, es decir, el compromiso con el hombre, con la alegría y el dolor del hombre. Así lo expresa Steiner, «un gran descubrimiento en física o en bioquímica puede ser neutral. Un humanismo neutral es o una pedantería o un prelude de lo inhumano». El aplauso arrancado al público por Palissot es el prelude de lo inhumano, y una violencia a la libertad de expresión. El arte y el humanismo no son conceptos independientes. ¿Y qué es el humanismo? Para responder tomaremos unas frases de *La montaña mágica* de Thomas Mann: «El humanismo era el amor a la humanidad, nada más, y por eso mismo el humanismo también era política, también era rebelión contra todo aquello que mancillara y des-

honrra la idea de humanidad». El humanismo consiste por tanto en rebelarse contra todo aquello que va en contra del hombre. Cuando el bufón se rebela lo está haciendo por humanismo, porque está presenciando todo aquello que perjudica a lo humano.

Además de un loco y un bufón, Diderot decide que el sobrino de Rameau sea también un artista fracasado, como él mismo. Es decir, el sobrino se dedica a un oficio abyecto por culpa de su fracaso como músico. Es el hambre y la miseria, consecuencias del fracaso, las que han conducido al sobrino al servilismo de la bufonería. En cualquier caso el servilismo del bufón es un servilismo crítico, precisamente por ser un hambriento. No hay mayor crítica que el hambre. El sobrino se reconoce esclavo a causa del hambre, pero en ese reconocimiento reside su libertad interior y su lucidez, en el hambre crece la agudeza de su resentimiento. Su rabia, su rencor, su amargura constituyen su talento. El sobrino transforma la animadversión del fracasado en un azote contra las convenciones más esclerotizantes albergando ya la tierna simiente de un pensamiento marxista. De modo que el resentimiento alcanza una categoría ética y estética. El bufón, claro está, depende del poder, es decir, necesita ser esclavizado por el poder, está obligado a mantener un extraño pulso con la autoridad, pues necesita del poder para saciar su apetito, y al mismo tiempo criticarlo. Esa es su doble naturaleza. El sobrino posee dos estómagos, uno para el pan y otro para los amos. El sobrino de Rameau, aunque luego se arrepiente, no puede contenerse y se lanza contra la mano que le da de comer, tal es el asco que le inspira esa carne absolutista que le arranca un dedo con los dientes, lo tritura, y una vez amasado el pedazo sanguinolento con su lengua inteligente, toma impulso para escupirlo justo al entrecejo del soberano. Esa es la diferencia entre el artista fracasado sin más y el bufón. El artista fracasado sin más se alimenta de su propia carne, como el escritor sin nombre de Knut Hamsun en *Hambre* (Sult, 1890).

A éste el orgullo no le permite nada más que alimentarse de papel, astillas de madera y por fin su propio cuerpo. El bufón en cambio combina la sumisión con el orgullo, de manera que se somete conscientemente a los caprichos de sus amos para poder engullir de vez en cuando, no sus propias manos esqueléticas, sino las manos obesas, imperiales y cerdunas de aquellos que a cambio del pan le han humillado. Por ello el bufón siempre corre el riesgo de ser expulsado. Aunque a veces también supone un riesgo ser admitido. Si el bufón es expulsado pasa hambre, si es admitido se encuentra expuesto al desprecio, a la ira y al insulto. De manera que el bufón asume el doble riesgo de ser admitido o expulsado a cambio de un asunto meramente material, la supervivencia, el hambre. Y en esa relación conflictiva con el poder-espectador reside la intensidad de su crítica y de su propia locura. La obra del bufón es siempre una crítica al poder porque el bufón se siente esclavo del poder. Diderot renunció al reconocimiento intelectual, renunció al estreno de sus obras, por eso envilece al sobrino obligándole a trabajar para una burguesía torpe, ignorante, y precisamente por ello prepotente y orgullosa de sí misma. Por supuesto ni Diderot ni el sobrino ni nosotros mismos, hijos del siglo XXI, podemos evitar el dolor y la frustración que produce enfrentarse a un entorno marcado a partes iguales por el engrimiento y la imbecilidad. Pero Diderot deposita en el bufón la renovación de las ideas estéticas porque sabe que aquellos que contratan al bufón corren un riesgo gravísimo y es el riesgo de que el bufón diga la verdad en voz demasiado alta, y muerda. Ese es el riesgo que corre el espectador frente al bufón.

Es necesario interrogar al artista fracasado, como Diderot interroga al sobrino de Rameau. Cuando el fracasado nos hable, cuando comprendamos que atesora un nuevo lenguaje de acuerdo con una sociedad más justa y más libre, será preciso investigar las causas por las que el artista nuevo ha fracasado. Las causas del fracaso del ar-

tista son las pústulas de la sociedad, es la constatación del retraso, son las sombras que se alargan desde tiempos inmemoriales. Es necesario interrogar al artista fracasado y analizar las razones de ese fracaso para conocer los males de nuestro tiempo y hacerles frente. La renovación estética, lejos de tener que ver con la pirotecnia de lo nuevo por lo nuevo, o la originalidad, como se empeñan en argumentar los Palissot mediante tópicos extenuantes, tiene que ver con el derecho a la libertad de expresión, cimiento indispensable para las generaciones futuras, es decir, la renovación estética tiene también que ver con el surgimiento de un nuevo pensamiento, una nueva visión de la sociedad, una reflexión crítica sobre el hombre. No se trata simplemente de un formalismo vacío. El sobrino, por ejemplo, pertenece a un orden nuevo, su identidad, aunque él la cifre en la abyección, es la del revolucionario, pues la naturaleza le ha ofrecido una infinita capacidad para examinar al ser humano y revelarnos sus secretos y sus podredumbres. El principal cometido del bufón, de la estética, es la revelación. Ir contra la renovación estética es frenar la posibilidad de ideas. Pues el arte es también un instrumento de conocimiento, y en tanto que ligado al humanismo se halla ligado también a la educación, y vuelvo a citar *La montaña mágica*: «No hay que desposeer a los humanistas de su función de educadores (...), pues son los únicos depositarios de una tradición: de la dignidad y belleza humana». Cuando el sobrino sitúa la necesidad fisiológica más elemental y violenta del ser humano, el hambre, por encima de otros principios filosóficos más abstractos, está anunciando un nuevo pensamiento, más acorde con la dignidad humana, nos está educando. Diderot, anticipándose a Schiller, a Brecht, nos educa a través de la estética. No por casualidad asocia fracaso y locura a la renovación de las ideas. El filósofo deposita en el fracasado la libertad, haciendo así responsable al discurso oficial de la pérdida de la libertad, del estrangulamiento del progreso. Todas las

épocas tienen su Diderot y su Palissot. La cuestión no consiste sólo en interrogar al Diderot fracasado, sino también en descubrir al Palissot que nos corresponde, tarea difícil, pues Palissot es un hombre de éxito, y es difícil, sumamente difícil descubrir que el hombre de éxito a veces coincide con un estafador, un inútil y un retrógrado. Es muy difícil descubrir que el hombre de éxito es el responsable del artificio que encorseta la expresión y estrangula la libertad. La renovación de las ideas estéticas pasa también por reconocer al estafador, al inútil y al retrógrado de éxito, censor encubierto, aliado de estrategias cuantitativas, que, por supuesto, siempre se hará pasar por lo contrario, y hará de la humildad su estandarte.

Pero la libertad de expresión no libra al bufón de las servidumbres que conlleva su oficio. Las servidumbres que aquejan al bufón se destilan directamente de las condiciones del contrato. Hay un Contrato Social y hay un Contrato del Bufón. En primer lugar el bufón puede decir lo que quiera a cambio de la esclavitud. Debe comportarse exclusivamente como bufón, es decir, por contrato no puede comportarse ante los espectadores como un hombre normal, ni decir lo que piensa como un hombre normal, sin la máscara profesional. Tiene derecho a decir lo que quiera como bufón, pero no como ciudadano. Así el enemigo social de Rousseau. (No nos sonará tan raro si recordamos la reacción de algunos medios de comunicación ante las manifestaciones de los artistas en contra de la guerra. Censuraban la protesta de unos simples cómicos cuyo cometido debía ser entretener y estar fuera de la política. Los cómicos a sus comedias. El propósito consistía en aniquilarlos como ciudadanos.) Entre el bufón y el amo jamás hay transferencia de poder. La libertad para decir lo que uno piensa es insignificante comparada con la libertad para comprar lo que uno desea, entre otras cosas, comprar los servicios del bufón. Tucídides ya nos avisa de que los esclavos se comportan como deben y los amos como

quieren. En segundo lugar, del contrato también se desprende que el objetivo principal del trabajo del bufón es el entretenimiento. Explica el sobrino, «porque en general, tanto el niño como el hombre, el hombre como el niño, prefieren divertirse a instruirse». Resulta difícil compatibilizar ética y entretenimiento. Esa es una de las taras de la representación teatral, el bufón ético, político, humanista, debe por contrato desarrollar su trabajo en el ámbito del entretenimiento, con las limitaciones que ese concepto impone. Es precisamente por desenvolverse el trabajo del bufón en este marco, por lo que es expulsado cuando se le ocurre decir las verdades con la voz demasiado alta. El entretenimiento ha impuesto su propio canon, acepta un placer simple y reglamentado, y no un placer difícil y experimental, así pues el propio ámbito que reclama al bufón y lo contrata, lo expulsa. Pero la mayor de las servidumbres del bufón procede del hecho de pertenecer a una antiquísima estirpe. Cada bufón se siente el último de su linaje, como el príncipe Myshkin, protagonista de *El idiota* de Dostoievski, que también es el último de su linaje, enfermo y loco, un cristo malogrado al que sólo se le tiene compasión en tanto en cuanto rompa jarrones chinos, es decir, siempre que se comporte como un idiota, y no como el hombre inteligente que es. Cada bufón está siempre a punto de abandonar a causa de esa compasión falsa, de esa obligación de romper jarrones chinos, la obligación de hacer el idiota para ser respetado por compasión y desprecio. En efecto, el bufón pertenece a una antiquísima estirpe de casi hombres o no hombres, prácticamente los no-nacidos beckettianos puesto que el bufón carece de yo y sólo posee otreddad, «nada más desemejante a él que él mismo», nos informa el filósofo, «todo lo que sé es que a mí me gustaría ser otro...», se lamenta el sobrino. O tal vez por desear ser otro, por cambiar constantemente de máscara, lo único que posee el bufón es un YO gigantesco, su obra es una prolongación de su existencia, pertenece a esos que no

diferencian entre el arte y la vida. Queda reflejado el bufón en los versos de otro hambriento ilustre, otro fracasado que ya no pudo desprenderse de esa sensación hasta la muerte, incluso cuando le alcanzó el éxito tardío, escribe Bukovski al final de su vida, «ser incompletos es cuanto tenemos: escribimos lo mismo una y otra vez. Somos tontos, nos obligan». El bufón pertenece a una estirpe formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres diablos y seres deformes obligados a arrancar, como si fuera una costra pestilente, la carcajada estúpida de sus espectadores. Algo de eso se le ha quedado prendido al bufón contemporáneo, éste arrastra cada una de las deformaciones que han hecho reír a reyes, cardenales, nobles, burgueses y demás necios, el bufón lleva en su inconsciente genético todo el desprecio, todos los insultos y todas las humillaciones de las que ha sido objeto durante siglos. Igual que el africano, el bufón soporta con su alma, el alma masacrada de generaciones de esclavos. Tal vez por eso sea el único que nos puede contar la verdad acerca del poder y la sociedad, esa jauría de reses frías y despiadadas que contratan sus servicios. Tal vez sólo se puede ser ético desde el sufrimiento. El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones. Qué curioso que el bufón sea considerado un necio por aquellos que son los auténticos necios. Los verdaderos cretinos desprecian al falso cretino. Pero el bufón se libra de la sensación de servidumbre burlándose de aquellos que le contratan y de aquellos que pagan por verle, se burla de todos ellos haciendo bien su trabajo, haciendo arte. Eso le hace sentir menos necio, menos esclavo. Darse cuenta de todo lo que ocurre a su alrededor le hace sentir menos esclavo. Mencionar la palabra servidumbre ya le hace sentir menos esclavo. Distanciarse de la vanidad propia de su oficio ya le hace sentir menos esclavo. El verdadero espectáculo está, como diría mi queridísimo Carlos Marquerié, en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador,

pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera. *Theatrum mundi*. Cada teatro, cada patio de butacas, es una reproducción de lo universal. De ese modo, el mundo, el espectador, se convierte en bufón del bufón. Dice el sobrino con gran clarividencia: «El sabio no necesita bufón. Así que el que tiene bufón no es sabio; si no es sabio es bufón; y tal vez así, el rey fuera bufón de su bufón».

Entonces, ¿por qué se sigue contratando al bufón, a pesar del riesgo que entraña? Diderot nos da la respuesta: «Los poetas son como los locos en la corte de los reyes: dicen lo que quieren porque se les desprecia». Lo que dice un ser despreciable, por supuesto, no puede tener consecuencias. Las palabras de un loco, un miserable, un poeta, no pueden tener jamás las consecuencias que tienen las palabras, por ejemplo, de un juez. Un juez, por más que se comporte de forma rastrera, siempre será un hombre *honorable*. De lo cual se deduce que se sigue contratando al bufón porque el público le atribuye idiotez verdadera, algunos muy en el fondo, pero de algún modo no son capaces de separar al hombre de su máscara de actor. El bufón merece ser tratado como un verdadero idiota simplemente por dedicarse a una profesión que tiene que ver con hacer el idiota, con romper jarrones chinos. Al bufón se le excluye de un discurso intelectual competente y siempre se espera de él un toque de imbecilidad, de frivolidad. Pero al darse cuenta de que no han contratado a un imbécil auténtico se sienten ofendidos al mismo tiempo que decepcionados y aburridos. El espectador siente una mezcla de admiración y desprecio por el bufón, en el fondo el espectador sabe que se encuentra a salvo pues el bufón, poeta, artista, no es un juez, de ahí la prepotencia del espectador frente al arte, el público en su infinita cobardía, se considera superior, y traduce su cortedad en violencia y maltrato contra el creador. De este modo el artista certifica una y otra vez la distancia entre su deseo de influencia y la

falta de consecuencias. Esta falta de consecuencias reduce la ética del bufón a una militancia individual de los sentimientos. Son los falsos bufones, los imbéciles y frívolos, los Palissot, los que combinan las cantidades justas de humor, ligereza, veneno y erudición necia, son esos, los que se meten con las mujeres, los maricas y los moros para hacer gala de incorrección inteligente, sin percatarse de que con ello le dan la razón a los machistas, los homófobos y los racistas, es decir, que lejos de ser incorrectos practican la corrección absoluta y ya centenaria que avala a los seres brutales, son esos, los que besan el culo de los engullidores de frivolidad, son esos, los falsos bufones, los que *triumfan* realmente. Da pena pensar que a pesar del triunfo de su bobería, también a ellos los degluten con el mismo desprecio, como a una pata de gallina, y por vivir atrapados en su vanidad, no se dan cuenta.

De cualquier modo, el desprecio del público sí tiene consecuencias para el bufón, y funestas, es entonces cuando el bufón comienza a autoflagelarse. El sobrino se arrepiente de haberse excedido, de haber dicho lo que pensaba, dice «lo he perdido todo por haber tenido un poco de sentido común una sola vez en la vida, ¡no me volverá a suceder!». El sobrino se desprecia a sí mismo. No por ser un esclavo, sino por haber actuado con sentido común y haber perdido así su derecho a satisfacer la necesidad primaria del hambre. Se desprecia por no haber sabido ser un buen esclavo, el mejor esclavo, por no haberse dejado humillar una vez más, sólo una vez más. Es peor no comer que ser esclavo. «Conozco el desprecio de mí mismo», dice el sobrino. Y en su autoinmolación desplaza el sentido de la vida hacia el estiércol, hacia lo primario. «Lo importante es ir tranquilamente, libremente, agradablemente, cuantiosamente cada noche al excusado. ¡*Oh stercus pretiosum!* Ese es el resultado de la vida en cualquiera de sus estamentos». De modo que la verdadera utopía no reside en la búsqueda del orden natural sino en el propio Contra-

to Social. El Contrato roussoniano se convierte en la auténtica utopía. El sobrino lo contradice rechazando el «estado civil», es decir, se niega a pasar del estado natural al estado civil, no quiere sustituir «el apetito por el derecho» ni «el instinto por la justicia», pues el pacto donde él vive es injusto y la propuesta roussoniana una fantasía política. El sobrino llega incluso a proponer el robo, la desobediencia civil, como manera de redistribuir la riqueza. En resumen, la «libertad civil» que el Contrato Social le otorga al bufón como ciudadano, se encuentra limitada por el otro contrato, el Contrato del Bufón, firmado por la «voluntad general». Para el bufón la «voluntad general» no implica exactamente un bien común, implica más bien maltrato y esclavitud. «No me importa ser abyecto pero quiero serlo sin que se me obligue», dice el sobrino. Decididamente, el bufón nos quiere demostrar que no existe orden social que solucione aquellas cosas que pertenecen estrictamente a la naturaleza humana, la envidia, la mezquindad, la corrupción moral, la mediocridad. Ante la inmundicia de los deseos humanos se tambalea cualquier tipo de orden social. Por tanto, beber, comer, fornicar y dormir. «Excepto eso, todo es vanidad», asegura el sobrino. En esta declaración de principios reconocemos el plato y el orinal de *Malone meurt* de Beckett. Lo importante es si vacías o no vacías el plato, lo importante es si llenas o no llenas el orinal, frente al maltrato del *Theatrum mundi*, el sobrino opone un sistema regular de entradas y salidas. El ano es el final de la boca, y habría que certificar si un hombre está vivo o muerto comprobando la última exhalación anal. El YO del sobrino se diluye, por tanto, en la biología más elemental. Excepto eso, todo es máscara. Carmen Iglesias en su estudio acerca de la Ilustración,⁵ al referirse al dilema entre *ser* y *parecer*, nos dice que a veces la máscara se queda demasiado prendida. El orden social, repetimos una vez más, se apoya en la hipocresía, y una de las misiones del bufón consiste en romper ese pacto, en desprender la máscara

del hipócrita. Pero una vez el bufón ha sido expulsado de los salones, para romper el pacto social sólo le queda lo biológico, lo profundamente escatológico, la suciedad, lo repugnante. Sus heces o las heces del mundo. El bufón hace reventar las cloacas de París. Hay que quitarle la razón a Beckett, entonces, pues, el ano no es el final de la boca. La boca es el principio de la cloaca universal. El filósofo no soporta que el sobrino le hable de sí mismo con tanta claridad, con esa sinceridad atigrada, no soporta que alguien sea consciente de tanta baja. «¿Por qué me mostráis toda vuestra baja?», le pregunta. El bufón se complace rebajándose a sí mismo, al fin y al cabo, hundirse en la abyección es un instrumento de defensa, autodegradarse es ser excelente en algo. El sobrino, que se considera un mediocre en todo a pesar de no admitir la mediocridad en nada (puro Thomas Bernhard del XVIII), se revuelca en su propio fracaso y reconoce que su inclinación natural a la reflexión es una enfermedad, opina que reflexionar es una perturbación morbosa que es preciso desterrar. El sobrino dice ser lacayo del vicio, hombre elemental, abyecto y tantas cosas más. La diferencia entre el frívolo y el bufón es que el bufón rechazando el pensamiento construye pensamiento. Alguien completamente ignorante e irreflexivo, alguien primitivo, jamás podría hablar mal de sí mismo, ni describir sus vicios con tanta distancia y franqueza. Un verdadero idiota no se distancia nunca de sus miserias porque no siente que tenga miserias. «Se necesita más valor de lo que uno podría pensar para llamarse a sí mismo por su nombre», reconoce el sobrino al fin. El bufón se siega a sí mismo, antes que nada. «Si te has decidido a segar has de segar todo, incluido tú mismo», esta cita de *Padres e hijos* de Turgueniev parece estar escrita para el bufón. Y además encierra el preludio de su amarga locura clínica.

El sobrino de Rameau une los tres locos shakesperianos: el loco fingido, el loco profesional y el loco clínico. Gracias a su condición de loco profesional el bufón puede

alimentarse, gracias a fingirse loco puede protegerse (hacerse pasar por loco es una estrategia de protección), pero llega un momento en que el sobrino va descendiendo hacia la locura clínica, la locura real, y en ese descenso comprobamos la crueldad de su fracaso, la amargura inconsolable, vemos al heredero del bufón Calabacillas de Velázquez, vemos el corredor sin retorno de Sam Fuller, asistimos a las consecuencias de las humillaciones sufridas a causa de su profesión, las consecuencias del hambre y la inestabilidad, las consecuencias del profundo asco que le inspira la gente para la que trabaja, dice el sobrino «¿pero cómo sentir, elevarse, pensar, pintar con fuerza, frecuentando a la gente que tenemos que ver para vivir?». Todo ello le conduce a un estallido de locura, estallido que en una nueva paradoja nos da una visión más real de lo que es un hombre. El bufón debe soportar esta dolorosa contradicción: el camino que le ha conducido a la locura es precisamente su opuesto, la extrema lucidez.

Foucault nos da una visión trascendente del trastorno del sobrino de Rameau en su *Historia de la locura*.⁶ Según Foucault, gracias al sobrino se elimina la distancia entre la razón y la sinrazón, de modo que la locura se erige también en instrumento de conocimiento. Diderot se adelanta nada menos que un siglo. La enajenación del sobrino nos muestra otra vía hacia la verdad, nos dice que el hombre no llega a la verdad solamente gracias «al trabajo de la razón» sino gracias a la locura. Por tanto, con el bufón, el delirio pasa a ser la cúspide de la conciencia, porque, como dice Foucault, «desde el fondo mismo de la sinrazón es posible interrogarse sobre la razón». El delirio aniquila «la conciencia esclava» y hace triunfar la «conciencia soberana». Aunque, claro está, no existe conciencia soberana sin sufrimiento. Estamos de acuerdo con Foucault en que el gran descendiente del sobrino de Rameau es Antonin Artaud. Imposible pensar en Artaud sin combinar la conciencia soberana con el sufrimiento.

¿Quién sabe cuántos bufones dolientes sufren el confinamiento soterrado a manos de la correctísima cúpula de cráneos hipervisibles y razonables? Lo *razonable* sigue enviando a los locos a los asilos del olvido y el desprecio. Al fin y al cabo siempre existirá un hombre honorable que tras su púlpito de soberbia argumente en cualquier universidad, esgrimiendo una estolidez medieval, que si el bufón fracasa es porque el bufón se lo ha buscado, haciendo ver a la opinión general que el fracaso reside en el hombre mismo y, por supuesto, no es consecuencia del medio económico ni político ni educativo ni social ni cultural. El hombre *razonable* borra tres siglos de un plumazo. Gracias al profesional razonable, al Palissot de turno, al hombre del éxito, el loco vuelve a ser confinado junto al leproso y al criminal. «Él se lo ha buscado», repetirá una y otra vez el hombre de éxito. Además de Artaud, Foucault menciona a toda una descendencia del sobrino: Holderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Roussel. Todos ellos, dice Foucault, «se han arriesgado allí». El trabajo del bufón es el alpinismo del dolor. No se puede comprender sin riesgo, ese riesgo que le hace estar tan cerca de los leprosos y los criminales.

Este descenso del sobrino hacia la locura real, a pesar de significar la apropiación de la conciencia soberana, no nos hace ya reír, nos empuja más bien al llanto y a la piedad. Mientras habla, el sobrino utiliza su propio rostro como un trozo de barro edénico, o adánico, como para descubrir a través de pantomimas aberrantes quién es, descubrir si acaso procede del primer hombre, tal vez buscándose en otro loco para imitarle, para descubrir cómo debe comportarse un loco, para reconocerse en él y decir con propiedad, estoy loco, al fin. Cuando el hombre es capaz de llamarse a sí mismo con su propio nombre empieza la sinrazón. Si uno profundiza en su propia bajeza llega a acumular la bajeza de la humanidad entera, se descompone. Recordamos de nuevo lo que dice Rameau: «Se necesita más valor de lo que uno podría pensar para llamarse a sí

mismo por su nombre». Rameau, efectivamente, ha tenido esa clase de valor y da un paso irreparable, se golpea la cabeza y dice: «Sin embargo me parece que aquí hay algo, pero por más que golpeo, que sacudo, no sale nada. O no hay nadie, o no quieren contestar». Ya no hay distancia profesional. Ya es uno.

El bufón está cargado de posibilidades melancólicas que le conducen inevitablemente a la locura: exigirle a un hombre por contrato la demencia, la idiotez, no carece de consecuencias. Además de la descendencia enunciada por Foucault, el sobrino juega a las cartas con Buster Keaton, esclavo de su rostro por contrato, y Bela Lugosi, vampiro de sí mismo por contrato, en las cuevas de Lascaux, al sur de Francia. Me imagino al sobrino de Rameau llegando a la cueva y entonando unos versos de Bukovski, «este sería un buen lugar para volverse loco y dejarlo todo». Rameau, gracias al derecho natural, arcádico y utópico, vuelve a lo mágico, retrocede desde lo profano, pasando por lo religioso aurático hasta la era mágica rupestre. En vez de seguir los pasos de Walter Benjamin buscando un arte profano, ajeno a lo religioso, el sobrino viaja hasta las cuevas rupestres para politizar lo mágico. Hay algo político en el hecho de invocar mediante la representación del alma humana la mejora del hombre, del mismo modo que los primitivos intentaban conseguir mediante la representación de escenas de caza la prosperidad. Si, según Gombrich, las pinturas rupestres eran «imágenes hechas para protegerles de otras fuerzas sobrenaturales», en el caso de la bufonería están hechas para protegerse de los desastres del orden social. Desde luego, después del siglo xx, después de contemplar cómo las utopías sociales mutaron en totalitarismos criminales, después de la barbarie del siglo xxi perpetrada por estados democráticos contra civiles indefensos, después de escuchar decir a los filósofos que si el hombre tiene derecho a seguir existiendo, que el ser humano puede prescindir del arte y del hombre mismo, plantearse la mejora del

hombre mediante la representación está más cerca de lo mágico que nunca, al fin y al cabo, la representación con fines mágicos de las cuevas rupestres está unida a una explicación materialista del ser humano, satisfacer, como en el sobrino, la necesidad primaria del hambre. La misma necesidad primaria de los africanos que en su éxodo ni siquiera mueren ahogados, sino de hambre y de sed en la propia barquilla donde viajan, llegan muertos, estos héroes, sin ver como a sus compañeros de travesía se les traslada a un CENTRO DE INTERNAMIENTO, de ILEGALES, donde hacinados, DETENIDOS, a veces ESPOSADOS, les aguarda la DEPORTACIÓN. Uno no puede evitar el escalofrío cuando descubre estos mismos términos en la historia del nazismo, en la historia del gulag ruso, en el preludio de los grandes genocidios del siglo xx. INTERNAMIENTO, ILEGALES, DETENIDOS, ESPOSADOS, DEPORTACIÓN. En cualquier caso, y suponiendo con mucho optimismo que el sentido de estos términos sea diferente, estos muchachos son devueltos no a sus países de origen, sino a cualquier lugar del desierto donde puedan seguir muriendo como deben, es decir, como seres inferiores, se les atribuye una pobreza natural, de nacimiento, congénita, allá cada uno con la suya, ellos se lo han buscado, la pobreza es un asunto privado, sólo se convierte en un asunto público cuando se vuelve amenaza, no se tiene en cuenta por humanismo, sino por totalitarismo. Las autoridades aseguran que estos ilegales carecen de entidad como refugiados políticos. Como si el hambre y la enfermedad no fueran también política. El hambre de los africanos y del sobrino también es política. Se encuentran unidos por la política de la exclusión. De las omisiones deliberadas. No me cansaré de repetir que la economía es una de las formas del crimen. Y relativizar la muerte es una forma de totalitarismo. No hay que tener miedo a realizar este tipo de conexiones aparentemente desconcertantes. Todo está conectado. Y para ello, para conectar al sobrino con el tiempo de los viajes

trágicos, para conectar a los excluidos, utilizaremos una frase de Foucault, de su *Historia de la locura*, «El sufrimiento del hambre sigue siendo insondable dolor».

Notas

1. Óscar Cornago, ed., *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005.

2. *Ibidem*.

3. DIDEROT, Denis, *El sobrino de Rameau*, edición de Carmen Roig; traducción de Dolores Grimau, Madrid: Cátedra, D. L., 1985.

4. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julia, o la nueva Eloisa*, Madrid, Akal, 2007.

5. IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

6. FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1976.

Madrid, febrero de 2007



Hipermembrana. Procesos

Marcellí Antúnez

RESUMEN: Algunas de las reflexiones de Marcellí Antúnez Roca en torno a su performance interactiva *Hipermembrana*, prevista para otoño de 2007. Marcellí Antúnez, cuyo trabajo está dedicado formalmente desde hace más de quince años a la utilización sistemática y exhaustiva de nuevos recursos tecnológicos y científicos, cierra un ciclo con la realización del documental *El dibujante* (2005). El film resume el trabajo del artista desde los inicios con *La Fura dels Baus* (1979), hasta la conferencia mecatrónica *Transpermia* (2004). Desde entonces, Marcellí Antúnez trabaja en el proyecto *Membrana* y sus diferentes capítulos.

1

La performance titulada *Hipermembrana* es el segundo capítulo del proyecto *Membrana*, que incluye además la conferencia mecatrónica *Protomembrana*,¹ estrenada en 2006, y la instalación interactiva *Meta-membrana*, todavía sin producir.

El proyecto *Membrana* nace tras la realización del documental *El dibujante* (2005), un film de una hora de duración que repasa mi biografía artística desde los inicios con *La Fura dels Baus* hasta la actualidad, haciendo especial énfasis en mi trayectoria individual. La película está organizada en varias partes que intentan ordenar y dar a conocer la transversalidad de mi trayectoria. Tras los dos primeros capítulos, que repasan mi infancia y mis primeros trabajos, entre otros con *La Fura dels Baus* (1979-1989) y *Los Rinos* (1985-1992), y los libros de artista *Artcagarro* (1985-1993), el film continúa con las siguientes secciones: los *parazitebotes*, la corporalidad, la sistematurgia, el *bioarte*, la fábula, *Transpermia* y el dibujo.

La sección de *parazitebotes* trata de exoesqueletos que, gracias a unos mecanismos, controlan el cuerpo del que los viste. Encontramos ejemplos de estas ortopedias parásitas en la performance *Epizoo* (1994) y en el robot *Réquiem* (1999). Prosigue con los laboratorios, *Satélites obscenos* (1996-1997), una visión de la corporalidad performativa donde el cuerpo se manifiesta en sus excesos. La performance mecatrónica *Afasia* (1998) sirve para describir dos elementos, creo que importantes, en mi investigación, los *dreskeletons* y la sistematurgia. El *dreskeleton*, literalmente un interfaz corporal de naturaleza exoesquelética, es la inversión del concepto de *parazitebote*: los exoesqueletos ya no controlan el cuerpo sino que sirven para expandir sus posibilidades gestuales. La inversión de este concepto se ajusta muy bien con la posibilidad de intervenir en un nuevo medio que contiene lenguajes como la robótica, la imagen y el sonido interactivos. El *dreskeleton*² es

el interfaz de *Afasia*, el dispositivo que controla la gestión computacional que acabará manifestándose en la performance a través del nuevo medio descrito. El diagrama Interfaz/Computación/Medio es la base de la *sistematurgia*,³ literalmente dramaturgia de sistemas computacionales.

El documental continúa con un apartado dedicado a la obra visual producida con materias biológicas. En estos trabajos, *Joan El hombre de Carne* (1992),⁴ *La vida sin amor no tiene sentido* (1993), *Agar* (1999) o *Veneno* (2004), se hace evidente mi interés por lo efímero, los procesos de la vida y en general la ciencia biológica. El capítulo de la performance mecatrónica *POL* (2002) trata de las innovadoras posibilidades narrativas que permite la sistematurgia,⁵ un tema ya iniciado en *Afasia*. La penúltima sección recopila diferentes experiencias interactivas, como la audioinstalación *Alfabeto* (1999) o la instalación interactiva *Tántalo* (2004), conjugadas a través de la conferencia mecatrónica *Transpermia* (2004), resultado de mis microperformances en gravedad cero producidas en abril de 2003, durante dos vuelos parabólicos en la Ciudad de las Estrellas de la Federación Rusa. El film acaba con una escena donde se muestra la evolución de un gran dibujo mural. El dibujo es una de las semillas germinativas de mi obra.

2

Tras encargarme del guión y la realización de *El dibujante*,⁶ sentí la necesidad de iniciar un proyecto nuevo. Quería trabajar con contenidos originales y desarrollarlos de forma extensa. Sin preverlo, *El dibujante* cerraba un periodo. Es por eso que inicié el proyecto *Membrana*.

Escogí el título durante la lectura de un manual de microbiología. Las membranas y el ADN son esenciales para configurar un organismo: sin uno de estos elementos no hay vida. Siempre he pensado que el arte y los organismos poseen algo similar. Por ejemplo, la multiplicidad de elementos que

constituyen una obra escénica me sugieren la prodigiosa complejidad de la vida. Fue algo que me fascinó, así como la palabra «membrana» y las metáforas que surgen de esta, y entendí rápidamente que podía ser un buen título para el proyecto.

Muy pronto imaginé *Membrana* como un proyecto de gran alcance. Como el Cancerbero, el proyecto tendría tres cabezas. Aunque las cabezas todavía no tenían nombre (de hecho los nombres —*Protomembrana*, *Hipermembrana*, *Metamembrana*— han aparecido gradualmente desde 2006 hasta principios de 2007), quería que en conjunto el proyecto presentara las variantes formales con las que suelo trabajar. Así, *Protomembrana* sería una conferencia mecatrónica de pequeño formato adaptable a cualquier sitio, *Hipermembrana* una *performance* interactiva diseñada para escenarios teatrales y *Metamembrana* una instalación interactiva pensada para galerías y museos.

La membrana es el contenedor de todos los elementos que constituyen un organismo, es la barrera, aquello que define el interior y el exterior, es la piel que inspira lo que hay fuera y excreta lo que hay dentro. La metáfora del contenedor transpirable se ajusta a una de las intenciones del proyecto: representar una cosmogonía propia, particular, diferente, una cosmogonía que, además de realizar un recorrido formal por las técnicas que utilizo, sea el contenedor de mis intuiciones y delirios. Un artificio para explicar el mundo. Será por eso que cuando le puse el título pensaba ya en dos cosmogonías que habían despertado mi interés desde hacía tiempo: *Las metamorfosis*, de Ovidio, y *El origen de las especies*, de Charles Darwin.

3

En la conferencia *Protomembrana*, primera parte de *Membrana*, he intentado narrar mi metodología, la *sistematurgia*. Pensada como una conferencia mecatrónica, explica cómo produzco formalmente las obras in-

teractivas, destacando la diferencia entre mis trabajos y otras dramaturgias visuales o textuales. Pero durante el proceso de su creación, me di cuenta de que muchos de los aspectos técnicos para explicar la *sistematurgia* carecían de interés para el espectador no especialista. Así pues, manteniendo como trasfondo las ideas que soportan la *sistematurgia*, superpuse otra estrategia narrativa. Ésta, la propia de una novela latina clásica como *Las metamorfosis*, consiste en pequeñas historias independientes que se entrelazan gracias a los detalles del argumento compartidos entre ellos.

Sobrepongo y entrelazo la narración técnica con una serie de fábulas.

La creación de *Protomembrana* fue un proceso abierto construido progresivamente según los resultados parciales de la obra y la reacción del público. Así, la conferencia se fue transformando desde principios del mes de marzo de 2006, en su primera presentación en Tarragona, hasta llegar a su forma definitiva en La Caldera, en Barcelona, en diciembre de aquel mismo año.

He decidido que el proyecto *Membrana*, en todas sus facetas, profundice en el sistema de creación abierta. Se trata de trabajar de manera fragmentaria, intuitiva, produciendo pequeñas ideas o escenas que se organizan a medida que el proyecto crece. Es como si se articularan pequeñas células que una vez creadas permitieran construir un organismo mayor y complejo. Creo que trabajar así predispone a plantearse nuevos retos, a cuestionarse lo que ya has hecho y a abrirse a nuevos territorios creativos.

En *Protomembrana* esta forma de trabajar abierta y variable me llevó a terrenos inesperados como la deriva narrativa: el cuento *Club Semaler*. Necesitaba una historia que explicara metafóricamente el tercer elemento del diagrama técnico de la *sistematurgia*, el medio, e inventé esta historia de animales.

El medio es la manifestación objetiva de la representación, consecuencia del gesto de los interfaces y del procedimiento computacional. El medio se puede manifestar a

través de diferentes ámbitos o lenguajes, como por ejemplo la imagen, el sonido o la robótica, pero en la sistematurgia, y creo que en cualquier otra forma de dramaturgia, éstos adquieren todo su sentido desde su interacción polisémica. Es decir, cuando los lenguajes que configuran la obra emergen juntos como un único objeto.

La historia del Club Semaler

Se presentan, por este orden, el Conejo Pinchadiscos, encargado de la música; el Gallo Fotógrafo, responsable de la imagen digital; el Cerdo Mecánico, especialista en robótica; el Conejo Biotecnólogo, encargado del ámbito biológico, y por fin el Toro Arquitecto, delegado del espacio y la luz: son los cinco animales. Los cinco se reúnen una vez por semana en el Club Semaler. Un club de carretera regentado por Miss Salou 89, famoso por sus espectáculos eróticos. El encuentro animalesco acaba convirtiéndose en una orgía escandalosa.

La porno coreografía intenta demostrar que los ámbitos formales, que representan cada uno de los animales, tienen sentido cuando actúan todos a la vez, en una baicanal sincrónica. Esta depravación llega a oídos de las autoridades locales, que manda a la policía al lugar de los hechos. Durante el cacheo esposan a todos los animales que rápidamente son conducidos al correccional. Como son animales, la prisión se convierte en un matadero y, por lo tanto, son sacrificados uno tras otro. Mi trabajo de narrador/matancero me provoca hambre, y decido preparar virtualmente un plato que consiste en poner los cadáveres de los animales uno dentro del otro. La matrioshka funciona de esta manera: se coge un huevo y se coloca dentro del conejo, éste dentro del gallo, el ave en la panza de la cabra, ésta escondida en el vientre del cerdo y todos juntos dentro del buey. El plato se asa. Me doy cuenta de que cada uno de los animales es una piel que transpira: de hecho el plato está listo cuando el huevo está cocido. Y observo que el plato vuelve a ser otra vez una metáfora de la emergencia. Igual que en la escena, un pla-

to de cocina funciona cuando su manufactura trasciende los elementos que lo componen y fabrica un nuevo producto. Mientras voy explicándolo, dibujo unos círculos concéntricos para representar el plato. Y observo que, cambiando de escala, la forma que hace el dibujo de esta vianda podría ser el esquema de la cosmogonía del mundo. Una membrana que contiene otra piel inmediatamente inferior y ésta otra... Así, en la nueva aplicación del diagrama, el buey, la piel exterior, se convierte en la membrana biosférica; el cerdo es la membrana social; la cabra son las pieles que configuran la ropa y las prótesis; el gallo, la propia epidermis y por fin el conejo, la membrana neurológica.⁷

Esta historia estrafalaria me permite relatar algunos aspectos de las cuestiones técnicas del medio, pero también dar un giro radical en el curso de la propia conferencia. El esquema bidimensional de los cinco anillos, uno dentro del otro, sirve para describir tanto el plato gastronómico como la cosmogonía. Una metamorfosis conceptual donde el mismo diagrama puede ser cosas diferentes.

4

He puesto el ejemplo de la fábula *Club Semaler* no para continuar describiendo *Protomembrana*, sino para advertir que esta estrategia conceptual es de hecho una de las tácticas que utilizo en *Hipermembrana*.

Desde escalas y ópticas diferentes, un mismo diagrama puede servir para representar cosas diversas. Así el esquema del plato de los cinco animales, cinco anillos uno dentro del otro, sirve, imaginándolo a una escala mayor, como el esquema de una cosmogonía del mundo. Ahora bien, si a este diagrama le añadiéramos cuatro círculos más, tendríamos un esquema con nueve círculos que, contemplado desde una perspectiva literaria, serviría para describir la topografía de *El Infierno* de Dante.

La organización topográfica del infierno, sin embargo, tiene que permitir una inter-

pretación más sofisticada, ya que los círculos siete, ocho y nueve forman rinconadas, cámaras y bolsas, que no corresponden necesariamente a la forma regular del círculo. Estas irregularidades podrían acercarse, siguiendo la misma estrategia de mutación conceptual, a la forma de ciertos orgánulos de una célula eucariótica, como las mitocondrias o los órganos de Golgi. De esta manera, el esquema del plato de los animales, de las membranas cosmogónicas, ahora convertido en la incorporación de más anillos en la topografía dantesca, puede parecerse al dibujo de una célula eucariótica, un organismo unicelular con núcleo.

Esta última mutación tiene una consecuencia curiosa: el último anillo dantesco, donde habita Lucifer, coincide con el núcleo de la célula, el contenedor del ADN. Así, en esta especulación, la máxima expresión del mal en el *Infierno* de Dante correspondería con el material genético que permite la replicación de la vida.

Este juego forma la geografía de *Hipermembrana*, pero la narración de la performance no es una interpretación del viaje de Virgilio y el poeta florentino por el infierno. Me interesa la topografía dantesca porque me sirve de escenario fantástico, pero el motor narrativo de *Hipermembrana* es mi particular visión del mito del Minotauro.

He escogido la leyenda de este monstruo porque creo que puede funcionar como elemento reactivo de lo que ocurre en mi ciudad, en mi país y por extensión en Europa. Observo que vivimos una realidad llena de temores, cada vez más cerrada a todo aquello que viene del exterior, y preocupada por preservar unos privilegios insostenibles y un pasado rancio y caduco. Vivimos en una corriente basada en un código deontológico invisible que lo invade todo, y que se expresa en lo «políticamente correcto». Creo que esta nueva forma de censura invisible tiende a configurar una sociedad acomodada, servil, pudorosa y sobre todo muy aburrida. Las manifestaciones extremas del deseo, el instinto o la emoción quedan soterradas, ocultas. El mito del Minotauro contiene

muchos elementos extraños y poderosos, como la zoofilia, la cópula con una máquina, la parte de un ser monstruoso, el canibalismo, etc. Quién sabe si la reinención de esta historia, un viaje por un universo inferior y primitivo, puede hacer tambalearse al espectador y conducirlo hacia una renovada emoción. O producir cuando menos una cierta catarsis escénica, en el sentido médico que otorga Aristóteles a esta palabra, es decir, de purga o vómito.

5

En marzo y abril de 2007 presenté en la Galleria d'Arte Moderna de Gallarate, en Lombardía, Italia, la exposición «Interattività furiosa». La muestra reunía algunas de mis instalaciones más célebres —*Réquiem*, *Alfabeto* y *Tántalo*—, un catálogo videográfico de diversas performances —*Epizoo*, *Afasia*, *Pol* y *Transpermia*—, y otros materiales como algunos de los libros de artista *Artcagarro* o el documental *El dibujante*. Pero el objeto principal de aquella muestra era el dibujo. La muestra reunía una colección de casi trescientos dibujos que provenían de los *story boards* y de las tintas chinas de mis animaciones. Era la primera vez que presentaba de una manera articulada y consciente tantos dibujos. Por eso, durante la preparación del proyecto me di cuenta de la necesidad de disponer de una pieza que sirviera de puente entre el dibujo y el resto de las instalaciones. Propuse a la dirección de la GAM que me produjera un dibujo mural dinámico, que titularía con el acrónimo DMD, y lo aceptaron. El *Dibujo Mural Dinámico*, al que añadí más tarde la palabra *Europa*, es una instalación audiovisual interactiva que permite al usuario cambiar la perspectiva y el ritmo narrativo de una secuencia videográfica. La proyección del vídeo muestra, condensado en un espacio de tiempo breve, el dibujo mural a escala 1/1 (330 x 250 cm) que realicé en una semana en mi estudio. En el DMD se ve la progresión animada de un dibujo que contiene algunos de mis temas recurrentes: el

mundo biológico, la enfermedad, la burocracia, la soledad y lo orgiástico. Tras cinco días dibujando y borrando miles de rayas, sentí la necesidad de introducirme en el propio dibujo. Sin preverlo, me zambullí físicamente dentro del muro monocromático. Y, dibujando con el propio cuerpo, introduje estas acciones plásticas en el vídeo final. En cierta manera estas escenas reinterpretaban mis descubrimientos plásticos de los años ochenta con *La Fura dels Baus*. Y con estas acciones cerraba el DMD *Europa*.

Los días 14 y 15 de julio pasados presenté el resultado del primer ciclo de la performance *Hipermembrana* en el Teatro della Cavallerizza Reale de Turín, en el Piemonte, en Italia. Aunque la temática es diferente a la del DMD, ciertos aspectos de su estrategia creativa se reproducen y se multiplican en *Hipermembrana*. Los vídeos interactivos que se han grabado y que se utilizan durante la performance retoman las estrategias formales del DMD. Parece que esta instalación se propague a través de los cuerpos de los actores en los vídeos de *Hipermebrana*. Las acciones plásticas del DMD se convierten en múltiples maniobras de cuerpos cubiertos de pintura en *Hipermembrana*, y los dibujos animados iniciales de la instalación en volúmenes tridimensionales pintados con formas de máquinas y edificios. La transversalidad de mi trabajo se manifiesta en la transferencia del DMD *Europa* en *Hipermembrana*. Una obra originalmente concebida como una instalación puede influir y contribuir a la creación de una performance. Sin pretenderlo, esta instalación se convierte en una de las semillas de *Hipermembrana*.

6

El trabajo presentado en Turín y organizado por el Mala Festival, el Multidams y el Politécnico de esta ciudad italiana, es el tercer laboratorio de la producción de *Hipermembrana*, y el final de este ciclo de creación. Los anteriores laboratorios fueron

realizados en el Centro de Arte del artista Cuco Suárez, situado en el pueblecito de Ladines, en el parque natural de Redes, en Asturias, y en el centro de producción *L'Animal a l'Esquena*, situado en el término municipal de Celrà, en Girona.

Sin embargo, la producción de *Hipermembrana* no sólo se ha desarrollado en formato de laboratorio, ya que desde inicios de 2007 ha evolucionado en cuanto a programación, composición musical y edición de vídeo en mi estudio de Barcelona. Continuaré trabajando aquí en el segundo ciclo hasta su estreno en octubre de 2007 en el Festival Temporada Alta de Girona y en el Mercat de les Flors de Barcelona.

Hipermembrana se desarrolla a través de tres estrategias escénicas complementarias: la musical/literaria, ejecutada a través de mi voz, el *dreskeleton* y la Máquina de Gritos;⁸ la acción de los ejecutantes que activan acontecimientos interactivos gracias a sensores situados en el espacio o en el cuerpo, y finalmente las proyecciones que, como una especie de película interactiva, confieren una espectacularidad y completan la narración de la obra.

Esta estrategia se ve reflejada en la disposición escénica. *Hipermembrana* transcurre en un espacio rectangular limitado al fondo por un gran telón, la pantalla principal donde se proyectan imágenes interactivas. En los laterales, en primer término, se encuentran los dispositivos de la Máquina de Gritos y una pequeña pantalla, que facilitan la labor músico-narrativa. El espacio central, entre los dispositivos citados y la pantalla/telón, dotado de múltiples sensores y micrófonos, es donde se desarrolla gran parte de la acción escénica. Así, la performance evoluciona como una ola; en primer término introduzco pequeñas narraciones así como la música desde la pantalla lateral y la Máquina de Gritos. En el espacio central las narraciones y la música son continuas gracias a las acciones de los ejecutantes que, activando los sensores, disparan las imágenes que se proyectan en la gran pantalla del fondo. Es, simplificando, como si alguien

explicara una historia, otros la interpretarían corporalmente y finalmente se hiciera realidad en la pantalla.

Los micrófonos, el *dreskeleton* y los diferentes sensores utilizados son los interfaces de *Hipermembrana*. Los gestos y la voz actuantes que intervienen en la performance son recogidos por estos interfaces. Los interfaces propulsan la gestión computacional que finalmente activa el medio. Como ocurre en otros trabajos, este diagrama sistematúrgico es la base técnica de la narración de la performance.

7 Interfaces

En *Hipermembrana* se produce la ampliación del concepto *dreskeleton*. Este dispositivo, interfaz principal de trabajos anteriores como *Afasia*, *POL* o *Transpermia*, se expande en esta performance. Si observamos detalladamente el *dreskeleton* podremos constatar que el gesto del actuante ya no cumple la habitual función mimética sino que se convierte en el instrumento de interacción de la obra. El *dreskeleton* es la herramienta que permite al actuante intervenir directamente sobre los diferentes ámbitos que constituyen la obra. Sus gestos controlan la luz, la música, las imágenes, los robots y el sonido. Creo que la función que otorga este interfaz corporal es una novedad importante en las artes escénicas, ya que introduce una nueva categoría de actuante, muy diferente al actor de texto, el actor gestual o el bailarín. El *dreskeleton* induce un tipo de funcionalidad más próxima al instrumentista musical que al actor mimético. Los gestos del actuante *deskeletizado* son coreografías corporales que tienen una función específica, el control de la polisemia narrativa. Una vez observado este fenómeno, parecería que los sensores organizados anatómicamente sobre el cuerpo del actuante/instrumentista también pueden tener una nueva disposición. Ésta es una de las novedades de *Hipermembrana*; menos yo, los actuantes ya no disponen de *dreskeletons*, sino que activan sensores dis-

puestos en el espacio. La escena es un *dreskeleton* expandido. Si el control instrumental del *dreskeleton* predispone a una cierta coreografía corporal, la disposición de los sensores en la escena tendrá que determinar la coreografía espacial y por lo tanto la puesta en escena.

8 Computación

Nada de lo que he escrito hasta ahora tendría sentido si no existieran las posibilidades que proporciona la gestión computacional. Desde principios de los noventa la computación traspasó el ámbito especializado de las universidades y los laboratorios, proporcionando a todo tipo de público unas herramientas que permitieron una amplia gestión de la complejidad. Consciente de este fenómeno, apliqué desde entonces algunas de las posibilidades de estas herramientas. Mi obra de los años noventa es un ejemplo de la aplicación de gran parte de las novedades computacionales que aparecieron en esa década.

Como consecuencia de aquellas prácticas, a principios de esta década desarrollamos en mi estudio un programa informático, POL, que permite, a través de los diversos interfaces, el control sincrónico de los diferentes ámbitos de representación, es decir del medio. Este software, que tiene el mismo nombre que la performance *POL* para la cual fue hecho, es la herramienta principal de la *sistematurgia*, y lo que la hace posible.

A diferencia de las anteriores aplicaciones, desarrolladas, escritas y utilizadas únicamente para cada performance, como en *Epizoo* y *Afasia*, el programa POL es una plataforma abierta que puede ser utilizada para otras obras, como ha sido en el caso en *Transpermia*, *Tántalo*, *Protomembrana* o ahora con *Hipermembrana*.

La plataforma POL puede configurarse con los interfaces y también con los diferentes ámbitos del medio. Además de los *dreskeletons*, POL puede leer múltiples sensores y algunos parámetros, como el volumen de

la voz. Puede captar imágenes en tiempo real e incorporarlas dinámicamente en la narración de la obra. Desde el punto de vista del medio, POL puede controlar imágenes interactivas, sonido y música a través del protocolo MIDI,⁹ la iluminación, también gracias al MIDI, y diferentes formas mecánicas y robóticas.

La aplicación POL dispone de un conjunto de menús que permiten decidir de forma fácil los sensores, y por lo tanto configurar la forma del interfaz por escenas. Otros menús permiten enlazar estos interfaces con los ámbitos del medio. Un ejemplo ilustrará esta posibilidad:

Hemos colocado una alfombra sensora en el suelo del escenario que se activa con la presión del pie del actuante. Desde POL podemos decidir que, pulsando el sensor, se activa un sonido, como por ejemplo: cada vez que alguien lo pise sonará: «¡boing!»; podemos añadir si nos interesa un *loop* de vídeo, alguien que se estrella en la pared: «¡plash!»; así, cada vez que se pise el sensor, sonará «¡boing!» y se verá «¡plash!»; podemos sumarle la Máquina de Gritos, y hacer que, al pulsar el sensor, las cabezas que vemos proyectadas griten «¡ahhh!»; la acción de pisar dará como resultado «¡boing!, ¡plash!, ¡ahhh!»; podemos decidir también que, al pisarlo, un foco ilumine el sensor, de manera que mientras el actuante y la alfombra se iluminan, oímos «¡boing!», vemos «¡plash!» y oímos «¡ahhh!».

La aplicación POL permite también configurar por escenas la sincronía entre los interfaces y los diferentes ámbitos del medio. Con ello, durante la obra un mismo sensor puede realizar diferentes tareas. Es muy normal que durante la performance se utilicen diferentes protocolos de uso. A diferencia de los instrumentos tradicionales —un saxo se toca y suena siempre como un saxo— en la *sistematurgia*, un *dreskeleton*, o cualquier otro interfaz, puede sonar como una trompeta, más tarde activar un vídeo y después controlar un robot o hacerlo todo al mismo tiempo. Reconozco que esto puede despistar al espectador. De hecho, uno

de los escollos con los que topa mi obra está relacionado con el analfabetismo digital de gran parte de críticos y público.

El programa POL ya se encuentra en la versión 3.1 y ha mejorado e incorporado nuevas funciones.

9 Medio

El medio está determinado por diferentes ámbitos o lenguajes que configuran la representación. Ésta variará si decide utilizarse o no música, robots, imágenes proyectadas, o cualquier ámbito imaginable, y según se disponga el medio tomará una forma u otra.

El medio sistematúrgico comparte con otras dramaturgias muchas cosas, pero tiene algunas especificidades. La posibilidad de control sobre algunos de los ámbitos que le otorgan los interfaces y la computación permite que elementos tradicionalmente utilizados como decoración, ornamento o escenografía, es decir, valores secundarios de la representación, adquieran un valor de primer orden en la narración de la obra. Es lo que ocurre en mis performances gracias a mi manera de usar la imagen interactiva.

Pero conseguir una sincronía eficaz entre la imagen y el actuante no es sencillo porque se necesita una técnica de producción de imágenes que permita la interacción. Ciertas técnicas de animación digital de la imagen permiten un control muy exacto, porque no sólo se controla el plano —*on/off*, velocidad de reproducción— si no que se pueden controlar también los objetos que contiene el plano.

Hay otras formas de control digital de la imagen que no son animación, pero la mayoría producen imágenes abstractas, difíciles por lo tanto de utilizar en un contexto narrativo. La voluntad de construir un mundo simbólico propio, claramente narrativo, me ha llevado a inclinarme por imágenes producidas desde la técnica de la animación digital, y es por eso que ésta ha adquirido un papel cada vez más relevante en mi lenguaje.

De hecho, ya desde los inicios, con *Epi-zoo*, la animación digital es uno de los lenguajes primordiales en mi universo gráfico.

Sin embargo, utilizo técnicas de animación muy diversas, como la animación a partir del retoque fotográfico de imágenes reales, la combinación de elementos fotográficos y de imágenes dibujadas digitalmente o de vídeos, y la utilización de imágenes producidas manualmente y posteriormente digitalizadas. En cualquier caso, se trata de imágenes que recrean un mundo inventado, una realidad inexistente.

A pesar de todo, la animación digital tiene limitaciones. La percepción de una imagen animada nunca se entiende como algo real, y la conexión que hace el espectador con este tipo de imágenes es más distante que la que establece con una imagen producida de manera cinematográfica o videográfica. Será por esta distancia por lo que las imágenes de los libros de cirugía médica acostumbran a ser ilustraciones en lugar de fotografías. La fotografía cinética del mundo se entiende como una cosa real y por lo tanto su percepción produce sensación de veracidad.

Como ya he dicho antes, querría que *Hipermembrana* se convirtiera en un reactivo, y por eso utilizar imágenes producidas sólo con animación, como en *Protomembrana*, no me parece conveniente. Si quiero crear una sensación de veracidad y sacudir emotivamente, tengo que utilizar imágenes reales. Por este motivo he empezado a utilizar vídeos que muestran imágenes reales, sonidos y situaciones que se han producido en un sitio concreto con materiales y personas.

Pero, ¿cómo compensar la incapacidad de las imágenes videográficas para interactuar a voluntad con los objetos que hay en el plano, moviéndolos como en la animación digital, y no perder verosimilitud? Para solucionarlo, he intentado desarrollar estrategias de rodaje, sistemas de edición y formas de gestionar interactivamente los vídeos a través de la programación que com-

pensen esta traba. Finalmente, incorporaré también en *Hipermembrana* imágenes producidas con técnicas de animación digital. Tal y como pasaba en *Afasia*, la combinación de vídeo y animación digital puede ampliar la eficacia narrativa.

Además de la imagen interactiva, el vídeo y la animación digital, los ámbitos interactivos que constituyen el medio de *Hipermembrana* son el sonido —módulos musicales, sámpplers, voz sampleada, efectos sonoros, Máquina de Gritos (un híbrido de imagen y sonido) — y la iluminación. Otros elementos, como el vestuario y la acción y la voz de los actores, aunque no son totalmente interactivos, determinan el uso de los interfaces. En *Hipermembrana* he decidido no incluir robots por cuestiones de producción.

Y hasta ahora, éstas son algunas de las reflexiones que me acompañan durante la realización del proyecto *Hipermembrana*.

Notas

1. *Protomembrana* es una conferencia mecatrónica que trata sobre la *sistematurgia*. Trabajo en ella con un *dreskeleton*, una *pistolcam* —una cámara en forma de pistola que permite añadir el rostro de algunos espectadores voluntarios a las animaciones de la pantalla— y diferentes interfaces, entre ellos la *fembrana* —una prótesis de látex dotada de diferentes sensores que viste un espectador voluntario. La performance se desarrolla en tres niveles: el habla, el sonido interactivo y las imágenes interactivas mostradas a través de una gran proyección.

2. Literalmente interfaz corporal de forma exoesquelética. Mi estudio ha realizado tres prototipos de este tipo de prótesis. El primero para la performance *Afasia* en 1998. Se trata de un *dreskeleton* con 19 sensores, cuatro de rango. El segundo prototipo, producido para la performance *POL* en 2002, y del que se hicieron dos modelos, tiene hasta 36 sensores, seis de los cuales pueden ser de rango. Hasta ahora es el más completo. Este *dreskeleton* ha sido utilizado también para la performance *Transpermia*. El tercer prototipo, construido en 2005, el más sencillo de todos ellos, utilizado en *Protomembrana*, y ahora también en *Hipermembrana*,

dispone de 11 sensores, dos de rango. Todos los *dreskeletons* utilizan micrófono, que se añade como sensor de rango a los sensores ya descritos.

3. Más información sobre la *sistematurgia* en http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=142.

4. Realizado conjuntamente con el músico y físico Sergi Jordà.

5. Metodología de sistemas computacionales que práctico y que introduce en primer plano el uso de nuevos interfaces, como el *dreskeleton*, la *pistolcam* o la *fembrana*, la gestión computacional y un nuevo medio, que incluye entre otros la robótica, la imagen interactiva y el sonido interactivo.

6. Documental de 60 minutos realizado conjuntamente con Miguel Rubio, producido por PANSPERMIA S.L., Benecé producciones y TVC. Desde hace poco está disponible una versión en formato DVD que puede adquirirse en comercios especializados o bien en mi web www.marceliantunez.com.

7. Esta narración es el cuarto capítulo de *Protomembrana*. El primero es la introducción, el segundo hace referencia a los interfaces, el tercero a la computación y el quinto y último a las cinco membranas del mundo.

8. Consta de tres dispositivos formados respectivamente por una pequeña pantalla de retroproyección, un miniproyector y un soporte en forma de trípode. Estos dispositivos de proyección están conectados a computadoras y producen hasta veinte rostros de personajes. Los rostros están editados con pequeños *loops* sonoros, gritos, gemidos, onomatopeyas... que pueden ser controlados a través del *dreskeleton* u otros sensores.

9. En el mercado desde 1982, es un lenguaje que permite comunicar entre sí diferentes dispositivos digitales. Inicialmente concebido para comunicar instrumentos musicales digitales, su función se ha ido diversificando en otros campos como la iluminación, el control de la imagen y la robótica.

Barcelona-Moià, Julio de 2007

El lenguaje postdramático de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín. Conclusiones de un seminario de investigación

Brigitte Luik y José Antonio Jato

El impacto de las creaciones teatrales de los directores de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín se ve actualmente reflejado en innumerables espectáculos de teatro de Alemania. La energía creadora surgida de ese laboratorio de ideas durante casi dos décadas, no solamente ha depositado su impronta en buena parte de los escenarios alemanes y europeos, sino que ha contribuido también a revolucionar y a entender de otra forma el teatro.

Nos podríamos preguntar cuál es la razón de este impacto. Una de las posibles respuestas habría que buscarla en que, a partir de los años noventa, la dirección artística de la Volksbühne ha reunido a un inquieto equipo de directores de escena, dramaturgos y escenógrafos de marcada personalidad, que han optado explícitamente por asumir una peculiar filosofía teatral, poliédrica, conformada por esquivas, o ideas postdramáticas, por entonces no habituales en un centro de la red de teatros públicos de la República Federal Alemana.

Ese amor por el riesgo implicaba también —pese al carácter específico de la institución— asumir una nueva filosofía empresarial, que estaba en discrepancia con la línea imperante en los teatros públicos alemanes de entonces.

Las distintas personalidades del equipo de la Volksbühne —con un trasfondo de escuela brechtiana— se han distinguido por su capacidad para absorber diversas experiencias artísticas y populares: el performance art, la música pop, la instalación o el Fluxus, puestas en escena visuales o espectáculos de investigación estética, desje-

rarquizados, en los que el drama o los textos literarios no eran ya los dueños de la puesta en escena. Precisamente este instrumental es característico del *modus operandi* de lo que el catedrático Hans-Thies Lehmann define como «teatro postdramático».

Lehmann acuñó este término en un libro del mismo título, publicado en 1999, en el que analiza y describe la aparición de un nuevo fenómeno que responde a un cambio de paradigma que constata en la estética teatral contemporánea. El catedrático de la Universidad de Francfort del Meno percibe que esta metamorfosis del arte dramático, con raíces en el pasado, está en pleno desarrollo, y que no sólo aflora en los textos de autores teatrales destacados, sino que se adueña cada vez más de la parafernalia de una nueva forma de escenificar.

En el lenguaje postdramático todos los elementos de una puesta en escena se encuentran —en principio— en un mismo plano de igualdad. La subordinación de una parte sobre la otra desaparece, para adaptarse en la práctica únicamente al estilo y al tipo de propuesta del artista en particular. Para llegar a esta conclusión, Lehmann evoca la labor de diversos artífices consagrados a nivel internacional en los últimos treinta años. Entre ellos, considera postdramático el teatro de imágenes de Robert Wilson o el teatro danza de Jan Fabre. En su libro, Lehmann incluye una relación de eclécticos artistas del performance art, como Helena Waldmann y The Wooster Group; destaca el teatro de la acción de La Fura dels Baus; o valores en alza de la talla de Theatergroep Hollandia, Forced Entertainment y Gob Squad. En la lista de dramaturgos postdramáticos más conocidos cita, entre otros, a Heiner Müller, Werner Schwab o a Elfriede Jelinek.

La Volksbühne, desde su plataforma institucional y desde que Frank Castorf se hiciera cargo de su dirección artística en el año 1992, es también un buen exponente de ese nuevo teatro. Castorf ha revitalizado a los clásicos con adaptaciones de novelas

como las de Dostoievski, cargadas de cinismo, descompuestas y luego recompuestas con desgarros y referencias cinematográficas. Desde el Prater, algo así como la sala pequeña de la Volksbühne, situada en otro lugar de la capital, el autor y director René Pollesch barrunta también nuevas formas experimentales con figuras de estridencia verbal y existencia rota. El discreto pero importantísimo papel como dramaturgo de Carl Hegemann ha posibilitado que las acciones transteatrales de creadores como Christoph Schlingensiefel y las escenificaciones melománicas del director de escena suizo Christoph Marthaler hayan despertado entre un público joven el interés general por el teatro.

Sin lugar a dudas cabe afirmar que la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz evidencia un espíritu de trabajo desafiante y renovador, regido por impulsos que exploran alternativas y lenguajes postdramáticos, cuyas pautas podríamos sintetizar a grandes rasgos de la siguiente manera:

- Los espectáculos reinterpretan y no mimetizan la realidad.
- Desjerarquizan el texto y los demás elementos de la escena.
- Los textos rivalizan a menudo con los procedimientos escénicos, en adaptaciones de novelas o paráfrasis cinematográficas o de creación propias.
- En las versiones de los clásicos, es un concepto el que centrifuga el argumento y a los personajes en torno a variaciones de aspectos fragmentarios de este concepto, que se reordenan y diluyen como en un calidoscopio.
- El lenguaje se independiza habitualmente de sus portadores y desata cascadas de frases, voces y estructuras corales irrefrenables.
- La acción, liberada de una fábula, sigue estrategias repetitivas y seriales en una concatenación o muestreo de acontecimientos, cuyo objetivo es estimular el proceso de comunicación entre actores y público.
- Los actores presentan (*simple acting*)

más que representan (*complex acting*), se descubren incluso como persona (*not acting*), en detrimento de «actuar-como-si fueran» un personaje. En ocasiones se trabaja con meros aficionados que sólo encarnan lo que son en la vida real.

- Las nuevas tecnologías aparecen como parte integrante de la tramoya escenográfica, desnaturalizan la acción y a los personajes, los deconstruyen, e inducen a desmitificar la fascinación por la técnica de la sociedad.

En el marco de un seminario de investigación celebrado en el Institut del Teatre de Barcelona durante el invierno de 2006-2007, los participantes se plantearon la tarea de sondear, desde una perspectiva personal, fundamentos del fenómeno teatral postdramático. En sus escritos han revelado su óptica respecto a la labor realizada en estos últimos años por la berlinesa Volksbühne. La exposición individual reflejada en estos ensayos es subjetiva, y por lo tanto ha sido abordada —de común acuerdo— sin prejuicios. Su divulgación pretende estimular el debate y propiciar que las diferentes perspectivas sobre el tema dejen un poso.

En el primero de los ensayos, Lucía Carballal disecciona un montaje de Frank Castorf de *La dama del mar* de Ibsen y aprecia en la dramaturgia aplicada a la pieza una «poética de la deconstrucción» de signos, movimientos y sonidos propia del subconsciente y sus capas.

Albert Massanas Vidal descubre en la puesta en escena del mismo Castorf *Forever Young*, del escritor norteamericano Tennessee Williams, las ideas de Walter Benjamin sobre el concepto de realidad en la era de la más absoluta reproductividad. En ese espectáculo, la acción se diluía aleatoriamente en tres planos espaciales: visible, invisible y virtual. Esto transcurría entre el proscenio y las bambalinas, ubicación que el espectador sólo podía ver a través de una pantalla de vídeo. En el sentido de Walter Benjamin, el aura del mundo físico intrín-

seca del teatro se fundía a lo largo de la obra con fragmentos de su imaginería virtual.

Josep Maria Miró, por su parte, se adentra en el espíritu irónico y propio de la televisión del director de escena Christoph Schlingensief para perfilar sus excelentes dotes de *show master* y provocador, ingeniero de un nuevo teatro político que desdibuja los límites entre realidad y ficción.

Marta Tirado incide en el tema y vincula los mítines transteatrales de Schlingensief con las teorías del simulacro del filósofo francés Jean Baudrillard.

Carles Mallol Quintana nos advierte de que la lectura no lineal de páginas web presenta concordancias útiles, que ayudan a entender la estructura de una pieza postdramática.

Alice Desarmaux, finalmente, da voz a la perpleja percepción de un público enfrentado por primera vez a unos personajes hiperrealistas pergeñados por el autor de la Volksbühne René Pollesch, quienes se preguntan: «¿dónde está mi vida en este centro comercial?».

Las conclusiones que leerán a continuación circunvalan un teatro moderno, escurridizo y ecléctico, que, como en los personajes de Pollesch, tiene la energía de plantear interrogantes sobre la crisis de identidad que azota al ser humano en la actualidad. El teatro postdramático a imagen y semejanza de la industria del espectáculo ha desplegado estrategias que desubican el espacio, el tiempo y el lugar. Y desde ese *out-sourcing* que ofrece la deslocalización sus avatares nos preguntan: ¿Es eso el drama después del drama? La finalidad del nuevo teatro sigue siendo lanzar preguntas turbadoras, aunque las respuestas estén como siempre en manos de nadie o en la mente del espectador.

**Sobre el teatro postdramático.
A propósito del montaje de Frank
Castorf *La dama del mar* (1993)**

Lucía Carballal

Hagamos el álbum completo de nuestra vida. Reunamos todas las fotografías que conservamos de nosotros mismos, todo lo que se ha dicho de nosotros, todo lo que hemos escrito... El corpus resultante no sería capaz de explicar quiénes hemos sido *realmente*. El motivo es que nuestra identidad, como cualquier otra cosa, queda diluida en los infinitos puntos de vista desde los que se puede percibir. No somos *un* secreto a revelar ni *una* verdad a conocer. Somos el conjunto de reflexiones que se pueda hacer sobre nosotros, por tanto, una idea en construcción.

Del mismo modo, la representación en Castorf recoge multitud de planos desde los que se puede analizar el hecho escénico. Así, ¿qué es *La dama del mar*?

1. La historia de Ellida, una mujer que, incapaz de librarse de su pasado, contempla cómo los viejos fantasmas hunden su matrimonio.

2. Una serie de profesionales (actores) que nos convocan para ofrecernos su repertorio de recursos. Al margen de la lógica de la acción o del desarrollo de la trama, podemos ver cómo un actor se recrea en un solo fonema de su texto o alardea de su destreza en la ejecución de sonidos o movimientos. Desde este punto de vista, ¿por qué no dedicar quince minutos a pronunciar una palabra? ¿No podría ser eso una prueba de (raro) virtuosismo?

3. Un grupo de personas (sin distinguir actores de espectadores) que se reúne en un teatro para sentir juntos las mismas cosas. En ese sentido, funciona el concierto de rock que sucede en paralelo a la ficción. Espectadores y actores cantan juntos, todos participan de un mismo sentimiento.

Estos niveles se encuentran superpuestos y suceden al mismo tiempo. De modo que,

¿cuál de ellos es *La dama del mar*?: el juego de estas capas, unas dejando entrever las otras, cediéndose el protagonismo. Así, creemos ver al personaje de Ellida, pero pronto desaparece para dar lugar a la actriz que, en forma de Ellida, se dirige a nosotros para decirnos algo. Acto seguido la idea de *actriz* se desvanece: ahora vemos un cuerpo (pura materia) que, retorciéndose y gimiendo, enuncia la emoción predominante en el personaje, pero sin *ser* el personaje.

Cada uno de estos episodios tanea de diferente modo el concepto «Ellida», y el conjunto de los episodios abraza ese concepto y expone la investigación en torno a él. Pero cuando el espectador quiera descifrarlo, cuando pretenda localizar un hilo conductor que *explique* el personaje, fracasará. No existe el eje. No hay un centro de gravedad.

El teatro postdramático es una poética de la deconstrucción, una *puesta en orden* de los principios generadores del desorden. (Algo así como una investigación rigurosa, casi científicista, del caos.) Es un teatro que nace en la reflexión y es movido por ella, de modo que cada segundo de espectáculo es esclavo de la misma inquietud filosófica.

Emulando la sofisticación de Castorf, solemos rodear el teatro de pensamiento, sostenerlo en la teoría. Pero a veces nos es difícil traducir las leyes del pensamiento en leyes escénicas: encontrar los mecanismos que sirvan eficazmente a los contenidos.

Lo que más me gusta de Castorf es su capacidad para elaborar este trasvase de ideas. Utilizar los materiales del teatro para construir Filosofía. Y tanto al asomarme a su teatro como a la filosofía, me parece sentir lo mismo: escepticismo, tedio, fascinación.

Dramaturgia de la Volksbühne.

A través de la grieta

Albert Massanas Vidal

Ya un pensador como Walter Benjamin intuyó a principios de siglo que algo estaba cambiando, que el mundo había sufrido

una transformación como nunca antes a expensas del avance de la técnica, que imponiéndose rápida y taxativamente conducía al hombre hacia una nueva manera de relacionarse con el mundo. Hablando del cine y de sus posibilidades a nivel técnico, también Benjamin dirá que, de repente, la cultura óptica y auditiva del espectador estaba sufriendo una ampliación nunca vista hasta entonces: el hombre a nivel visual y también a nivel sonoro experimentaba un proceso similar al que suponían para la psique humana las teorías sobre el psicoanálisis de Freud.

Será también un pensador como Benjamin quien nos hablará de la crisis del lenguaje acontecida después de la primera guerra mundial y de la necesidad de restablecer los vínculos de aquello expresado con la verdadera raíz de su significado.

Estos discursos, así como muchos otros con planteamientos similares, serían los que podríamos encontrar, en alguna de sus formas, en la dramaturgia del teatro de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, en Berlín.

Ante una realidad en la que se presenta al hombre de modo fragmentado e intermitente, con el shock, el estímulo violento, como medio, el hombre experimenta una ruptura hacia el mundo y su realidad, se abre una grieta en la explicación lineal de la realidad y, lejos de aflorar su vacío, de esta grieta aflora una realidad oculta y verdadera: la realidad de lo no racional, la realidad de lo instintivo, la realidad del juego insignificante como placer, la realidad del mecanismo que mueve la superficie, la realidad... que aunque real, no resulta necesariamente algo comprensible...

Así, encima del escenario, la ilusión de realidad del drama también nos muestra estas grietas; se rompe y, de las grietas, aflora la realidad real, la realidad del mecanismo de los actores, de su técnica llevada hasta el virtuosismo, la realidad de lo que experimentan encima del escenario, y también de lo que experimentan fuera de él, en la vida *real*. De este modo, el espectáculo

se fragmenta, muestra sus grietas y hace que a través de ellas surja el discurso, el *discurso real* más allá del «drama teatral», componiendo a medida que avanza la representación, más que una pintura, un mosaico heterogéneo que combina fragmentos muy diversos que, desde la distancia adecuada, ofrecen una clara imagen al espectador.

Christoph Schlingensief,
manipulador de la realidad
Josep Maria Miró

El inclasificable director, dramaturgo y cineasta Christoph Schlingensief (Oberhausen, 1962) es un director a quien le gusta intervenir en la realidad. En muchos de sus espectáculos y procesos artísticos —reducirlo a la categoría de resultado teatral sería no considerar que en la mayoría de los casos su trabajo es una mirada mucho más amplia que la búsqueda de un simple y puntual resultado que presentar ante un público— ha trabajado a partir de la manipulación de esta mencionada realidad buscando en ella su teatralidad y una forma de explicar nuestro mundo contemporáneo. Un buen ejemplo es su crítica, no muy bien recibida en Austria, sobre *Big Brother*, con la instalación de un contenedor con inmigrantes sin papeles que la misma población de un país en pleno crecimiento de la extrema derecha tenía que encargarse de expulsar; una nueva mirada sobre *Hamlet* trabajando con antiguos neonazis intentando reinsertarse socialmente; o el *Freak Stars 3000* (2002) una especie de gran *cásting*, al estilo de *Operación Triunfo* u otros *realities* de competición, en los que personas con algún tipo de deficiencia física y psíquica aspiraban a ser los protagonistas de un show en el teatro.

A Schlingensief le gusta situarse en el terreno de la intermedialidad, ese extraño reconocimiento de una realidad mediatizada sobre la que interviene y a la que deforma. Una extraña y nueva realidad que ha

pasado por los *mass media* audiovisuales y que somos capaces de reconocer inmediatamente. Pero no nos engañemos: el dramaturgo alemán trabaja sobre esta aparente realidad, la manipula, la deforma al máximo y, una vez en este nuevo estado, nos la presenta como un espejo con una imagen nítida, lúcida y clara en la que vemos los puntos oscuros de nuestra sociedad.

Schlingensief entiende el teatro y el ejercicio de creación como un proceso que tiene muchas más implicaciones que aquello que se ve encima del escenario. Ninguno de los ejemplos mencionados anteriormente tiene sentido como simple resultado estético de escaparate para mostrar ante un concurrencio público. Ésta no es su finalidad artística. En los tres casos son procesos creativos que implican mucho más. Casi un proceso de laboratorio, donde puede ocurrir cualquier cosa tras un seguimiento y un trabajo intensivos. Son creaciones que tienen que ver con la investigación artística. Como si la mutación provocada y buscada de esta indefinible realidad la siguiésemos como si se tratara de un trabajo de observación científica. Por eso, paralelamente a su trabajo, Schlingensief ha optado por soportes audiovisuales como el cine y la televisión para recoger sus experiencias como una acumulación de datos, referencias y pruebas.

Marta Tirado

De todos modos, cabe destacar un aspecto importante del teatro postdramático y de la obra de Schlingensief, referente al tipo de teatro que realiza, a su estructura, a su dramaturgia y a los aspectos que trata. Para ello tenemos que remitirnos al teórico Jean Baudrillard, quien reflexiona sobre el pensamiento de nuestra era del 2000. Baudrillard explica que desde el inicio del segundo milenio la sociedad occidental ha dejado de pensar en un futuro posible y con cualquier tipo de renovación que implique una innovación. Ante ello, se ha buscado recuperar

la memoria y la historia pero desde un punto de vista regresivo, con la finalidad ya no de avanzar, sino de sobrevivir. Tal planteamiento ha hecho que toda realidad humana tienda a la ficcionalización. Deja de ser real porque no se crea de nuevo, y pasa a ser virtual, ficticia, programada, porque se remite a la repetición de unos modelos ya existentes que se recrean. Ante este planteamiento, la realidad se constituye como un refrito de lo que ya existía y se subraya el carácter suprarreal de las cosas, los fenómenos extremos que van más allá de la realidad. De esta forma, por ejemplo, el éxtasis de la información pasa a ser la simulación; de lo real, la hiperrealidad; del sexo, el porno; del tiempo, el tiempo real instantáneo.

En la obra de Schlingensiefel, especialmente en *Freak Stars 3000*, hay una recreación de la idea de hiperrealidad porque trata con materia real (personas que no representen a ningún personaje, que son quienes son y como son) y de la idea del tiempo real instantáneo, ya que la acción ocurre en el momento en que se produce y es recibida así por el público. En este sentido, también la simulación está presente, puesto que recrea un cásting irreal, simulado, paródico, que se burla de los reales. Encontramos en el teatro postdramático en general una recreación del juego actoral en tiempo real en escena y desde una hiperrealidad extrema, que contrasta con la ficción que recrean. Las teorías de Baudrillard son aplicables al teatro de la Volksbühne y hay que ponerlas en relación para que se enriquezcan y adquieran sentido mutuamente.

El bosque postdramático.

Una breve reflexión

Carles Mallol Quintana

En los montajes del llamado teatro postdramático, intuyo curiosas similitudes con la hipertextualidad propia de Internet. La lectura de una página web no es, en absoluto, lineal. O en todo caso, nos da todas las opciones para que no lo sea.

Si intento trasladar esta última frase al terreno del teatro, cualquiera podría pensar que estoy hablando de montajes interactivos, y no me refiero a esto de ninguna manera. Es cierto que en alguna pieza de Frank Castorf, por ejemplo, aparece una relación directa entre el público y el espectador, pero éste no es el pilar sobre el que quiero focalizar la atención.

Me refiero más bien a las múltiples ramas (como las de un árbol) que presenta cualquier montaje postdramático. El espectador las recorre todas en un orden aparentemente caótico. Debajo, normalmente, se encuentra el tronco, la historia de un autor clásico de la que el director se ha apropiado, un Ibsen, por ejemplo, o incluso un texto propio. Este tronco es ineludible, y es respetado, a pesar del juego que pueda llegarse a hacer con él.

Pero tengo la sensación de que, en el teatro postdramático, lo más importante es el embrollo de las ramas. Y es un embrollo absolutamente sano, creativo, enriquecedor.

El director utiliza el tronco para descubrir las ramas del texto. Los links, los hipertextos. Cada uno de los personajes está trabajado, no sólo desde la evidencia que está en el papel (aunque sea un papel poliédrico, con muchas caras), sino, y sobre todo, desde aquellos elementos, situaciones, acciones, juegos escénicos que puedan relacionarse con él. Las palabras de los autores dramáticos tampoco son tomadas inocentemente. Cualquier nombre propio, cualquier juego retórico es susceptible de encontrar su referente. El director postdramático lo incluirá: fragmentos de otros libros, improvisaciones sonoras, gestos propios del mundo de la danza, etc.

El tronco se va enriqueciendo en un crecimiento aparentemente caótico, que pide una concepción de la dirección muy serena, precisa, para que la cosa no se descontrole y caiga en un cajón de sastre. No se trata de que en un montaje postdramático quepa todo, se trata de que el embrollo de ramas deje espacio para que salgan las hojas. Que

los árboles dejen ver el bosque. Y cuando esto ocurre, el teatro postdramático es infinitamente rico.

«¿Dónde está mi vida en este centro comercial?»

Alice Desarmaux

Los personajes de *Heidi Hob ya no trabaja aquí* de René Pollesch (1998) han perdido su propio lenguaje. Hablan como portadores de palabras de la sociedad de consumo, con frases ya hechas, palabras que ya no tienen sentido de tanto repetir las... No saben qué dicen o hay una contradicción entre su pensamiento y su discurso. Gritan, golpean coches súbitamente, tienen reacciones que han perdido la lógica humana de causa-efecto. De hecho, han perdido su identidad para volverse sujetos de la globalización. No sienten nada, no pueden dormir, soñar, sólo se pueden «enchufar en cualquier parte» y volverse no alguien, sino algo.

Aquí se trata de que los actores, jugando sobre el escenario, encuentren una manera de salir de esta situación del «vivir estático en el presente». El lenguaje se ve como una partitura: participan en «una competencia de gritos» de una rapidez extrema. Juegan con las frases, que se repiten sin distinción entre personajes, con los *leitmotiv*, gritan frases y palabras, se aprovechan del idioma. Pueden divertirse con los clips que interrumpen las situaciones habladas para pasar a la acción, como un zapping, como si tuviéramos un mando a distancia y cambiáramos el canal de la televisión. La actuación

puede ser muy física, los actores se cansan mucho con esta violencia verbal de los gritos, con este juego de ping pong sin interrupciones entre las frases. Los actores son performers, se desahogan, liberan su energía, usan sus impulsos, haciendo salir el lado de su cuerpo que no está socializado o codificado. Efectivamente, juegan con el papel de personajes destruidos que no pueden darse cuenta de qué queda de real, de auténtico, en ellos mismos. La parte pública, mediática, de los personajes y la parte verdadera, el lado humano, se ponen al mismo nivel, se superponen y muestran sus contradicciones.

El espectador se encuentra delante de personajes extraños, que ya no saben dónde situarse en el mundo. Dicen que tienen una vida que no aguantan más. Se preguntan y nos preguntan qué hacer: ¿transformarse en objeto?, ¿ser una muñeca de verdad porque ya no tenemos emociones?, ¿hacerse clonar porque no nos queda individualidad?

¿Volveremos a dar a las emociones un sitio o las eliminaremos? ¿Iremos todavía más lejos en la deshumanización o nos despertaremos? ¿Qué habrá que hacer?

Bibliografía

- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Ffm, 1999.
 BAUDRILLARD, Jean: *La sombra o el suspense del año 2000*, *Debats*, 62-63, Valencia (otoño 1998).
 SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.



Cataluña: La danza en el siglo XX, una historia truncada. Etapas históricas y estéticas

Ester Vendrell

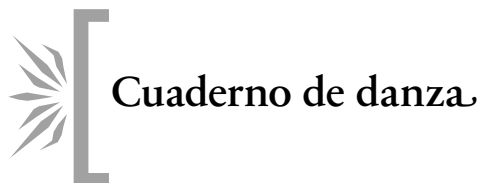
La historia de la danza en Cataluña a lo largo del siglo xx ha sido una historia truncada, condicionada por el marco político y social y el contexto cultural.

En el pasado siglo xx podemos distinguir tres etapas claras y definidas respecto a la creación coreográfica, a la conexión con la vanguardia internacional así como respecto a todo aquello que entraña la construcción de una escuela y por lo tanto de una identidad.

Así pues, y en este mismo sentido, podemos identificar tres periodos que corresponden a una primera etapa que se inicia a principios de siglo y finaliza al final de la guerra civil (1900-1939); una segunda etapa que coincide con la dictadura franquista (1939-1975); y una última etapa que corresponde a la época de la democracia, iniciada a finales de 1975 y que llega hasta la actualidad.

En el contexto de la danza estas tres etapas se caracterizan por unas rupturas que acabarán determinando su estado actual. Tales rupturas supusieron el olvido de géneros, la disolución de pedagogías y escuelas y, en consecuencia, una creación coreográfica que empieza de cero con cada generación, lo que crea un sentimiento de orfandad y obliga a construir cada vez nuevas bases. Pero, sobre todo, queda de manifiesto la inexistencia de un repertorio, de unos maestros reconocidos como tales y de una tradición renovada. Por lo tanto, no existe ningún tipo de memoria viva de nuestra historia.

La primera etapa de apertura política y social y de asentamiento de las bases sociales y culturales de la Cataluña moderna, que se inició en el renacimiento y continuó durante las épocas del modernismo y el



noucentisme, coincidirá con la entrada de las primeras corrientes estéticas y las primeras teorías de renovación del movimiento y de la danza teatral. Éstas estarían representadas por el duncanismo, con bailarinas como Josefina Cirera y Àurea de Sarrà sin dejar, sin embargo, una huella sólida como base pedagógica para una danza libre que, más allá de incidir en una renovación visual y formal del hecho coreográfico, imprime en la danza un valor de crecimiento y de desarrollo humano.

La influencia exótica y orientalista personificada en la bailarina Ruth Saint Denis en la escena internacional, lo estuvo en la nacional por la artista Tórtola Valencia. A pesar de ser sevillana de nacimiento, su relación con Cataluña y Barcelona sería importante, primero bailando en los escenarios barceloneses y después retirándose a Barcelona tras la guerra civil. Su silencio artístico y su legado descansan en los fondos del MAE¹ del Institut del Teatre.

Tórtola Valencia desarrolló una carrera artística a nivel internacional que la llevó por escenarios de Europa y América, donde su talento fue reconocido por intelectuales de la talla de Valle-Inclán, Eugeni d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Anselmo Nieto e Ignacio Zuloaga, entre otros. Las bases estéticas de su trabajo fueron construidas a partir de la innovación plástica y el anti-academicismo a través de la influencia de los Ballets Rusos de Diaghilev, así como de las aportaciones e inspiraciones orientales de Ruth Saint Denis y el trabajo visual de Loie Fuller.

El dalcrozismo fue uno de los grandes focos de renovación musical, pedagógica y plástica que se produjeron en el mundo de las artes en el primer tercio del siglo xx. De la mano del maestro Joan Llongueres,² y con la creación del Institut de Rítmica i Plàstica en el marco del Orfeó Català en 1912, se plantó la primera semilla y se sentaron las bases de un movimiento que se proyectaría tanto en el mundo profesional de las artes escénicas como en la pedagogía aplicada en las escuelas, y

como herramienta terapéutica a partir del ritmo.

La vertiente más artística se manifestaría gracias al vínculo con la Escuela Adrià Gual, donde se formaron actores y donde el propio director escénico bebió de las influencias y conceptos de renovación plástica y visual que circulaban por Europa. Como ejemplo de aquel contexto destacaríamos la representación de la obra *El burgués gentilhombre* por el Teatro Íntimo de Adrià Gual (1926), que tuvo lugar en el Coliseo Pompeya y en el Palau de la Música de Barcelona con acompañamiento musical de Pau Casals y por Joan Llongueres, Aureli Capmany dirigiendo las danzas y la intervención de Joan Magrinyà.

Joan Llongueres incidió en el plano pedagógico y musical con su método rítmico y de canciones con gestos, formando un gran número de profesores de música, introduciendo la rítmica en las escuelas municipales así como en el Institut Escola de la Generalitat de Catalunya. El dalcrozismo se extendió durante más de quince años hasta que su escuela fue cerrada de nuevo por problemas políticos después de la guerra civil, y fue abierta en tiempos democráticos por las hijas y nietas del maestro. El dalcrozismo³ permaneció como pedagogía musical para niños, siendo impartido en un amplio círculo de escuelas laicas catalanas, lideradas por ex alumnas, pedagogos e intelectuales de la etapa de la segunda República, que mantuvieron su influencia durante los últimos años del franquismo. Así mismo, a principios del siglo xx, apareció un grupo de escuelas pioneras también en nuevas pedagogías. Éstas potenciaban una educación activa y holística del niño, poniendo énfasis en la educación a través de las artes.

Respecto a la danza «moderna» expresiva, tanto en la vertiente europea representada por El Ausdruckstanz, como en la vertiente norteamericana, no hubo constancia de influencia, contaminación o intercambio. Una corriente que, a pesar de verse truncada en Europa por el nazismo y la se-

gunda guerra mundial, estableció las bases de la danza contemporánea y de la renovación del ballet de muchos creadores europeos de los años cuarenta y cincuenta. Esta corriente ha sido revisada y actualizada tanto teórica como artísticamente por la última generación coreográfica europea. El único vínculo estrecho que se puede establecer con esta tendencia es la breve estancia del bailarín y creador Joan Tena en la escuela de Harald Kreutzberg en Suiza, que en los años cincuenta cimentaría los planteamientos de trabajos suyos como *El mandarín maravilloso* de B. Bartok, con su formación Ballet Joan Tena.

Pero, sin duda, el gran foco de penetración, influencia y contacto con la vanguardia en la evolución de nuestra danza fueron los Ballets Rusos de Diaghilev y sus actuaciones en el Teatre del Liceu de Barcelona. Las reiteradas actuaciones⁴ de esta formación, tan relevante para la evolución de la danza y de las artes escénicas europeas, marcaron el inicio de una modernización y crearon una tradición en nuestro país.

Por un lado, el sueño de un ballet catalán que integrara pintores, compositores y bailarines, y, por el otro, una admiración por la renovación de la danza académica que aquí ya había penetrado con fuerza en el siglo XIX con las compañías italianas y francesas, y que contaba con maestros como Ricard Moragues y Pauleta Pàmies, pero sobre todo con artistas internacionales como Roseta Mauri en los tiempos del ballet romántico.

Gracias a las figuras de Joan Magrinyà y Joan Tena, así como de un gran número de intérpretes, la admiración por el ballet penetra en Cataluña, beneficiándose del reconocimiento por parte de un amplio núcleo de intelectuales y artistas, entre los cuales se encuentra el crítico de arte e historiador de la danza, Alfons Puig.

Es indudable que con el relevo de Joan Magrinyà como coreógrafo de las óperas del Liceu y con el inicio de sus recitales en 1932⁵ se puso la primera piedra para iniciar un movimiento coreográfico que pretendía

consolidarse en imagen y semejanza de lo que estaba sucediendo en Inglaterra, Francia, y lo que sucedería en Holanda, Suecia y en muchos otros países europeos con los que Joan Magrinyà estaba en contacto.⁶

El contexto del franquismo aisló el país de posibles influencias e intercambios y por lo tanto artística y pedagógicamente hablando sufrió un retraso que se reflejó en la técnica de los bailarines, en la imposibilidad de acoger maestros de reconocimiento internacional y, sobre todo, en la planificación de una cultura desde un estado de derecho que difundiera y consolidara el arte de la danza. La presencia de Magrinyà como coreógrafo del Liceu fue un primer paso para el establecimiento de una tradición de ballet que en seguida se vio limitada por el contexto de la época y los intereses del teatro.

El neoclasicismo imperante en Europa y América pasó de largo en Cataluña, y sólo se vio reflejado en la estructuración coreográfica y el estilo de las compañías privadas de danza española que surgirían con fuerza a partir de finales de los años cincuenta, tras un largo exilio, y que esencialmente residían en Madrid.

A pesar de todo, Joan Magrinyà —paralelamente a su trabajo en el Teatre del Liceu como coreógrafo de las Temporadas de ópera— fundó en 1951 su propia compañía, los Ballets de Barcelona. Joan Tena, desde la iniciativa privada y con el apoyo de mecenas, creó los Ballets Joan Tena (1954-1957). Con ambas compañías se construyeron los cimientos de una profesión. Una profesión que no se llegó a normalizar en ningún sentido a imagen y semejanza de los países europeos, tal y como era su deseo.

Al mismo tiempo se plantó la semilla de una Escuela de Ballet en Barcelona. Por un lado la Escuela de Danza del Institut del Teatre —inaugurada en 1944 y dirigida por el propio Joan Magrinyà— y por otro lado, la danza clásica se extendió en Barcelona de manera no oficial de la mano de maestros y ex bailarinas como Marina Noreg, Madame Elsa, Paul Goubé y otros bailari-

nes extranjeros instalados temporalmente en Barcelona:

Al contrario de lo establecido en los Teatros de Ópera de todo el mundo, aquí el terreno de la Danza era un espacio del dominio único y absoluto de Juan Magriñá. Las señoras María Josefa Izard, Marina Goubanina, Elsa Van Allen, Joop van Allen, en un tiempo Paul Goubé, Edmond Linval, ambos de la Ópera de París, Sacha Goudine y Boris Stroukoff en otra escala de valores, sin olvidar a Emilia García, de indudable talento y sensibilidad para la danza llamada «libre» a lo Duncan, eran nombres que merecían haber traspasado el umbral del Liceo para llenar, con sus clases y coreografías, el jardín encantado que los empresarios señores Mestres, Arqués y Pamias, reservaron en exclusiva y durante más de 40 años a Juan Magriñá. No es mi intención criticar la labor que ejerció éste, siempre correcta, pero limitó unos horizontes en los cuales otros grandes teatros de ópera alcanzaron gran fama y prestigio.⁷

Pero el terreno de la danza no fue exclusivo del ballet durante todos estos años. La tradición había calado fuerte y la escuela bolera y el flamenco eran una realidad y tenían una presencia en nuestra cultura. El mismo Joan Magrinyà fue discípulo de los maestros Coronas en la escuela bolera, y del maestro Bautista en baile español. En sus recitales y creaciones siempre combinó las danzas de raíz española con la creación académica. Sus fundamentos pedagógicos abrazaban las dos tendencias: la danza académica y la escuela bolera y el baile español.

El flamenco, por otra parte, era una realidad cultural evidente que se manifestaba en diferentes estratos de la sociedad. Gracias a los Cafés Cantantes invadía las noches de fiesta, siendo la base de grandes carreras profesionales como la de la gitana barcelonesa Carmen Amaya. Sin ir más lejos, en 1933, Joan Magrinyà y Carmen Amaya compartieron programa en un espectáculo organizado por los Amigos del

Arte Nuevo (ADLAN). Como muy bien relata Francisco Hidalgo Gómez, Barcelona ha sido, fuera de Andalucía, uno de los focos importantes del flamenco:

Como hemos expuesto en otras ocasiones, Catalunya, y más concretamente Barcelona, ha sido desde hace más de un siglo uno de los enclaves donde el Al Arte Andaluz, el flamenco, ha tenido una difusión notable fuera de su ámbito nativo. Catalunya ha dado más figuras relevantes dentro del mundo flamenco que algunas provincias andaluzas. Así mismo tan sólo Sevilla y Madrid superarían a Barcelona por número de locales. La década de los veinte de este siglo y la primera mitad de los treinta es una época especialmente activa para el flamenco en La Ciudad Condal; es la segunda localidad flamenca de España, más que Barcelona, sólo Madrid.⁸

Pero el Flamenco también fue vanguardia:

En los años veinte y treinta se produce un cambio positivo en la apreciación del flamenco: esos años enmarcan la aceptación del flamenco por destacados intelectuales de proyección exterior y la inserción del mismo en los movimientos de vanguardia que caracterizan el arte europeo del siglo xx en todas sus facetas: teatro, música, literatura, danza, escultura, pintura, etc.⁹

Y en el contexto de esta vanguardia se planta la semilla del flamenco teatral del siglo xx y de la estilización coreográfica con creadores como Antònia Mercè «La Argentina», Vicente Escudero y Encarnación López «La Argentinita», que lideraron compañías internacionales y deslumbraron a críticos y público de todo el mundo, sin tener nada que envidiar a la Pavlova, Mary Wigman o Isadora Duncan. La seducción del flamenco llegaría hasta Japón donde artísticamente fue reconocido con la creación *Homenaje a La Argentina* (1977) del bailarín butoh Kazuo Ono. Hay que recordar que parte del legado de La Argentina

se encuentra también en los fondos del MAE de Barcelona y que Vicente Escudero instaló su residencia en Barcelona, hasta su muerte en 1980, dejando también como legado su publicación *Mi baile*.¹⁰

En el terreno de esta tradición han existido en Cataluña profesionales de primera magnitud, pero de nuevo la dictadura condicionó sus vidas. Algunos yéndose al exilio artístico, otros desarrollando su arte en el propio país, con los condicionantes que el régimen imponía. El flamenco adquiriría una connotación peyorativa con el resurgimiento de los *tablaos* que sustituían en los años sesenta a los antiguos Cafés Cantantes, y que fueron «imagen cultural del régimen» y reclamo turístico de un país en apertura.

Así pues, en sintonía con esta tradición, citaremos a artistas que hicieron una gran aportación a la danza española: Mariemma, Emma Maleras, José de Udaeta, Rosita Segovia y José de la Vega, por citar sólo algunos ejemplos. Emma Maleras se dedicó a la pedagogía tras una experiencia profesional en la danza. Con doble formación en música y danza creó una metodología de aprendizaje de las castañuelas de concierto. José de Udaeta, formado con los mejores maestros de danza española y flamenco de la época, como «La Quica»; «El Estampío», Enrique Jiménez «El Cojo» y «Regla Ortega», realizó una larga carrera internacional junto a su pareja de baile, Susana Audeoud, siendo hasta la actualidad un concertista de castañuelas excepcional. Rosita Segovia se inició en Barcelona junto al maestro Magrinyà y en la tradición de la danza española. También se formó en el Habana con Alicia Alonso y los hermanos Alberto y Fernando Alonso entrando en el círculo de los Ballets del Coronel de Basil. En 1953 Antonio Ruiz —cuando funda su compañía privada— la contrata como primera bailarina hasta 1969, cuando abandona los escenarios para abrir una escuela en Barcelona.

José de la Vega llegó a Barcelona en 1953 después de una primera formación y una

trayectoria profesional en Sevilla. Formó parte de la compañía del Ballet Español de Emma Maleras y posteriormente trabajó con Pilar López, hasta que formó su propia compañía con la que realizó giras internacionales, y recibió el apoyo y elogios de los críticos Alfons Puig y Sebastià Gasch. A partir de 1974 se dedicó a la pedagogía en su escuela de Barcelona todavía actualmente en activo.

Por lo tanto, el marco artístico de la primera mitad de siglo está marcado por la renovación de la tradición, con la influencia de la vanguardia por un lado, reflejada en un flamenco teatral, y un creciente interés por el ballet moderno, que desembocará en el neoclasicismo en toda Europa. Sin embargo, quedará todavía pendiente construir una compañía y una escuela sólidas en Cataluña.

El último cuarto del siglo xx, que se identifica con la etapa democrática del país, se caracteriza por una escena coreográfica dominada por completo por la danza contemporánea de tendencia más vanguardista.

Coincidiendo con los agitados años sesenta y un ambiente de apertura, así como de resistencia a la dictadura, una alumna del maestro Magrinyà —Anna Maleras— siguiendo el consejo de su tía —Emma Maleras—, se marcha a la escuela de Rosella Hightower, en Cannes, para ampliar sus estudios de danza clásica. Allí impartía pedagogía Josep Ferran, un bailarín catalán de gran prestigio que había realizado su carrera en Europa. Al descubrir la *modern dance* y la danza jazz, Anna Maleras cambia el objetivo de su viaje y hará de puente, convirtiéndose en la pionera del cambio y de una nueva generación tanto artística como pedagógica. En 1967 abre su estudio de danza en la calle Teodora Lamadrid de Barcelona, iniciando el último capítulo de la historia de un siglo.

La enseñanza de la danza moderna y contemporánea se empieza a imponer en los sectores renovadores y entre los jóvenes de Barcelona. Su espíritu de libertad y sus con-

notaciones estéticas resultan más cercanas a los jóvenes y a los nuevos tiempos que hasta entonces, ya que debido al anquilosamiento de una tradición, no había podido desarrollarse, regenerarse, ni exhibirse de forma fluida en sintonía con la modernidad de los países europeos. En 1974 José Lainez¹¹ imparte clases de danza contemporánea en el Institut del Teatre. Después, gracias a profesores invitados procedentes de Europa y de América llegan a Barcelona para dar clase en centros privados bailarines como G. Bellini, G. Collins, Gilberto Ruiz Lang y una extensísima lista hasta la actualidad.

Con este dinamismo y entusiasmo, maestros y alumnos empiezan a crear las primeras coreografías exhibidas en muestras de danza (1978, Iª Muestra de danza en el Institut del Teatre) y empieza así un movimiento coreográfico pionero y renovador que llegará a toda España. En 1980 se crea el Departamento de Danza Contemporánea y en 1981 se abre La Fàbrica, espacio de danza y creación liderado por Toni Gelabert.

Con la muerte del dictador, el país entra en una carrera para recuperar las instituciones democráticas y conseguir una «normalización» cultural, educativa, económica y de infraestructuras.

En lo referente a la cultura se debe recuperar el tiempo perdido y actualizarse respecto a una Europa modélica, tomando como referencia Francia, Bélgica y, sobre todo, Alemania. Tras la segunda guerra mundial estos países han evolucionado llegando a ser grandes potencias y constituyendo el núcleo de la vanguardia internacional en el campo de las artes escénicas. Una vanguardia representada esencialmente por las renovaciones de Maurice Béjart, por un lado, y la cultura teatral y plástica americana de la segunda mitad de siglo, por el otro. Esencialmente, esta vanguardia se desarrollará partiendo del teatro radical, el teatro visual, la performance, los happenings y la danza posmoderna, en el contexto de una sociedad bajo los valores de la posmodernidad. Los festivales de teatro

como los de Nancy y Avignon serán los referentes estéticos de programadores y creadores de esta última etapa del siglo xx.

Se inicia, pues, una nueva etapa cultural en España resultante por un lado de las inquietudes culturales de la sociedad civil y de la resistencia de los últimos años del franquismo, y amparada por las políticas culturales que se diseñarán en los próximos años democráticos por el otro. Se caracterizarán por una mirada «iluminada» por el modelo francés de festivales, muestras, políticas y subvenciones.

La danza, sin ninguna hoja de ruta a medio ni largo plazo, tan sólo se verá beneficiada en este sentido por las políticas y la planificación del Departamento de Cultura, que esencialmente vehiculará ayudas a partir del sistema de subvenciones. La danza prosperará también gracias a la planificación teatral y a todos los festivales, muestras, teatros y programaciones que progresivamente servirán para entrar en la escena internacional.

Las estructuras institucionales educativas también se renovarán. Así, entre 1970 y 1980 cambiarán la dirección y los departamentos de danza del Institut del Teatre. En 1974 Joan Magrinyà se jubila y de forma progresiva lo hará también todo el equipo de profesores discípulos y miembros de su núcleo. En 1980 se crea el nuevo Departamento de Danza Contemporánea que tiene la fortuna de contar con dos factores nuevos: los profesores invitados anuales y los talleres de composición para los alumnos, dos elementos clave para el nacimiento y el impulso de una cantera de jóvenes creadores.

En el Departamento de danza española no se produce la misma renovación. Hasta bien entrados los años de la democracia no existe un verdadero relevo generacional que modifique sus planteamientos y que se acerque a la realidad coreográfica. De hecho, no surgen formaciones con raíces de danza española hasta los años noventa: Increpación (1993) y Color (1994). Paralelamente, el flamenco evoluciona como baile en aca-

demias privadas, pero no se ve reflejado en los escenarios de Cataluña. Se rompe el binomio así como el vínculo entre el aula y el escenario al dejar de tener una plasmación artística. La renovación se produce de abajo hacia arriba. Si bien en Cataluña se percibe una nueva generación de flamenco musical, no sucede lo mismo en el terreno de la coreografía.

Por otra parte, la transformación del Departamento de Danza Clásica es poco fluida y contradictoria. Las diferentes «escuelas» o metodologías de donde provienen los miembros del departamento crean contradicciones en los planteamientos artísticos y pedagógicos. La no existencia de una realidad artística paralela a este departamento aleja cada vez más el objetivo del trabajo de las aulas de la realidad profesional internacional. A pesar de que durante esos años vuelven del exilio unos intérpretes catalanes en sintonía con unas realidades sólidas, las mismas soñadas por Magrinyà, no se consolida —ni tampoco se proporcionan los medios para que así suceda— ningún ballet estable, ni tampoco se impulsa un estilo común o metodología.

Así, en 1975, Ramon Soler será el pionero de esta nueva generación fundando el Ballet Contemporani de Barcelona, en el que reúne, bajo su dirección, a un grupo de bailarines surgidos del Institut del Teatre. En 1977, fruto de una escisión interna, se creará el BCB colectivo (1977-1997), por un lado, y la Companyia de Dansa Ramon Soler, por el otro. La primera se orientará como una compañía de danza contemporánea, y la segunda seguiría una tendencia más neoclásica. A la formación neoclásica de Ramon Soler le seguiría la efímera Companyia de Dansa de l'Institut del Teatre (1983-1985) y, posteriormente, una apuesta más seria hecha desde la iniciativa privada: la Companyia de Dansa Dart, dirigida por Guillermina Coll —última discípula del maestro Magrinyà y reconocida bailarina internacional—, convirtiéndose en el verdadero puente generacional. Pero la política de subvenciones limita las perspectivas. A

pesar de las dificultades, a finales de siglo se hace visible una última realidad: IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre bajo la batuta de Catherine Allard y Guillermina Coll. Un proyecto de arriba hacia abajo, que ha obtenido resultados más que evidentes.

Durante estos años democráticos se ha escrito una nueva página de la danza, formada por diferentes generaciones de creadores contemporáneos emparentados con las vanguardias internacionales y reconocidos internacionalmente. Una generación liderada por Cesc Gelabert, Avelina Argüelles y Àngels Margarit a la que han seguido grupos y formaciones como Ramon Oller con Metros, Lanònima Imperial, Mal Pelo, Danat y un largo etcétera.

Esta nueva generación ha tenido en común el hecho de formarse técnica y estéticamente en las bases de la danza moderna y posmoderna norteamericana esencialmente, a pesar de que cada uno ha entendido la creación siguiendo un imaginario personal muy opuesto. Así pues, la creación coreográfica de estos años democráticos está representada por trabajos con bases abstractas conceptuales o plásticas, de teatro danza narrativa o de yuxtaposición, teatro danza de gran fuerza visual, danza performática e incluso una visión personal del *butoh*.

Contrariamente, los nuevos tiempos parecen haber borrado cualquier indicio de historia y de pasado. Es cierto que con la democracia se hace *tabula rasa* con el pasado más inmediato, ya que el país necesitaba mirar hacia delante y olvidar una etapa histórica difícil. Pero esta amnesia parece también haber afectado algunos géneros y un determinado arte. Las energías de los nuevos tiempos no han permitido un análisis distanciado y exhaustivo sobre el estado de la danza. Tampoco se ha tenido conciencia de la necesidad de una gran renovación, teniendo en cuenta, sin embargo, que existían unas bases y una tradición. Las instituciones, las programaciones, los festivales y las subvenciones han olvidado una

historia condicionada y nada lejana la cual, por un lado, seguía viva en los bailarines que continuaban yéndose al exilio alimentando así las mejores formaciones internacionales, y por otro, los bailarines que engrosaban las filas de las compañías de danza española y flamenco del resto del país. No ha existido casi ningún intercambio coreográfico con las otras comunidades autónomas, y ningún festival exclusivo de danza. Cataluña ha dirigido su mirada hacia Europa y el tiempo ha eliminado del escenario las castañuelas, el flamenco, la danza «estilizada» y toda posibilidad de consolidar el trabajo que otros iniciaron:

Existe una característica sanguínea en el catalán que, unido a la posición geográfica, ha permitido que bastantes de sus creadores tuvieran una visión internacional, global, de las cosas: el catalán rehusará el hecho de ser español, pero proclamará el de ser europeo, occidental. Es decir, pienso que algunos catalanes tienen una aspiración global y que eso es catalán, aunque se produzca en una mayoría muy estricta en lo que se refiere al catalanismo.¹²

Notas

1. Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
 2. Músico, poeta, pedagogo y crítico musical (1880-1953). En 1906 conoció las aportaciones de Dalcroze con el cual se puso en contacto, realizando en 1908 unos cursos de verano en Ginebra. En 1911 siguió un curso académico completo en Hellerau. En 1912, en el marco del Orfeo Català, creó el Institut Català de Rítmica i Plàstica (único en España y de los primeros que existieron en todo el mundo después del de Hellerau). Llevó su método a las escuelas municipales y combinó su tarea docente con la crítica musical y la composición, creando más de un centenar de canciones con gestos para los niños. Su tarea profesional y su aportación a la cultura catalana fueron reconocidas por destacados intelectuales de la época como Alexandre Galí, Agustí Pi i Sunyer, Adrià Gual, Lluís Millet y Antoni Nicolau. Núria Trias Llongueres, "Institut Joan Llongueres", *Educar*, nº5, Ciències de

l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.

3. Para una información completa al respecto consúltese MONES I MESTRE, Nèlida: *Joan Llongueres (1880-1953), l'introducció del dalcrozisme a Catalunya. Política, cultura i art del Noucentisme*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2000.

4. Según Alfons Puig la primera actuación en el Teatre del Liceu de Barcelona fue en 1917 —en junio y octubre—, después en 1922, 1924, 1925 y 1927. Tras la muerte de Diaghilev, en 1929, la formación de los Ballets de Montecarlo visitó el Liceu de Barcelona en las temporadas 1933, 1934, 1935 y 1936, dos meses antes del alzamiento militar. PUIG I CLARAMUNT, Alfons: *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Muntaner y Simón, Barcelona, 1944, pp. 99-129.

5. «Por primera vez en nuestra historia local de danza, actúa solo en una función un bailarín español, en un programa íntegro de baile. Juan Magriñá afronta la aventura. El lleno es absoluto, la curiosidad indescriptible. Lástima que el escenario escogido del Teatro Urquinaona sea tan pequeño, insuficiente para un danzarín de escuela clásica, que con dos saltos lo atraviesa». *Ibid.*, p. 109

6. Hay que recordar que en Inglaterra, Marie Rambert, Ninette De Valois y Frederick Ashton le deben mucho a su paso por los Ballets Rusos. Serge Lifar, coreógrafo, maestro y director artístico del Ballet de la Ópera de París surgió de las filas de los Ballets de Diaghilev. Los Ballets de Montecarlo y el mismo NY City Ballet de Balanchine también son hijos de aquella experiencia artística. Joan Magriñà estableció contacto con todas estas formaciones incipientes durante los años anteriores a la guerra civil.

7. TENA, Joan: *Crónica de una vocación*, Balmes SL, Barcelona, 2002, p. 64.

8. HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Sebastià Gasch, El Flamenco y Barcelona*, Carena, Barcelona, 1998, p. 7.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. ESCUDERO, Vicente: *Mi Baile*, Montaner y Simón, Barcelona, 1946..

11. Nacido en San Sebastián en 1941. Entre 1963 y 1969 vive y trabaja en Ámsterdam, en el seno de Het Nationale Ballet, junto al coreógrafo Rudi van Dantzig. En 1969, de nuevo en el País Vasco, forma el Grupo Anexa que durará hasta 1974, el mismo año en el que se instala en

Barcelona donde hasta 1979 coordinará los estudios de danza contemporánea e impartirá clases técnicas y talleres de composición en el Institut del Teatre. Desde entonces reside y trabaja entre el País Vasco y Navarra.

12. GELABERT, Cesc: «Característiques de la meva obra en relació a Catalunya i Espanya» en GARCÍA FERRER, J. M.; ROM MARTÍ, ed.: *Cesc Gelabert*, Ed. Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1990.



La interpretación para bailarines

Jordi Fàbrega

El objetivo de este artículo es plantear algunas reflexiones sobre una cuestión pedagógica que para mí es fundamental en la formación del bailarín/ina¹ —la asignatura de Interpretación—, sin entrar en el modelo de escuela ni en la formación global del alumno, que serían objeto de otro debate.

Hasta ahora parece haber un consenso general sobre la conveniencia de trabajar la interpretación en la formación de los bailarines. Así lo demuestra la inclusión de esta asignatura (con el nombre de Interpretación, Teatro, Acting for dancers, etc.), no sólo en el Institut del Teatre y en otros conservatorios profesionales de grado medio y escuelas superiores de danza del Estado español, sino en diferentes y prestigiosos centros de todo el mundo como Mudra de Béjart, la Ópera de París, la PARTS de Bruselas o la Julliard School de Nueva York.

Pero cuando queremos averiguar el peso específico de esta asignatura en la formación de los bailarines constatamos que, hasta ahora, tanto en las escuelas de danza como en los conservatorios y en los decretos que regulan la enseñanza oficial, sólo figura como un complemento formativo, no como un elemento fundamental, cuyos contenidos están basados en el entrenamiento

actoral: hacer interpretación para bailarines significa realizar ejercicios teatrales relacionados con el trabajo del actor. El procedimiento habitual es contratar un pedagogo teatral para impartir unas horas de interpretación al año, con una aplicación práctica que dependerá del currículum del profesor encargado de dar la materia. La variedad de «métodos» es considerable (Le-coq, Grotowski, pantomima, etc.), pero generalmente se recurre al sistema Stanislavski, a menudo mal entendido, o incluso se aplica el método del Actor's Studio directamente a la danza. En otras palabras, no se trabaja ningún entrenamiento interpretativo creado específicamente para bailarines. No existe un perfil de asignatura definido y cada centro de enseñanza lo resuelve, generalmente, en función de sus recursos humanos, con una carga lectiva mínima y un formato muy variable, que va desde las clases semanales hasta los talleres, los seminarios, los *workshops*, etc.

En nuestro país, por ejemplo, los decretos del Ministerio con respecto al grado medio —tanto el antiguo como el nuevo— no consideran la Interpretación como enseñanza mínima. El primer decreto de la Generalitat, en cambio, reconocía la Interpretación como materia obligatoria, aunque sin rango de asignatura autónoma, con la denominación de Caracterización e Interpretación. En el caso de la Escuela Profesional de Danza del Institut del Teatre suponía el 1,5% del horario lectivo de todo el grado medio; ahora, con el nuevo decreto, esta asignatura desaparecerá y la dirección del conservatorio decidirá si la incorpora o no a las horas de libre disposición.

En el grado superior, el decreto del Ministerio y la Generalitat prevén la Interpretación como asignatura obligatoria. En el curso 2007-2008² representará el 4,5% en la especialidad de Coreografía y técnicas de interpretación de la danza, y el 3% en la especialidad de Pedagogía —y para el conjunto de la carrera. Si lo comparamos con el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, vemos que, aunque en Pedagogía cons-

tituye un 1,5%, la mitad que en Barcelona, en Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza representa el 8,1% del horario lectivo, casi el doble que en Barcelona.

Así pues, en la formación de los bailarines, coreógrafos y pedagogos nos encontramos con una asignatura llamada Interpretación, con contenidos de entrenamiento actoral poco definidos, y con una dedicación lectiva muy pequeña. De hecho, si la interpretación actoral tiene que seguir siendo el referente de la interpretación en la danza (desde el siglo XVIII la danza se ha reflejado en ésta aunque sólo fuera para distanciarse de ella), si tiene que continuar siendo un pequeño extra informativo de la formación de los bailarines, quizás la asignatura ya esté bien tal y como está. Pero una cosa es hacer «teatro» como complemento, como un conocimiento superficial de algunas técnicas actorales, y la otra es confundir el trabajo actoral con la interpretación para bailarines.

Pero, ¿y si las cosas no tuvieran que ser necesariamente así? ¿Y si la Interpretación para bailarines no tuviera que estar configurada por los mismos contenidos que sirven para la formación de los actores y no tuviéramos que considerar la asignatura como accesorio, sino como específica y consustancial? Esta cuestión ya fue planteada en la segunda mitad de la década de 1950, en el primer libro que escribieron la directora Elena Botcharnikova y el director artístico Mikail Gabovitch sobre la Escuela de Ballet del Gran Teatro-Escuela Coreográfica de Moscú. Ambos constataban que «la aparición de nuevos temas y nuevos personajes en el mundo del ballet y el problema de la interpretación en la educación de la juventud dedicada al ballet, han conducido a aplicar en el arte coreográfico el sistema Stanislavski para la formación de actores». Ahora bien —añaden—, «la especificidad del ballet aporta inevitablemente correctivos esenciales al método de preparación “de actores danzantes” según Stanislavski. El propio Stanislavski, que trabajó mucho en los teatros de ópera, subrayaba esta especi-

ficidad. [...] En realidad, en todo ballet, el estado emocional de un personaje está determinado de entrada por la música [...]. La especificidad del ballet radica igualmente en el hecho que “el actor danzante” no puede crear arbitrariamente la “partitura” de sus movimientos escénicos. No sólo está limitado por el tiempo musical, sino que también se enfrenta a un “texto” coreográfico ya establecido y que dicta el diseño de su acción en el escenario». El personaje del ballet —concluyen— «tiene sus particularidades y difiere en bastantes puntos del personaje dramático. A los artistas de la coreografía les importa conservar y afirmar lo original de la expresividad plástica y musical del cuerpo humano, y que forma la base del arte específico de la danza» (BOTCHARNIKOVA Y GABOVITCH, 1956?).

Si años atrás ya se dejaba constancia explícita de la necesidad de un trabajo específico en la formación interpretativa de los bailarines clásicos y, además, se constataba que el sistema Stanislavski era del todo insuficiente, cuando contemplamos los estilos de danza que han ido surgiendo desde entonces (por ejemplo, los que se fundamentan en la abstracción), la urgencia de un cambio de perspectiva se hace todavía más patente.

¿Cómo debería plantearse, pues, la interpretación para bailarines? Para mi trabajo de investigación titulado *La Interpretación en la danza: ¿una cuestión pendiente!*, que leí en el Institut del Teatre de Barcelona en 2005, en el programa de Doctorado en Artes Escénicas, entrevisté a unos treinta coreógrafos, bailarines y pedagogos internacionalmente reconocidos para hablar sobre esta cuestión. Los resultados fueron contundentes: el 97% de los encuestados estaba de acuerdo en incluir la interpretación en la formación de los bailarines y sólo un 3% no lo consideraba del todo necesario. Entre el 97% favorable a la inclusión de la asignatura, un 78% pensaba que debía incorporarse desde el inicio de los estudios, y un 22% consideraba que era mejor hacia la mitad de la formación o al final, cuando ya

se domina la técnica. Es un posicionamiento que cuestiona la complementariedad actual de la interpretación y que contrasta espectacularmente con los decretos del Ministerio y de la Generalitat, así como con el planteamiento de la asignatura en la mayoría de escuelas. Hay que señalar, sin embargo, que si bien la práctica totalidad de los profesionales consultados coincidían en la necesidad de incluir la asignatura con carácter no complementario, no existía ningún acuerdo mayoritario para definir el concepto de interpretación en la danza, del cual, obviamente, dependen los contenidos.

Por lo tanto, en primer lugar, es preciso aclarar qué entendemos por interpretación para bailarines, ya que aquí parece radicar la clave de la cuestión, dada la confusión entre los profesionales al usar este término. Esto se refleja clarísimamente en los decretos de enseñanza de los estudios de danza tanto del Ministerio como de la Generalitat, donde el concepto de interpretación es vago y comporta muchos malentendidos: a veces significa ejecución; otras técnica de movimiento, exégesis, capacidad expresiva y, también en algunas ocasiones, representar un rol.³

Desgraciadamente, el discurso sobre la danza no nos ayuda mucho a configurar la definición del concepto de interpretación (de hecho se ha escrito muy poco sobre la danza —y desde el mundo de la danza—, y menos aún sobre la interpretación para bailarines), quizás porque, cómo dice Isabelle Ginot, profesora del departamento de danza de París VIII, «contrariamente al teatro y a la música, donde la adquisición de una cultura y de instrumentos de análisis está integrada en la formación del intérprete (historia de la música o del teatro, análisis de obras, teorías musicales o teatrales...), la formación del bailarín viene acompañada de una ocultación del campo del pensamiento, a menudo llamado “intelectual” con el punto de desconfianza y de desprecio que acompaña el término» (GINOT, 2004).

Valerie Preston-Dunlop, en su libro *Dance Words*, con más de 1.700 entradas recopiladas de diferentes autores, incluye sólo seis referidas a la interpretación de los bailarines: dos referidas a interpretar y cuatro a interpretación. Expongo las más significativas:

- «Interpretar: Hacer que una danza esté viva» (Bonnie Bird).⁴
- «Interpretación: El proceso de apropiación de los pasos» (Joseph Cipolla).⁵
- «Interpretación: El proceso de dar al movimiento alguna cosa de ti mismo» (Laverne Meyer).⁶

Una posterior exploración de la cuestión, que realicé en el mencionado trabajo de investigación, no nos aporta muchas más precisiones. Véanse algunas respuestas a la pregunta del cuestionario «¿Qué es para usted la interpretación en la danza?»:

- «En mi opinión, es la aportación emocional de cada bailarín» (Roselyn Anderson).⁷
- «Es saber conectar y unir la mente con el cuerpo de manera que el bailarín sea más expresivo gracias al pensamiento que impulsa la emoción. Es el desarrollo creativo que permite al bailarín ser más que un técnico de la danza, y poder transmitir un mensaje (consciente o inconscientemente), consiguiendo una reacción y una emoción en el espectador» (Catherine Allard).⁸
- «Es una parte necesaria para la expresividad del movimiento» (Aurora Bosch).⁹
- «Es la apropiación de la voluntad del coreógrafo» (Didier Chirpaz).¹⁰
- «Sería la expresión de un sentimiento por la música y/o la caracterización de un rol» (Suzanne Daoanne).¹¹
- «Para mí es ‘entrar en situación’, sino el público no recibe nada, no hay pasión; es transmitir aquello que quieres dar en el baile» (José De Udaeta).¹²
- «Es sacar de tu interior. [...] No es una cosa mecánica, no es un movimiento por el puro movimiento, tiene que salir alguna

cosa de dentro, y entonces creas un buen arte, como coreógrafo, como maestro» (José Granero).¹³

– «Es el grado último de la danza, es comunicar. Para mí interpretar es comunicar» (Ramon Oller).¹⁴

Tras leer las respuestas del cuestionario observamos que la mayoría de los profesionales define la interpretación como la expresión de los sentimientos o de las emociones —generalmente de la persona del bailarín— a través del movimiento, asociándola sólo con la expresión y sin hacer casi ninguna referencia al trabajo de la energía, a la presencia escénica, a los personajes, etc. Además, al no formularse ningún objetivo, nadie dice que la interpretación exija un entrenamiento, considerándola, como mucho, una técnica o una herramienta. Esto revela un notable desconocimiento de lo que puede representar el trabajo de interpretación para bailarines, y explica que, en el momento de interpretar, los encuestados se remitan a las técnicas actorales. Son las únicas que mencionan —considerando, eso sí, que pueden ser muy enriquecedoras—, aunque enumeran pocas y muy básicas, probablemente porque su campo de referencia es limitado. Finalmente, se observa una confusión evidente entre técnicas de desarrollo personal y técnicas de entrenamiento actoral, fruto también, sin duda, del desconocimiento del trabajo de interpretación. Así pues, las respuestas que encontramos, en general en el mundo de la danza, son vagas, confusas y mayoritariamente centradas en la expresión, no de la coreografía, sino de la persona del bailarín.

Ahora bien, ¿interpretar es expresar la persona del bailarín? Porque si interpretar significa mostrar el alma del bailarín, como ya se hacía en el Renacimiento, la interpretación no es necesaria, sólo hay que ayudar al alma a que aflore, que emerja, que exhale su aura, siempre confiando en la inspiración, el talento o el *duende*, pero a condición de que el practicante sea «honesto» y «sincero» —requisitos morales—, o que sea «natural»¹⁵ —cosa difícil en un arte basado

generalmente en movimientos que poco tienen que ver con la naturalidad. Este concepto de interpretación también lo vemos reflejado en el nuevo decreto del Ministerio del grado medio, repleto de expresiones que corresponderían más al siglo XVIII e incluso al siglo XV: «el don natural de la interpretación», «interpretar con gracia y naturalidad», «interpretar con gusto, carácter y fuerza expresiva», etc. Pero este fenómeno aparece también, curiosamente, en algún sector de la danza contemporánea, donde no se considera necesaria la asignatura de Interpretación, dejando que sea el coreógrafo, en el trabajo diario con el bailarín, quien transmita directa o indirectamente su concepto de interpretación por la imitación y la «trasmigración de las almas». Evidentemente esta opción supone dar un paso atrás, volver a las prácticas del pasado, cuyo resultado ya hemos visto, confirmando que, a veces, bajo las propuestas pretendidamente más contemporáneas se esconden las más conservadoras. Con este concepto de interpretación basado en la expresión de uno mismo, con el peligro de rozar la terapia, no es preciso ningún aprendizaje ni, por lo tanto, ninguna asignatura. Es más, no se puede aprender a interpretar, y todo depende de lo intangible, del don infundido, propio del artista inspirado. Lógicamente, las cosas serían muy diferentes si hubiera que servir a la expresión de la coreografía, porque entonces sí que serían necesarios el estudio y el aprendizaje.

Pero antes de empezar a definir el concepto de interpretación tenemos que aclarar un par de cuestiones que últimamente están cobrando fuerza y que pueden ser conceptualmente determinantes. La primera es la confusión entre interpretación y ejecución. A menudo, en el actual desconcierto terminológico del mundo de la danza, la palabra «intérprete» sirve para designar sólo aquél que hace, cumple, lleva a cabo, es decir, que ejecuta. Pero, ¿podemos hablar de ejecución como interpretación? ¿Interpretar es la simple ejecución técnica de un paso o de un movimiento? ¿Podemos hablar también de

interpretación en el caso de los acróbatas, de los gimnastas, o de los practicantes de gimnasia rítmica, cuya ejecución tiene los mismos objetivos que la de los bailarines? ¿Acaso no interviene algo más en la acción de bailar una coreografía? Cabe decir al respecto que la interpretación ya implica la ejecución, porque un bailarín no puede interpretar en el escenario aquello que no hace, pero en cambio, puede realizarlo sin interpretar. Por eso Rui Horta, reputado coreógrafo portugués, aclara la incógnita diciendo que la interpretación es «cómo hacemos aquello que hacemos», siempre y cuando —tendríamos que añadir— ése ‘cómo’ esté alimentado y determinado por la conciencia.

La segunda cuestión es que, actualmente, en algunos sectores de la danza contemporánea, según Patrice Brignone, «el término coreografía deja de ser el referente obligado, en favor, por ejemplo, del de ‘*fabrication*’ (Alain Buffar), o simplemente de ‘*travaux*’ (Jérôme Bel), una expresión corriente en las artes plásticas, adaptada de la palabra anglosajona ‘*works*’» (BRIGNONE, 2006). Por eso, Jean-Marc Adolphe, redactor jefe de la revista *Mouvement*, concluye que «la palabra ‘performer’ ya forma parte del argot común de las artes escénicas, y sustituye en los créditos a ‘bailarines’, ‘actores’ y, aún más, a ‘intérpretes’, una palabra casi desterrada» (ADOLPHE, 2006).

¿Tenemos que sustituir, pues, la denominación de intérprete por la de «performer»? ¿Continúa siendo válido el término «interpretación»? De entrada, hay que decir que «performance» significa representación, y por lo tanto el término está vinculado con el de interpretación. Ahora bien, curiosamente, con la confusión terminológica actual, se acostumbra a asignar la definición de «performer» a aquel que no representa sino que presenta. Por lo tanto, podríamos aplicarlo, pero, ¿podemos basar la interpretación en la presentación de uno mismo? Si se trata de ser uno mismo en el escenario, no tenemos porque estudiar ninguna asignatura; la mera presentación de la persona

basada exclusivamente en técnicas cotidianas es una opción estética tan respetable como cualquier otra, pero no puede ser la base del concepto de interpretación, dado que la presencia física y mental de la persona cotidiana ya es objeto de estudio en diversas ciencias. Lo que hace imprescindible y al mismo tiempo necesario el estudio de la interpretación no es sino un comportamiento diferente en una situación distinta de la vida cotidiana.

Así pues, ¿cómo definimos interpretación? Patrice Pavis, en el artículo de su diccionario dedicado a la interpretación, nos recuerda que «en francés, ‘*jouer*’ (jugar), significa actuar, interpretar; o, en otras palabras, cuando el actor actúa, ‘juega’». Pero enseguida añade que «Para comprender el juego del actor es necesario [...] relacionar la enunciación global (la gestualidad, la mímica, la entonación, las cualidades de la voz, el ritmo del discurso) con el texto proferido o la situación planteada. Entonces, el juego —la interpretación— actoral se descompone en una serie de signos y de unidades que garantizan la coherencia de la representación y de la interpretación (o exégesis) del texto» (PAVIS, 1998).

¿Podemos aplicar del todo esta definición en el campo de la danza? Básicamente sí, pero sólo cuando añadimos las reflexiones de Eugenio Barba sobre el trabajo de los actores y bailarines abarcaremos toda la complejidad del término. Parto, pues, de un concepto de interpretación entendido como el resultado de un comportamiento en «público», que gestiona conscientemente la energía para obtener un resultado previamente planteado en un proceso de unión psicofísica consciente y, así, dar vida escénica al movimiento en una situación de representación organizada. Esto implica la necesidad de una técnica extracotidiana, es decir, utilizar el cuerpo y la mente de manera diferente que en la vida cotidiana y que permita mantener la atención del espectador. Por técnicas extracotidianas entendemos unos procedimientos físicos que operan a través de un proceso de reducción y

sustitución, destinado a hacer salir lo esencial en las acciones —lo que no hacen las técnicas cotidianas—, creando así una tensión y una diferencia de potencial por donde transita la energía escénica, distinta de la energía de la vida cotidiana. Ahora bien, el intérprete tiene que encarnar (o asumir) un ser diferente al suyo, es decir, usar y gestionar de forma diferente el cuerpo y la energía.

Esta definición nos permite incluir la inmensa mayoría de propuestas artísticas de la danza figurativa y abstracta en sus diferentes estilos: clásico, neoclásico, español, flamenco, moderno, amplios sectores del contemporáneo y de la danza teatro, y sectores del posmoderno. Las pocas corrientes que no se vinculan a la representación sino a la presentación, o que utilizan sólo la energía cotidiana, cuando utilizan un procedimiento diferente al cotidiano o una mínima transformación del «yo» —no es necesario que sea en el estadio de personaje—, a través de una gestión diferente de la energía, ya pueden ser, junto con los estilos antes mencionados, objeto de estudio de la asignatura.

En el trabajo interpretativo de los bailarines esta definición se concretaría desarrollando una serie de capacidades, siguiendo una línea de procedimientos conscientemente trabajados, o sea, unas técnicas que se pueden aprender pero que, lógicamente, como no son de uso cotidiano, precisan un entrenamiento. Ahora bien, según los resultados de la encuesta del trabajo de investigación antes mencionado, el 66% de los encuestados no conocía ningún entrenamiento específico para bailarines, y el 33% que afirmaba conocerlo no lo concretaba, confundiendo entrenamiento, es decir, las capacidades que el bailarín tiene que desarrollar antes de bailar cualquier coreografía, con la manera de trabajar en la coreografía. Estas conclusiones dan mayor fuerza a la afirmación de Helena Wulff, profesora de antropología social de la Universidad de Estocolmo: «La actuación en la danza no está tan elaborada como en el

teatro [...]. No he encontrado todavía un sistema teórico de actuación en el ballet en la línea del sistema Stanislavsky, por ejemplo» (WULFF, 1998). Pero no sólo ocurre en el ballet, ya que tampoco en los otros estilos de danza existe un sistema de pensamiento y elaboración sobre el trabajo de interpretación parecido al del teatro.

Inicialmente pues, hay que abordar todas las cuestiones relativas a la Interpretación en la danza —ya planteadas en el campo del teatro a partir del siglo XVII— que, por ahora, están vagamente definidas (e incluso indefinidas) o simplemente no se contemplan. Sólo así se podrá plantear una propuesta pedagógica seria y profunda que deberá materializarse en un *entrenamiento interpretativo específico para bailarines*, objeto de mi tesis doctoral.

Este entrenamiento, que configuraría la asignatura de Interpretación, tiene que estar basado, en primer lugar, en el análisis de los recursos interpretativos surgidos a lo largo de la historia de la danza (objetivos, similitudes, divergencias, principios que pueden extraerse, etc.). Ver lo que aportan a la Interpretación —por poner algunos ejemplos— el concepto de personaje de Dominique Bagouet, de Lucinda Childs, de Jean Fabre, de la Ribot o el de Mónica Valenciano; el uso de la respiración en Dalcroze, Deborah Hay, Mary Wigman, Ohad Naharin o Lin Hwai-min; la emoción en Isadora Duncan, Serge Lifar, Carolyn Carlson o Pina Bausch; la presencia escénica en Hubert Godart, Douglas Dunn, Serge Lifar o Boris Chamartz; la energía en Nijinsky, Laban, Marta Graham, Cunningham, Trisha Brown o Vandekeybus; la utilización de la imagen en Mabel E. Told, Irene Dowd, Isadora Duncan, Erik Hawkins; el trabajo sobre la conciencia sensorial y la percepción de Steve Paxton, Douglas Dunn, Yvonne Rainer; la corporeidad danzando de Michel Bernard o de Odile Duboc; la inmovilidad en Akram Khan, Josef Nadj, Toméo Vergès, Alain Buffard, Frédéric Flamand, o la *stasis* de Nikolais; el *pré-mouvement* de Hubert Godart, la preexpresividad de Barba, o la

relación entre el peso y el centro de gravedad de Kleist; etc.

Además, debe tener en cuenta las aportaciones de la teoría del movimiento y de las técnicas de conocimiento corporal —llamadas también técnicas de reeducación corporal y del movimiento, englobadas a veces con el nombre de análisis del movimiento o de métodos somáticos—, y que abarcarían las aportaciones del método Alexander, Feldenkrais, de la kinesiología de la danza, de la Eutonía, de la Ideokinesis, del Pilates, del Body-Mind-Centering (BMC), del Skinner Releasing, y también del yoga, del Tai-Chi, de las artes marciales, etc. Asimismo, debe fundamentarse en las aportaciones de la teoría dramática, de los entrenamientos actorales y de la antropología teatral. También, en lo posible, tendría que poder recoger las aportaciones científicas de la fisiología, de las neurociencias, la neurofisiología, la neuropsicología, etc. Y, por fin, debería tener presente las consideraciones sobre la danza de las pasadas décadas que provienen de la filosofía y las artes plásticas.

Este entrenamiento específico acercará al bailarín a un conocimiento desde la reflexión, desde el trabajo científico, y hará, en definitiva, que sea dueño de su arte, y por lo tanto, más libre. En el centro de la danza está el intérprete, él es el único elemento indispensable para que se produzca el baile, y por eso la danza tiene que ser el arte del bailarín, pero no podrá serlo del todo hasta que el entrenamiento interpretativo sea una parte fundamental de su sustancia artística. Además, el hecho de incorporar en el mismo sujeto el artista y la obra implica la consustancialidad de la Interpretación por definición. En consecuencia, nunca podrá ser un simple complemento en su formación, sino aquello que forma parte de su esencia, un contenido primordial.

Cultivar o no un entrenamiento específico en la danza es una opción ideológica, presupone posicionarse sobre el papel del bailarín. Por lo tanto, cuando quiere mantenerse al intérprete alejado del conocimiento escudándose en la subjetividad del arte,

donde todo es posible, negando la razón, el pensamiento y la investigación científica, sólo estamos retrocediendo, manteniendo el poder absoluto del coreógrafo o del director de turno. La asignatura de Interpretación tendría que ser el espacio donde pedagogos, coreógrafos y bailarines pudieran aprender y reflexionar juntos sobre las condiciones y los procedimientos de su arte; un lugar de encuentro que posibilitara la relación de creador a creador, que rompiera las barreras que han construido el desconocimiento y la ignorancia, dando el poder a unos y la obligada sumisión a otros. De la instauración de este nuevo ámbito depende, a mi parecer, el futuro de la pedagogía de la danza y, por lo tanto —si pensamos que toda pedagogía es una apuesta— el de la danza.

Isabelle Ginot ya hablaba de «la alienación social y política, de la impotencia crónica del bailarín a tomar la palabra, tanto la propia como la figurada: la ausencia de lenguaje [...]. Los trabajos realizados en el seno del departamento de Danza de la Universidad París VIII referidos a la formación del bailarín confirman cada vez esta hipótesis: la alienación en múltiples niveles —desde las relaciones del maestro con el alumno hasta las relaciones del coreógrafo con el intérprete, del estudio a la escena, de la escena de teatro a la escena de la política, del Estado al coreógrafo, del espectador al bailarín, etc.— no es más que la repetición de dispositivos políticos funcionando en la formación del bailarín, donde tradicionalmente no se producen ni el debate ni la reflexión» (GINOT, 2004).

Para acabar, y con el ánimo de suministrar material para esta reflexión, adjunto dos entrevistas, extraídas de mi trabajo de investigación, a dos figuras internacionales de la danza contemporánea: Cesc Gelabert y Daniel Larrieu.

Referencias bibliográficas

- ADOLPHE, Jean-Marc (2006): «Dansa i “Performance”», *En Moviment*, Barcelona, p. 14.
- BOTCHARNIKOVA, Helena y GABOVITCH, Mikhaïl (1956?): *L'École Choregraphique du Grand Théâtre*, Éditions en Langues Etrangères, Moscú. [Collection «Arts»].
- BRIGNONE, Patrice (2006): *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, Al Dante, París.
- GINOT, Isabelle (2004): «Danse: L'en dehors et l'au-dedans de la discipline», Gourdon, Anne-Marie (dir.), *Les Nouvelles formations de l'interprète, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, CNRS, París. [Arts du spectacle].
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona.
- PRESTON-DUNLOP, Valérie (1995): *Dance Words*, Harwood Academia Publishers GmbH, Suiza.
- WULFF, Helena (1998): *Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers*, International Publishers Ltd., Oxford.

Notas

1. En adelante utilizaré la expresión únicamente en masculino.
2. En este curso desaparecerá, a propuesta de la dirección actual del Conservatorio Superior de Danza, la optativa de Interpretación II. El tanto por ciento resultante en la especialidad de Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza es la suma de las asignaturas de Interpretación I en primer curso y Creación del Personaje en segundo curso.
3. Este desconcierto queda patente, en el grado superior, en la denominación tan singular de la especialidad de «Coreografía y técnicas de interpretación de la danza», que no nos permite saber con certeza las materias de estudio que engloba.
4. Fue miembro de la compañía de Marta Graham, asistente de la coreógrafa y profesora de técnica Graham.
5. Ex bailarín del Dance Theater of Harlem, del Saddler's Wells Ballet, profesor de danza en el Royal Ballet School, Boston Ballet, etc.

6. Ex bailarina, profesora, coreógrafa y fundadora del Northern Dance Theatre.
7. Repetidora del Nederlans Dans Theater y de les coreografías de Jirí Kylián.
8. Ex primera bailarina del Nederlands Dans Theater y de la Compañía Nacional de Danza. Directora del IT Dansa.
9. Ex primera bailarina y Maître de ballet del Ballet Nacional de Cuba.
10. Director general de l'École Nationale de Ballet Contemporain de Montreal.
11. Asistente de dirección de la sección de danza de la Julliard School de Nueva York.
12. Coreógrafo, maestro de español y concertista de castañuelas.
13. Coreógrafo y maestro de español. Fundador del Ballet Español de Madrid. Ex director del Centro Andaluz de Danza.
14. Coreógrafo. Director de la compañía Metros. Actual director del Conservatorio Profesional de Danza del Institut del Teatre de Barcelona.
15. Los términos naturalidad, honestidad y sinceridad son muy habituales en el mundo profesional de la danza, y revelan, de nuevo, el concepto de interpretación que conllevan.

Entrevista a Cesc Gelabert

Transcripción de la entrevista oral realizada en el año 2004 y revisada por el coreógrafo en 2007.

Coreógrafo internacional. Fundador de la compañía Gelabert-Azzopardi. Ha creado *Solos* para Mikhail Baryshnikov y David Hughes. Ha sido galardonado, entre otros, con el Premi Nacional de Dansa de Catalunya 1983 y 1997, el Premi Ciutat de Barcelona 1987 y 2005, el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura 1996, la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes 1994, el Premio Max de las Artes Escénicas mejor espectáculo y mejor coreografía 2000 y el Premio Max 2005 y 2006 al mejor bailarín masculino en los años 2004 y 2005.

FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: como bailarín, coreógrafo, pedagogo, repetidor?*

GELABERT: Soy coreógrafo y bailarín; también pedagogo: ahora no ejerzo, pero

he dado clase toda mi vida, y si algún día la sociedad me lo pide, me gustaría ofrecer mi modelo de bailarín que para mí es central en mi trabajo.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Yo no he tenido un único maestro, he tenido muchos, empezando por Anna Maleiras y Lydia Azzopardi, dos nombres de una larga lista de maestros que me han enseñado diferentes técnicas de danza.

En este país, aparte del flamenco, no ha existido un ascendiente a seguir. Yo he trabajado con la diversidad informada, he recibido influencias de la cultura occidental, la africana y la oriental. Por una parte, la herencia de la danza académica; después las técnicas del siglo xx, Graham, Cunningham, Limon, etc., y por último, las técnicas interiores, como el yoga, el Tai-Chi, y también Pilates, Feldenkrais, Alexander, etc. He estudiado también con Yiya Díaz, que enseña el «cuerpo arte», la técnica evolucionada de su maestra Fedora Aberasturi. Mi modelo de bailarín pone todo esto en común: un equilibrio entre la tradición y el futuro.

¿Cuáles son, a su entender, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Debe tener un buen nivel físico, con un conocimiento de los lenguajes básicos que hemos mencionado antes, y un nivel mental, o sea un sistema para aprender a hacer funcionar su mente, una mente conectada con la experiencia y con la vivencia de un cuerpo y de una emoción. Debe tener una técnica que una el cuerpo, el corazón y la mente.

Yo he estudiado filosofía, arquitectura, etc., y he tenido un maestro budista, Geshe Kelsang Gyatso, que me ha ofrecido un mapa para organizar todas las informaciones y poder relacionarlo todo.

Hay que tener una capacidad técnica para trabajar con la mente; una mente aplicada y relacionada con tu cuerpo y, entremedio,

la emoción. A mis alumnos les explico la imagen del carro griego: el carro es la forma, los caballos son las emociones, el conductor es la mente más las estructuras mentales, el guerrero es el espíritu y el paisaje, los sentidos.

Existen dos aspectos clave en la mente del bailarín: el espacio y el tiempo. El bailarín debe tener una gran capacidad espacial, tiene que ser una especie de Gaudí. Debe tener una gran capacidad para concentrarse, para trabajar con su mente.

¿La danza es sólo movimiento o se necesita una emoción que lo impulse?

En el cuerpo se encuentra la parte más física, pero que no es sólo física, porque también son mente los músculos y los tendones. Después, tenemos el cuerpo sutil, que son las energías, y los sentidos, incluido el del tacto, que nos permiten saber nuestra posición del cuerpo —también tenemos sensores, no sólo en la oreja, si no en las plantas de los pies, para mantener el equilibrio—; todo esto son sentidos y también mente, pero lo asociamos al cuerpo porque están directamente relacionados con éste. Entremedio está la emoción, que va ligada a la percepción del placer, del dolor, del amor, del odio y mil variantes más; es un tipo de mente específica: sin emoción no hay vida. El resto de las estructuras mentales, los conceptos, las imágenes genéricas, la imaginación... es la mente en general. Y por último el espíritu, que serían las mentes sutiles. Es una división básica del budismo, y para mí es muy útil, porque me permite organizar los diferentes aspectos del conocimiento.

Existe una mente genérica y una mente directa.

Los buenos bailarines tienen un cuerpo cualificado, un cuerpo penetrado por la conciencia.

El movimiento debe estar penetrado por todas estas cosas; debe tener una definición, la más precisa posible, de la forma, de las energías, de los sentidos que lo rodean, de las emociones que lo impregnan y de las

mentales que lo acompañan. Todo esto, además, tiene que estar cualificado en el interior de una idea coreográfica; entonces es cuando alcanzará una potencia que permitirá al espectador hacérsela suya.

Si cuando hacen los ejercicios, los alumnos no los ejecutan con todo este «carro», después tampoco lo harán cuando trabajen una coreografía, sólo lo harán de una manera mecánica.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Interpretar es ejecutar una propuesta coreográfica concreta de una manera personal, encontrando el equilibrio entre la fidelidad a la propuesta coreográfica y su personalización.

Hay que diferenciar entre coreografía, interpretación y ejecución. Hay tres personas clave: el coreógrafo, el bailarín/intérprete y el público.

La coreografía es un acuerdo, un pacto entre el coreógrafo y el bailarín. Un conjunto de entendimientos; la interpretación forma parte de este conjunto, al mismo tiempo que diferencia la manera de bailar de una persona respecto a otra.

Yo, con cada bailarín, trabajando con él, defino cómo quiero que interprete esa propuesta coreográfica y, una vez llegados a un acuerdo, quiero que lo haga así siempre, que no sea casualidad, que sea una interpretación definida.

La ejecución es única e irrepetible, siempre diferente en el interior de la interpretación y en el interior de una coreografía —la cual ejecutas cada vez que realizas un ensayo o una representación. Pero una cosa es ejecutar y la otra es saber construir una interpretación con el coreógrafo, cosa que la mayoría de bailarines no saben hacer. Saben bailar, pero al construir un personaje o una interpretación les cuesta mucho. Como público, tú sólo ves la ejecución, no conoces la coreografía ni la interpretación, que no se puede entender sin la «concepción de una coreografía», y ésta la hace el espectador artista: sólo desde esta construcción puede vivir y disfrutar esta coreografía. Sin

este público cualificado no hay arte, ésta es la gran desgracia de nuestros tiempos.

Para ser un buen intérprete debes bailar una coreografía que no te vaya bien, que no te guste y convertirla en algo que esté bien y que te guste. Si no eres capaz de hacer esto todavía no eres un bailarín, porque bailar una cosa que te vaya bien lo hace todo el mundo, no necesitas ser bailarín.

Cuando hacemos un casting y vemos a un bailarín, nos preguntamos qué es más importante para él, ¿él mismo o la danza? Si vemos que es él mismo nunca lo cogemos, aunque sea muy bueno, porque lo que debe mandar siempre es la coreografía.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Las técnicas actorales son muy ricas, muy buenas en el aspecto emocional y en su relación con la mente (Stanislavski, por ejemplo, con la construcción del personaje, la utilización de la experiencia, fijar unas imágenes, etc.). Todo esto es muy interesante para los «caballos» que decía antes, que son los que cualifican el movimiento. Para un bailarín es muy útil estudiar técnicas actorales.

Yo he estudiado, entre otras, las técnicas de Stanislavski, y Grotovski, y también pantomima, aunque ésta esté más cerca de la danza.

¿Existe en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Podría concretárnoslo?

En la danza el tema de la interpretación queda un poco en manos del consejo de cada profesor —cada uno da sus imágenes—, o del *coach*, que te transmite los roles. Acaba siendo una cuestión muy personal, cada bailarín se lo hace a su manera, con poca técnica, y para mí es muy importante que se trabaje desde el punto de vista de la técnica y no desde la inspiración.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza? ¿Existen técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles son?

Un bailarín tiene presencia escènica cuando el movimiento está cualificado, por lo tanto, es cuando cualifica el movimiento cuando adquiere presencia escènica. Hay una parte que es innata, es decir, cuando el bailarín ya tiene una serie de estos elementos que decíamos (concentración, relación psicofísica, etc.), pero que deben cultivarse y cualificarse con una técnica. La presencia se puede trabajar, se puede aprender, pero si tienes condiciones innatas, mejor. Una persona con poca presencia si trabaja tendrá mucha más, porque cualificará su movimiento.

Por otra parte, hay también los aspectos energéticos, los del mundo sutil de la energía, el cuerpo sutil, que son muy importantes para la presencia: cualificar la energía. Ahora bien, ¿cómo cualificarla? ¿Cómo incidir sobre la energía? Yo divido las energías según los términos griegos (es lo más práctico): Tierra, Fuego, Aire y Agua. Todo bailarín tiene una energía propia que acostumbra a ser una mezcla, por ejemplo, de Fuego y Agua, y si le das un movimiento que es Fuego y Agua todo va bien pero, en cambio, si le das Tierra o Aire no sabe qué hacer, y entonces este movimiento queda pobre, sin presencia, sin energía. Como bailarín hay que poder trabajar todas las energías, siempre habrá algunas que ejecutará mejor que otras, pero tiene que ser capaz de trabajar las otras y, por lo tanto, cualificarse con la técnica, no es suficiente con la cualidad natural. Hay bailarines que tienen una cualidad natural muy elevada, pero que no la tienen concienciada, cualificada.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Depende de la coreografía. Algunas se sitúan en unos contextos culturales y unas coordenadas donde no tiene demasiado sentido, por ejemplo, en las que se habla más de persona que de personaje, donde domina más la forma y un tipo de cualidad o una relación musical, donde cada uno lo haría a su manera, personalizada. En estas situaciones, hablaría del «yo bailarín». En cam-

bio, en las coreografías donde hay una determinada narrativa o una relación con un personaje, entonces sí que hablaría de personaje. Ahora bien, siempre habrá una interpretación, pero será una interpretación adaptada al tipo de coreografía.

¿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?

Depende de cada caso: cuando hay un personaje, son las del personaje, y si no hay un personaje, son las del bailarín. El bailarín que está en el escenario nunca es el mismo que la persona real, pero el uno alimenta al otro. La persona está alimentando al bailarín que está en el escenario.

Cuando haces un movimiento absolutamente abstracto, tienes que tener una emoción, una imagen, y tú, como espectador, recibirás una emoción en función de como yo cualifique el movimiento.

¿Cuáles son los recursos que funcionan mejor para provocar la emoción?

Las imágenes culturales. Pero el elemento esencial para controlar la emoción es la energía, porque la energía es la parte física más cercana a la emoción. Si tú colocas en tu cuerpo la energía justa es muy probable que salga la emoción correcta, porque la emoción no la puedes decidir nunca, y tiene que ser siempre pura y genuina. Ahora bien, puedes trabajar con el «carro» y la mente, para que, probablemente, se produzca la emoción justa. Pero, ¿cómo crear las condiciones para que salga la emoción justa? Debes crear el paisaje justo con los sentidos y la imaginación, y escoger la forma. La forma te ayuda, pero, además, hay que trabajar la energía; sin Fuego no harás nunca la Ira, sin Agua tampoco conseguirás el Deseo o la Sensualidad, etc.

Yo coloco la forma que he preparado, coloco la energía justa, utilizo la imagen mental y el sentido correcto y, probablemente, saldrá la emoción; no necesariamente, pero en la mayoría de los casos saldrá.

He desarrollado mis mecanismos o métodos para trabajar la emoción. Al fin y al cabo, lo que hago es crear una serie de imágenes genéricas que son útiles —la imagen genérica es una imagen mental que diferencia un objeto de cualquier otro—, unas instrucciones cualificadas que inducen la posibilidad de un buen trabajo emocional. En la emoción no hay palabras precisas, por lo tanto, ¿cómo podemos penetrar en ella? Por una parte, trabajo mucho con la imagen genérica de la emoción, teniendo una división interna, en el teatro de la memoria, de los tipos de emociones básicas de referencia. Y por otra, y en relación con esto, utilizo la energía, encontrar la energía justa y la forma justa, imágenes mentales y sentidos asociados con esta emoción. Si quieres ir a un lugar que no conoces, necesitas un mapa, si te doy un mapa te doy una imagen genérica. Para llegar a un lugar que tú no posees primero necesitas la mente, necesitamos una imagen genérica e ir probando. Al practicar llega un momento en el que ya no necesitas la imagen genérica, y puedes llegar a ese lugar directamente. Por ejemplo, en el caso de la Ira, tienes que subir, necesitas Fuego, ¿cómo lo haces para generar Fuego? De nuevo con una imagen genérica. A medida que vas probando adquieres experiencia, y cuando tienes la experiencia cualificada, ya está.

Cuando tenemos que desarrollar objetos sutiles, y no podemos acceder a ellos directamente con los sentidos, hay que utilizar imágenes y, de este modo, casi seguro que provocaremos la energía.

También puedes ayudar a otro bailarín, por ejemplo, dándole unas imágenes genéricas y conduciéndolo, porque tú sabes cómo es tal energía y tienes la experiencia cualificada. Igual que un buen actor puede ayudar a otro, porque él lo puede hacer o, cuando menos, lo puede reconocer.

Un plié tiene una emoción diferente a la de una attitude o de cualquier otro paso o posición; yo cuando lo hago me emociono, sino considero que ya no soy bailarín. Es tan sencillo como eso. Algunos días más y

otros menos, pero siempre me emociono con un plié, porque sino aquel movimiento dejará de estar cualificado, y un plié es fundamental, es el muelle, la suspensión de la vida, es la pulsación de la vida.

¿Existe un «centro del movimiento de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Los maestros de todo esto son los orientales. Estas culturas cualifican sus energías como aires, canales y gotas; un buen yogui percibe los canales, los aires y las gotas. Sobre todo en los canales centrales están los centros o ‘chacras’ que rigen los diferentes aires asociados a las diferentes extremidades y a las diferentes funciones del cuerpo. Si tú dominas eso, estás ‘súper’ cualificado, es la llave para penetrar en la unión mente/cuerpo. Pero de eso casi no tenemos información; yo no soy capaz de ejecutarlo pero lo conozco teóricamente, que ya es mucho.

Para los budistas, todo momento de conciencia requiere un aire y una mente; el aire es como el caballo y la mente como el jinete; el aire es ciego y no sabe, pero es el que mueve la vida; el jinete es el que ve, pero por sí solo no puede moverse.

El trabajo que he hecho del «cuerpo arte», con Yiya Díaz, cualifica los centros.

Cuando un bailarín baila, ¿debe ser consciente de la reacción que provoca en el público?

Sí, y cuando bailo espero estar cada vez más ocupado en comunicarme con el público. Los grandes actores, los clowns, los performers, que trabajan para el público y que están muy pendientes del público, pueden estar realmente en el escenario como si estuvieran en casa.

Al montar una coreografía, ¿cuándo hay que trabajar la interpretación: desde el inicio, en mitad del proceso, al final, cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Siempre va junto, pero al principio tiene

más énfasis la coreografía y al final la interpretación. Primero el coreógrafo va como loco. Cuando la coreografía está definida y adquiere personalidad entonces ya puedo empezar a ayudar al bailarín, porque entonces es cuando él empieza a tener problemas porque se acerca el estreno. Cuando la coreografía está definida todos estamos al servicio de la coreografía, quien manda ya no soy yo como coreógrafo, sino la coreografía, y como coreógrafo lo único que hago es interpretar la coreografía.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

El repetidor es la mano derecha del coreógrafo. Es muy difícil encontrar un buen repetidor. Si tienes una compañía con ocho bailarines, el repetidor tiene que saberse el papel de los ocho. Cuando voy reduciendo mi compañía, el último que elimino es el repetidor.

¿Hay que incorporar la interpretación en la formación del bailarín? En caso afirmativo, en qué punto hay que plantear el trabajo de la interpretación: ¿desde el inicio de los estudios, hacia la mitad, o al final, cuando ya se domina la técnica?

Hay que enseñar siempre interpretación desde el principio; la información siempre tiene que ser total. Tú sólo funcionas bien si ves la globalidad, la gente no es tonta, la enseñanza tiene que ser siempre global. Si yo dirigiera una escuela de danza formaría al bailarín desde esta globalidad, incluiría una serie de técnicas, de legados culturales, y los colocaría en este modelo, y mi trabajo como director sería asegurarme que el alumno saliera con una ética como bailarín, una ética profesional y una visión global de lo que supone ser bailarín.

Entrevista a Daniel Larrieu

Entrevista realizada en el año 2004.

Coreógrafo internacional y figura relevante de la danza contemporánea francesa, invitado en la Ópera de París y el Ballet de Frankfurt, así como en el Conservatorio Superior de música y danza de París y Lyon. Ha sido Créateur asociado al Centre d'Art et de Culture de Marne-la-Vallée, La Ferme du Buisson, director del Centre Chorégraphique National de Tours, director de la Compañía Daniel Larrieu, Astrakan. Grand Prix National de la Danse 1994, Prix de la chorégraphie de la SACD en el año 2004. Daniel Larrieu es actualmente administrador delegado de la coreografía de la SACD.

FÀBREGA: ¿Cómo se define usted profesionalmente: como bailarín, coreógrafo, pedagogo, repetidor?

LARRIEU: Soy conjugable, es decir que todos estos oficios están relacionados con la transmisión y el acompañamiento. Soy bailarín cuando estoy en el escenario o en la sala de ensayo, y también soy coreógrafo cuando trabajo con otros bailarines en la creación, un pedagogo que transmite cuando hago cursillos, clases, o un repetidor si tengo que afrontar un repertorio, aunque esto suele ser menos frecuente.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Esencialmente mi trabajo pasa por técnicas que he ido encontrando durante mi formación personal. Contemporáneo, clásico, Nikolais, pero también técnicas como el método Feldenkrais, que me permite una renovación constante de la percepción a través del movimiento. Sigo trabajando para evolucionar y entender mejor los objetivos de la representación personal o colectiva del y de los cuerpos en el espacio. He podido conocer también coreógrafos como Forsythe, que me han permitido reflexionar sobre las técnicas de escritura del movimiento. Estoy formado por mi historia, por

los autores y la gente que he conocido en el oficio.

¿Cuáles son, a su entender, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

El deseo. La capacidad de hacer y de cambiar, la integridad, la gracia, la voluntad de trabajar, para uno mismo y para los otros.

¿La danza es sólo movimiento o se necesita una emoción que lo impulse?

Las dos cosas, y aún más. Se trata de un equilibrio entre la visibilidad del movimiento y la emoción. Sufrir demasiado para transmitir la emoción no permite más visibilidad. Al hacerla demasiado legible la gracia se vuelve fría. Todo depende del color del movimiento, de su estructura, de su forma, del proyecto, del vínculo con la idea que nos hacemos de la danza; una extensión teatral, un vínculo musical, un espacio luminoso... en el caso del intérprete deberá modular entre todas sus posibilidades.

¿Qué es la interpretación en la danza?

La posibilidad de ser nuevo en cada movimiento, es decir de saber y descubrir al mismo tiempo. Un abandono profundo de uno mismo en un presente propio y de los otros. Poco importa el contenido. Puede tratarse de una forma más o menos abstracta, poética, teatral, musical. Volvemos de nuevo a la idea del deseo, de la presencia de su implicación en el trabajo. Es un largo camino...

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Una cuerda más en la variación de las técnicas del movimiento. Un complemento en la formación del ser, una mayor comprensión de lo que empuja a una persona a elegir la danza como método de expresión. Es más fácil hablar de la indispensable formación de los actores en el movimiento.

¿Existe en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Podría concretárnoslo?

El cuestionamiento, el trabajo, la idea de no fijar la interpretación, una manera para que cada instante, móvil o inmóvil, esté siempre vivo. Este trabajo depende del tiempo disponible, de la manera en que se proporciona el placer del movimiento, de la filosofía que alimenta el trabajo de creación o de la idea pedagógica que vincula el trabajo de formación. Todos los caminos son buenos.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

La vida en el movimiento. En la persona, en un grupo de personas, la misma que en cualquier forma de representación artística. Se trata de una cosa importante y que no contiene esfuerzo ni tensión.

¿Existen técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles son?

TODAS. Las personas son sensibles a cosas diferentes. A algunas les gustan las imágenes, a otras las palabras, a otras comprender. Lo que significa que no hay fórmulas que funcionen para todo un grupo. Esta comprensión de la diferenciación en un grupo es muy importante, se trata de saber cómo desciframos personalmente nuestro propio aprendizaje del movimiento para entender mejor los objetivos de la transmisión. Algunas personas se aferran a la forma y son capaces de reproducir rápidamente y, en cambio, otras son más lentas. Se trata de respetar sus velocidades para entender mejor los objetivos de la interpretación.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

¡Por qué no! Tomar el referente del teatro es posible como también lo son otros referentes. La pintura, la música... Si tomamos el referente del teatro, es necesario aceptar que el trabajo es una extensión de la palabra, que la danza se basará en el sentido

dramático de los personajes. A menudo esto permite al intérprete construir personalmente un personaje, darle un aspecto más personal al movimiento. Es un trabajo que conozco mal. Yo no trabajo en este sentido.

¿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?

¡Ambas! Un personaje es una invención del autor. El intérprete tiene una visión de éste y lo encarna. Se trata de ponerse de acuerdo en lo que está vivo y es justo en ambos campos. No creo que un bailarín pueda inventar algo creativo que no esté en su interior. Se trata pues de revelar a la persona en el personaje y el personaje en la persona...

¿Cuáles son los recursos que funcionan mejor para provocar la emoción?

La emoción no debe buscarse directamente. Debe aparecer y existir sin llegar a tocarla directamente. Se trata de entrar en los detalles de lo que se entiende por emoción. Creo que se trata del final de un proceso y no de un principio. Para obtener una emoción hay que entender bien la sutileza y la contradicción de un personaje y permitir al ser, a la persona, existir. Si buscamos demasiado la emoción, el cuerpo sólo se conecta a una forma de representación de emoción que queda fijada y que ya no se comunicará...

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Jóker.

¿Un bailarín debe ser consciente de la reacción que provoca en el público cuando baila?

Si no es en un sentido narcisista, ¿por qué no? No abusar del poder que se tiene sobre el público me parece importante. La rela-

ción con el público me parece más justa en la comunicación y el hecho de compartir las emociones, la confianza ante un grupo de gente que ha acudido a un espectáculo de un momento compartido y único.

¿La interpretación es asunto del bailarín, del coreógrafo o de un especialista en el trabajo actoral?

No es una cuestión de pertenencia, es más una cuestión de responsabilidades, de confianza, de compartir. Es de los tres, y también de la persona que hace el vestuario, la luz, la música. (Estoy bromeando un poco.)

Al montar una coreografía, ¿cuándo hay que trabajar la interpretación: desde el inicio, en mitad del proceso, al final, cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Me parece que usted contrapone la técnica a la interpretación. No creo que deban separarse las cosas. Existe una técnica de interpretación y unas respuestas físicas. Creo que el intérprete debe entender desde el principio, me estoy repitiendo un poco, el porqué, el sentido profundo que le conduce a escoger la danza. Es necesario irse conociendo cada vez más a medida que pasan los años. Creo que el trabajo de interpretación es minucioso y debe proponer siempre una vitalidad, una orientación hacia los flujos de las etapas de la vida.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de la interpretación?

Querer a las personas, acompañarlas, ser un intermediario discreto y observador. A menudo es el consejero de los intérpretes, la persona a quien se confían más fácilmente. Este papel sólo existe en las estructuras importantes, donde a menudo el coreógrafo no tiene tiempo de encargarse de los objetivos colectivos en el trabajo. El repetidor debe, pues, tener presente al autor, los coreógrafos y también al conjunto de relaciones de una producción.

¿Hay que incorporar la interpretación en la formación del bailarín?

Sin ninguna duda.

En caso afirmativo, ¿en qué punto hay que plantear el trabajo de la interpretación: desde el inicio de los estudios, hacia la mitad, o al final, cuando ya se domine la técnica?

Creo haber respondido esta cuestión antes. Desde el principio y hacerlo de forma que la interpretación nunca quede limitada a unos códigos. Creo que lo más importante es ayudar a los intérpretes a encontrar un espacio entre lo que hacen y lo que son. Mantener vivo el deseo de la danza.



Fernand Shirren y los movimientos del ritmo

Raimon Àvila

Fernand Shirren impartió clases de ritmo en la escuela *Mudra* de Maurice Béjart. Su sistema, expuesto poéticamente en el libro *Le rythme primordial et souverain*, contempla la existencia de dos acentos básicos: el *Et* (Y) y el *Boum* (Bum) que, generados desde el Centro corporal, crean duración.

En 1970, Maurice Béjart creó en Bruselas una escuela de danza llamada *Mudra* con el propósito de «formar intérpretes completos gracias al perfeccionamiento de su técnica y al contacto permanente con el mayor abanico posible de medios de expresión». El folleto informativo de la escuela decía: «Danzar, cantar, actuar, expresarse con todas las potencialidades que nos ofrece el cuerpo; éste es el bagaje que queremos aportar a nuestros residentes». «Al salir de *Mudra* estarán debidamente preparados para convertirse en los intérpretes del teatro del mañana, un teatro más participativo, más completo y, sobre todo, más universal y por

lo tanto contemporáneo. *Mudra* es ante todo un lugar de convergencia de todas las razas y culturas unidas por la danza, más allá de las fronteras, sin barreras lingüísticas o de civilización.» Formaban parte del Comité Artístico Pierre Boulez, Birgit Cullbert, Alfons Goris, Jerzy Grotowski y Karlheinz Stockhausen, entre otros.

En esta escuela —donde estudié durante los años 1982 y 1983—, impartía clases de la asignatura llamada ritmo un personaje singular: Fernand Shirren.¹ Calvo, de mirada brillante y ademán ligeramente encorvado, era un hombre de una vitalidad envidiable a pesar de pasar los sesenta. Su pedagogía se basaba en el entusiasmo. Creía firmemente en lo que explicaba y procuraba contagiarnoslo. Sin embargo, al considerar que aquello era demasiado importante como para que alguien se pudiera permitir ignorarlo, si veía que no le escuchaban o simplemente no le entendían a menudo se desesperaba. Cuando eso pasaba podía hasta enfadarse. Entonces, hacía todo lo posible para hacer más evidente lo que quería transmitir, procurando mostrar con gestos enfáticos aquello que no llegaba a expresar con palabras. Shirren era extraordinariamente meticuloso corrigiendo, sobre todo en la manera de sujetar la baqueta que utilizábamos para generar ritmos en una especie de tablón largo de madera, y también era muy puntual. Hacia el final de las clases sacaba su reloj de cadena, lo miraba a través de sus gafas graduadas y decía: «*C'est l'heure*» («Es la hora»). Después, sonreía resignado, como si el tiempo fuera un dios inapelable, dejaba a medias lo que estábamos haciendo y se iba.

Shirren escribió un solo libro. Según él mismo decía, se trataba de una obra que debía ser publicada justo después de su muerte, y que supondría su último golpe de baqueta (su último *Boum*, utilizando su terminología). El libro fue finalmente publicado por *Contredanse* en 1996, a instancias del coreógrafo José Besprosvany, ocho años antes de la muerte de Shirren² con el título *Le rythme primordial et souverain*.

Escrito expresamente a mano, a medio camino entre la literatura y la pintura japonesa, en este libro la caligrafía, el corte de cada verso y la localización de cada punto y cada coma forman parte de una partitura rítmica perfectamente estudiada.

El discurso de Shirren es preciso, contundente, poético y a menudo intempestivo. Fijémonos: El título, no exento de cierta ampulosidad, deja claro de entrada que el ritmo es algo esencial que gobierna nuestras vidas.

Esta concepción del ritmo como fuerza primordial y soberana entronca, de hecho, con las corrientes iniciadas a principios del siglo xx por Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf Steiner y Rudolf Laban,³ así como con los trabajos de Matila Ghyka sobre el ritmo y la proporción áurea.⁴

Para Shirren, como para todos ellos, el ritmo es el motor primordial que mueve la creación artística. Es el impulso que da vida al pincel del pintor, a la baqueta del percusionista, al pie del bailarín o a la mano del músico. Se percibe en cualquier gran obra de arte y rige las formas vivas de la naturaleza. De entrada, pues, se define como una proporción geométrica, como una relación armónica entre las partes de una figura. Descubrimos, por ejemplo, la llamada proporción áurea o número phi (1,618033...) en las caracolas de mar, las colmenas de las abejas, los templos griegos, el concierto para cuerdas, percusión y celesta de Béla Bartók o las proporciones del rostro de la Mona Lisa.

Dalcroze, Steiner y Laban consideran, sin embargo, que el ritmo tiene además que ser entendido a través del cuerpo, o, más exactamente, a través del movimiento del cuerpo.⁵ El cuerpo pasa a ser la vía de conocimiento verdadero del ritmo. Hay que moverse, hay que experimentar, hay que investigar a través del movimiento para poder entender en qué consiste y qué nos puede aportar la armonía rítmica. Dalcroze, Steiner y Laban, buscan las correspondencias rítmicas de la naturaleza a través de danzas de nueva creación, de movimientos armó-

nicos que inventan a base de horas y horas de búsqueda en la sala de ensayo, cuyos efectos, además de artísticos, son educativos, producen efectos beneficiosos en las personas y las elevan psíquica y espiritualmente.

Para Shirren el ritmo, que efectivamente sólo tiene sentido entendido desde el cuerpo, entronca finalmente con la fiesta, la afirmación del yo y la voluntad de vivir.

En *Le rythme primordial et souverain* Shirren establece como base para su visión filosófica del ritmo la existencia de un «centro» corporal, cuya localización se encuentra ligeramente por encima del *hara* de las artes marciales (y de las técnicas de trabajo corporal consciente) japonesas o el *tan tien* (*dan tian*) de las chinas.⁶ Sea como sea, desde este centro es desde donde emergen los movimientos esenciales del ritmo, sus pulsaciones constituyentes. Shirren dice:

Porque en mi cuerpo,
 en el centro de mi cuerpo,
 en este lugar, frontera del abdomen y del
 tórax,
 donde, debajo del yo, el dedo indica el yo
 mismo,⁷
 donde físicamente siento este yo mismo,
 mi yo mismo,
 donde toma su origen la palabra yo
 mismo,
 donde toma su origen la palabra mamá,
 donde físicamente siento que mi madre
 era una mamá,
 donde mamá y yo mismo son lo mismo,
 en este lugar, centro de mis emociones,
 que en mis penas se contrae,
 de la misma manera que en mis alegrías
 se relaja,
 y que en mis amores adolescentes
 escapaba a todo exceso,
 Allí, alguna cosa ocurre,
 allí, yo le hablo, el lenguaje de los
 percusionistas del África negra,
 allí, su ritmo me penetra, me posee,
 actúa sobre el centro, le comunica un
 movimiento,
 y mi centro en movimiento, se identifica
 con su ritmo,

ritmo su cadencia,
y el movimiento de mi centro, irradiando
todo mi cuerpo,
se propaga por todos mis miembros,
y yo veo mis manos, mis brazos, mis
piernas
—ya es una danza—
veo que marcan el tiempo.

(SHIRREN, 1996:112-120).

El ritmo existe y se puede transmitir de una persona a otra en la medida en que genera una pulsación. Esta pulsación, que surge del centro corporal del intérprete, alcanza directamente el centro corporal del receptor. Como decía Artaud:

Para rehacer la cadena de un tiempo en que el espectador buscaba su propia realidad en un espectáculo, hay que permitir a este espectador identificarse con el espectáculo, respiración a respiración y tiempo a tiempo. No basta con que la magia del espectáculo encadene al espectador; no conseguirá encadenarlo si no sabe *por dónde cogerlo* (ARTAUD 1964: 129).

Shirren sitúa el centro en el plexo solar. Es aquí, pues, donde se genera la pulsación original del ritmo. Ahora bien: ¿En qué consiste exactamente? En la descripción de esta pulsación Shirren hace la aportación más original con respecto a su concepción del ritmo:

1. La pulsación se compone de fases de movimiento y de fases de no movimiento.

2. Las fases de movimiento se llaman *Et*, y las de no movimiento *Boum* (SHIRREN 1996: 128). Con el *Et* el Centro se eleva y descende; con el *Boum*, el Centro se detiene, no hace nada y «siento el peso hablar en él» (p. 131).

3. El Centro crea, segrega, a través del ritmo, la duración; la duración *Et* y la duración *Boum* (SHIRREN 1996: 137).

4. Estas duraciones son parecidas, pero no idénticas, a las estructuras matemáticas que rigen los tiempos musicales. (SHIRREN 1996: 138).

5. Los movimientos de los acentos *Et* y *Boum* (impulsos) se transforman en duración. No siguen una duración, no acompañan una duración, no se ejecutan en la duración; crean una duración, una duración que es más que el tiempo que transcurre entre dos golpes; más que el tiempo que tarda el Centro en hacer su movimiento. (SHIRREN 1996: 195 y 196).

Shirren utiliza el término duración en sentido bergsonian. Para Shirren, como para Bergson, de lo que se trata no es de pensar el movimiento desde el tiempo (ni el tiempo desde el espacio, ordenándolo mentalmente en una línea de puntos fijos), sino desde la duración.

Casi siempre se dice que un movimiento tiene lugar *en* el espacio recorrido, como si se pudiera confundir con el movimiento mismo. Ahora bien, reflexionando mejor, veremos que las posiciones sucesivas del móvil efectivamente ocupan espacio, pero que la operación por la que pasa de una posición a otra, una operación que ocupa duración y que sólo es real para un espectador consciente, escapa al espacio» (BERGSON 1889: 145).

Pero, ¿en qué consiste la duración para Bergson? En *Durée et Simultanéité* la define como «una memoria interior del cambio en sí mismo». Un cambio que, a su vez, define como una «corriente o un pasaje» que se resiste a ser reducido a instantes artificiales (Bergson 1968: 41). Estos instantes artificiales son el tiempo tal como lo concebimos habitualmente. Él mismo puntualiza en *La pensée et le mouvant* que

habitualmente, cuando hablamos del tiempo, pensamos en la medida de la duración y no en la duración misma: pero esta duración, que la ciencia elimina, que es difícil de concebir y expresar, se siente, se vive. ¿Y si buscáramos qué es? ¿Cómo se presentaría ante una conciencia que sólo querría verla sin medirla, que la atraparía entonces sin detenerla, que, en fin, se colocaría ella misma como objeto, y que, espectadora y

actriz, espontánea y reflexiva, se acercaría más hasta hacer coincidir a la vez la atención que se fija y el tiempo que huye? (BERGSON 1934: 13).

Para Bergson el tiempo medible no existe, es una especie de entelequia, no es el verdadero tiempo. El verdadero tiempo, que no es medible, que es finalmente una vivencia interior, es la duración.

Una melodía que escuchamos con los ojos cerrados, pensando únicamente en ella, está muy cerca de coincidir con el tiempo como el flujo mismo de nuestra vida; pero esta melodía todavía tiene demasiadas cualidades, demasiada determinación y, de entrada, sería necesario eliminar la diferencia entre los sonidos. Después, anular los caracteres distintivos del mismo sonido y retener solamente la continuidad de lo que precede en lo que prosigue y la transición ininterrumpida, una multiplicidad sin divisiones y una sucesión sin separación, para reencontrar finalmente el tiempo fundamental (BERGSON 1922: 41-42).

De manera parecida, para Shirren, el ritmo medible (en el solfeo) no es el verdadero ritmo, y el no medible —experiencia interior que se transmite de Centro a Centro—, es el fraseado del *Et* y el *Boum*.

Cada uno de estos movimientos (el *Et* y el *Boum*)

se transforma en duración.

Atención:

no sucede a una duración;
no acompaña una duración;
no se ejecuta —en— la duración.

Crea una duración.

Una duración que es más
que el tiempo que transcurre entre dos
golpes;

más que el tiempo que tarda el Centro
en realizar su movimiento.

(...) Por su movimiento,
el Centro crea una duración que llama y
provoca
este mismo movimiento.

Mediante su movimiento,
el Centro —Centro primordial, visceral—
transforma mi propia vida
en una fuerza que ya no me pertenece,
y que a partir de ahora vivirá fuera de mí.
Actuará sobre el Centro del bailarín.

En unión con el sonido,
incitará al bailarín a saltar,
llevará al bailarín
a poner el talón en el suelo,
impulsará al bailarín
a segregar espacio.

(SHIRREN 1996: 195-199)

El movimiento rítmico que se genera desde el Centro del intérprete se propaga, pues, como las ondas creadas en un lago cuando un niño lanza un canto rodado. Estas llegan hasta el público y vuelven generando una corriente palpable, una misma fuerza rítmica que mueve el Centro de todos y los une.

Shirren se pregunta en qué consiste esta fuerza. Y se responde a sí mismo:

No lo sé.

¿Una vibración?

¿Una onda magnética?

¿Cierta respiración colectiva?

¿O quizás cierta calidad de silencio?

(SHIRREN 1996: 203)

Sea como sea, cuando se produce esta doble corriente del ritmo —y de la duración—, surge la fiesta:

poseído por mi actuación,
el público me posee,
y mi actuación,
a la vez mía y del público, se ha
convertido en una fiesta.

(SHIRREN 1996: 207)

Para Shirren la fiesta es el ritual de afirmación de la vida por excelencia:

(...) la fiesta, sea sagrada o profana,
sea el preludio del ataque,
sea alegría o tristeza,

deje el recuerdo de un presente,
 perpetúe un pasado,
 llame o conjure un futuro,
 la fiesta, en todas sus fuerzas, hace
 retroceder a la muerte.

(SHIRREN 1996: 215)

Si el concepto de la duración en *Le rythme primordial et souverain* es bergsonian, la idea de la fiesta como afirmación de la vida es eminentemente nietszcheana. La fiesta de los pies ligeros donde los miembros de la tribu, como simios que se unen cuando se acerca un peligro, poseídos por el ritmo que espontáneamente van creando:

afirman en todo su cuerpo este ritmo,
 y el ritmo de su cuerpo,
 lo proyectan fuera de su cuerpo,
 y sus pies marcan *el* suelo,
 el ritmo de su cuerpo,
 y sus brazos dibujan los gestos
 que se ajustan a este ritmo,
 y su boca articula una frase corta
 que se ajusta a este ritmo,
 y su boca esboza una corta melodía,
 que ajusta su voz al ritmo de su cuerpo.
 Afirman este ritmo sobre *el* suelo,
 sus pies martillean la tierra;
 y los sonidos de la tierra,
 sonidos de intensidad siempre similar,
 corresponden a las fuerzas de sus pies.

(SHIRREN 1996: 217 y 218)

Este ritmo que se convierte no sólo en fiesta de afirmación de la vida sino también en ritual de eterno retorno de lo mismo donde:

por este retorno continuo
 de un ritmo pasado a un ritmo presente,
 retorno donde el ritmo pasado añade
 toda su fuerza al ritmo presente,
 y donde todo el aura de los ritmos
 pasados
 resuena en cada uno de los ritmos
 presentes.

(SHIRREN 1996: 219)

Pero la fiesta no es solamente un ritual social para echar a la muerte, sino también «la madre del espectáculo». «Todo espectáculo es un retorno a la fiesta» —nos dice (SHIRREN 1996: 209).

Shirren creó, a finales de los setenta, una coreografía llamada *Le gran rythme*. Los alumnos de Mudra la danzábamos en los festivales y encuentros internacionales en los que participaba la escuela. En esa coreografía se encarnaban, tomaban cuerpo, todas las ideas de Shirren sobre el ritmo, la fiesta y el espectáculo. En la pieza no había música grabada; los propios bailarines generaban al mismo tiempo el sonido y la danza con sonidos guturales, pequeños cánticos y percusiones. De estructura bastante sencilla, de hecho reproducía el ritual por excelencia de afirmación y renovación de la vida: la consagración de la primavera.

La pieza empezaba con un grupo de bailarines masculinos alineados de cara al público, en el fondo del escenario, con las piernas flexionadas, los puños cerrados, los brazos colgando, la espalda curvada. Tras una seña común, todos comenzaban a gruñir un sonido gutural, generando un ritmo de compás irregular, roto, como el de un palo de flamenco arcaico. De repente, saltaban y marcaban un acento contra el suelo. Generando los impulsos desde el centro corporal, el ritmo ganaba en intensidad, se añadían los primeros movimientos de brazos y torso: abrir y cerrar, percutir la tierra. Cuando la hilera había llegado hasta el borde del escenario, salían de los laterales varias bailarinas canturreando una melodía hipnótica, seductora. Movían con delicadeza los brazos y las piernas mientras con los dedos pulgares e índice juntos iban dibujando puntos en el aire. El grupo de hombres se giraba, las veía, se apartaba. Más tarde, todos se sentaban en un gran círculo y creaban ritmos percutiendo el suelo del escenario con las manos. El ritmo que se formaba tenía unos acentos que incitaban al salto. Entonces un bailarín se levantaba y saltaba, efectivamente, sobre el flujo rítmico generado por el grupo. Poco a poco

hombres y mujeres se iban levantando y se unían al movimiento que había surgido del ritmo hasta que se aparejaban y danzaban encarados, unificando y complementando al mismo tiempo sus ritmos, generando la fiesta, afirmando la vida, haciendo retroceder a la muerte.

En la escuela *Mudra*, Shirren tuvo como alumnos bailarines y coreógrafos que han tenido y tienen un papel destacado en la nueva danza europea e internacional. Por citar algunos: Anne Teresa de Keersmaeker, Maguy Marin, Michèle Anne De Mey, José Besprosvany, Nacho Duato, Nicole Mossox, Pierre Droulers o Hervé Robbe, además de gran parte de los bailarines del Ballet du XXème siècle, de Maurice Béjart.

Shirren, a pesar de ser muy exigente y meticuloso como profesor, prevenía a sus alumnos contra la perfección. En *Le rythme primordial et souverain*, que no debemos olvidar que redactó como un manual de referencia para instruir a sus alumnos, dice lo siguiente:

(...) pero evita sobre todo la perfección.
Acércate a ella sin alcanzarla nunca,
(...) donde ella reina no hay elección,
variación, cambio
ni vida verdaderos.

(SHIRREN 1996: 255 y 256)

La vida verdadera es, por lo tanto, de lo que debe ocuparse el arte. No de la gravedad, del discurso pesado, pretencioso, que se limita a reafirmarse una y otra vez pero sin salir nunca del círculo de la mediocridad, sin tomar riesgos ni permitirse entrar en crisis o simplemente perderse en la fiesta dionisiaca, efímera, que renueva y afirma la vida.

El bailarín mediocre danza —en— el espacio,
—en— el tiempo; espacio y tiempo
que no son más que estructuras,
abstracciones.

El bailarín mediocre no —danza—.

El bailarín verdadero —crea— espacio y duración,

dimensiones y lógicas desconocidas,
segrega un mundo que no existía,
y que no existirá nunca más.

(SHIRREN 1996: 302 y 303)

Consciente de la dificultad de los retos que proponía, Shirren trabajaba incansablemente para hacer entender las diferencias entre los acentos esenciales *Et* y *Boum*, base y punto de partida de su sistema. Se esforzaba en provocar cambios en sus alumnos haciéndoles observaciones detalladas, formulando las preguntas adecuadas, proporcionando indicaciones de matiz para desmontar rutinas de funcionamiento y que sirvieran para construir nuevas estructuras internas. La suya era una pedagogía basada en la indagación y la perplejidad. Enseñó a los bailarines a ser rítmicos en sus interpretaciones; es decir, a localizar en el cuerpo los movimientos del ritmo.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1964): *El teatro i el seu doble*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- BERGSON, Henri (1889): *Assaig sobre les dades immediates de la consciència, La intuïció filosòfica*, Edicions 62, Barcelona, 1991.
- (1922): *Durée et simultanèité*, Quadrige PUF, París, 1998.
- (1934): *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie (1990): *Rudolf Laban. An Introduction to his Work & Influence*, Northcote House, Plymouth, UK, 1995.
- LABAN, Rudolf (1950): *El dominio del movimiento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- SHIRREN, Fernand (1996): *Le rythme primordial et souverain, Contredanse*, Bruselas. (Este libro está agotado pero está previsto que la editorial *Contradanse* saque próximamente una nueva edición de bolsillo.)

Notas

1. Fernand Shirren (Niza, 1920-Bruselas, 2004), pianista, percussionista, compositor y profesor. En 1961, Maurice Béjart le pide participar como percussionista en su ballet *Les quatre fils d'Aymon*. A partir de entonces colabora en diversas coreografías de Béjart. Fue profesor de la escuela *Mudra* de Bruselas, del Studio Herman Teirlinck de Amberes, del Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, y de la escuela PARTS, fundada por Anne Teresa De Kersmaeker en Bruselas.

2. El libro, que efectivamente conserva el formato de manuscrito, no tiene las páginas numeradas. Para tener una referencia las he numerado considerando como primera página la primera manuscrita, la que lleva el título de la obra escrito de puño y letra del autor. En el manuscrito, Shirren parece haber realizado su propia numeración. Así, en la página 34 recomienda al lector que prefiera prescindir de las descripciones precisas del golpe de la baqueta en el tambor, que salte directamente a la página 108. El caso es que esta indicación no está en la página 108 sino en la página 111, donde encontramos otra nota abajo, a la derecha, que dice «He aquí la página 108». Lo cual nos hace pensar que Shirren numeró sus páginas a partir de la cuarta o bien que añadió páginas posteriormente y no quiso corregir el original.

3. Los tres creían en la transformación o mejoría de la vida humana a través del ritmo. El concepto «eurítmico» o «euritmia», utilizado por Steiner y Dalcroze para definir parte de su trabajo del movimiento representará la consecución de la armonía psico-física a través del ritmo. Véase, por ejemplo, Emile Jaques-Dalcroze *Rhythm, Music & Education*. Respecto a Laban, en el capítulo 4, «La importancia del movimiento», sobre el dominio del movimiento, éste pone de manifiesto una concepción del ritmo similar a la adoptada por Shirren, cuando dice que «la recepción de este ritmo está acompañada de la visión del movimiento por parte del que toca el tambor» (LABAN, 1950, p.149) refiriéndose a los sistemas de comunicación de algunas tribus africanas. Más adelante, en el capítulo 6, «El estudio de la represión del movimiento», asocia los ritmos griegos (pies) a la expresión de ciertos estados emocionales. En Rudolf Laban, *An Introduction to his Work & Influence*, Hodgson y Preston-Dunlop dicen: «Sin embargo, lo más importante de todo, según creía Laban, era la falta del sentido del ritmo

en el hombre. Sin una sensibilidad y una conciencia de la función y el uso del ritmo en el cuerpo no podemos descubrir el inexpressable poder y el potencial comunicativo de la más alta sensibilidad y la consecución de la armonía». (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1990: 19). Finalmente, Rudolf Steiner creó el sistema educativo *Waldorf*, donde el trabajo regular sobre el movimiento y el ritmo (euritmia) es fundamental.

4. Véase Matila GHYKA, *El número de oro*, Poseidón, 1992.

5. «Mediante los movimientos de todo el cuerpo, podemos dotarnos para realizar y percibir ritmos (...). La conciencia del sonido se puede adquirir a través de reiteradas experiencias auditivas y de emisión de la voz; la conciencia del ritmo, gracias a experiencias reiteradas de movimientos con la totalidad del cuerpo» (DALCROZE, 1921: 36). «Es imposible concebir el ritmo sin pensar en el cuerpo en movimiento» (DALCROZE, 1921: 39).

6. Habitualmente se sitúa el *hara* (literalmente, el vientre) y el *tan tien* a dos o tres dedos por debajo del ombligo. Este punto o centro de energía está presente, además de en las artes marciales, en las técnicas conscientes como el Tai Xi, el Xi Kung, el Seitai o en la meditación zen o taoísta.

7. En el original distingue entre el «je» y el «moi». He optado por traducirlos por el «yo» y el «yo mismo».



El gesto y su percepción

Hubert Godard



HUBERT GODARD

Ex bailarín de repertorio clásico y contemporáneo, se ha dedicado a la investigación en el campo del análisis del movimiento. Ha sido Maître de Conférences, responsable del Departamento de Danza de la Universidad de París VIII, miembro del Rolf Institute en Estados Unidos y director de investigaciones en el centro de investigación médica Métis en Milán.

«Le geste et sa perception» fue escrito en 1995. Aparece como postfacio del libro *La danse au XXè siècle* de Marcelle Michel e Isabelle Ginot, Éditions Bordas, Larousse, 1998.

Ha publicado, entre otros:

- «L'Empire des sens», en *Danser maintenant*, obra colectiva, CFC, Bruselas, 1990.
- «Intrinsic movement», entrevista con Aline Newton, en *Rolf Lines*, vol. XX, nº 1, Rolf Institute, Boulder, 1992.
- «Le corps du danseur épreuve du réel», entrevista con Laurence Louppe, en *Art Press*, especial fuera de serie 13, París, 1992.
- «Le geste manquant», entrevista con Daniel Dobbels y Claude Rabant, en *Revue Internationale de Psychanalyse*, nº 5, 1994.
- «Singular, Moving Geographies», en *Writings on Dance*, nº 15, Melbourne, 1996.
- «Role of the perceptive activity in preserving motricity», en *Fourth International Congress Physical Activity, Aging and Sports, Heidelberg, August 27-31, 1996*, Werbach-Gamburg, 1997.
- «Verbesserung der Sensorischen Dynamik», en Peter Schwind (ed.), *Alles im Lot*, Irisiana Verlag, Múnich, 2001, pp. 139-172.
- «Conversazione», en A. Menicaci y E. Quinz (eds.), *La scena digitale*, Marsilio, Venecia, 2001.

RAIMON ÀVILA



La percepción de un gesto opera por una impresión global y difícilmente permite distinguir los elementos y las etapas que, tanto para el actor como para el observador, fundamentan la carga expresiva de ese gesto. Cada individuo, cada grupo social, de acuerdo con su entorno, crea y experimenta sus mitologías del cuerpo en movimiento, que dan forma a continuación a las redes fluctuantes, conscientes o inconscientes, en

cualquier caso activas, de la percepción. La danza es el lugar por excelencia que muestra los huracanes a los que se enfrentan las fuerzas de la evolución cultural, que tiende a producir y al mismo tiempo controlar, o incluso censurar, las nuevas actitudes de la expresión del propio yo y la impresión de los demás. De este modo, el gesto y su captación visual funcionan a través de dos fenómenos de una variedad infinita que impiden toda esperanza de idéntica reproducción. La danza clásica, codificada por Beauchamp en el siglo XVII, no escapa a esta problemática: pese a su aparente conservación de las figuras —un arabesco, una posición, un giro de una pierna... —, la forma en que estos gestos se producen y son percibidos varía profundamente de una época a otra. La mínima variación de la parte del cuerpo que inicia el movimiento, los flujos de intensidad que lo organizan, la forma que tiene el bailarín de anticipar y visualizar el movimiento que producirá, todo ello provoca, por tanto, que una misma figura no produzca el mismo sentido. Al igual que la figura, la forma de un gesto nos ayuda poco a comprender su ejecución, y aún menos su percepción por parte del bailarín y el espectador. Ante esa dificultad, es fuerte la tentación de contentarse con clasificar las danzas por épocas históricas, por orígenes geográficos, por categorías sociales, por preferencias musicales, por la estética del vestuario o la escenografía, por cierta forma de los diferentes segmentos corporales puestos en juego. En efecto, todos estos parámetros describen de maravilla el continente, pero nos acercan muy poco a las riquezas de la dinámica interna del gesto que generan sentido. Sin embargo, está permitido localizar ciertas constancias, no en los individuos o las formas que los emiten, sino en los procesos operativos del movimiento y su interpretación visual.

El premovimiento o el lenguaje no consciente de la postura

Como han puesto de manifiesto Rudolf Laban, Erwin Strauss y otros, la postura erecta, más allá del problema mecánico de la locomoción, ya contiene elementos psicológicos, expresivos, incluso antes de cualquier intencionalidad del movimiento o la expresión. Su relación con el peso, es decir, con la gravedad, ya contiene un estado de ánimo, una proyección sobre el mundo. Esta gestión particular del peso por parte de cada uno nos lleva a reconocer sin equivocarnos, y sólo por su sonido, a una persona de nuestro entorno subiendo las escaleras. Al contrario, en gravidez, como lo demuestran los astronautas, la expresividad es radicalmente diferente porque el referente esencial que nos permite interpretar el sentido del gesto ha sido modificado profundamente.

Llamaremos «premovimiento» a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos. Una misma forma gestual —por ejemplo, un arabesco— se puede cargar de distintas significaciones según la calidad del premovimiento, que sufre grandes variaciones mientras perdura la forma. Él determina el estado de tensión del cuerpo y define la calidad, el color específico de cada gesto. El premovimiento actúa sobre la organización gravitacional, es decir, sobre la forma en la que el sujeto organiza su postura para tenerse en pie y responder a la ley de la gravedad en esta posición. Un completo sistema de músculos llamados gravitatorios, cuya acción escapa en gran parte a la conciencia y a la voluntad, está encargado de asegurar nuestra postura; mantener nuestro equilibrio y permitirnos estar de pie sin tener que pensar en ello. También son estos músculos los que registran nuestros cambios de estado afectivo y emocional. Por lo tanto, cualquier modificación de nuestra postura tendrá una incidencia en nuestro estado emocional y, recíprocamente, cual-

quier cambio afectivo conllevará una modificación, incluso imperceptible, de nuestra postura.

Estos músculos gravitatorios, puesto que se encargan de asegurar nuestro equilibrio, se anticipan a cada uno de nuestros gestos: por ejemplo, si deseo tender un brazo ante mí, el primer músculo que entra en acción, incluso antes de que mi brazo se haya movido, será el músculo de la pantorrilla, que anticipa la desestabilización que provocará el peso del brazo hacia delante. El premovimiento, invisible, imperceptible para el propio sujeto, pone en juego a su vez el nivel mecánico y el nivel afectivo de su organización. Según nuestro estado de ánimo y del imaginario del momento, la contracción de la pantorrilla, que prepara sin que lo sepamos el movimiento del brazo, será más o menos fuerte y, por tanto, cambiará la significación que se perciba. La cultura, la historia de un bailarín y su forma de sentir una situación, de interpretarla, introducirán una «musicalidad postural» que acompañará o tomará por defectuosos los gestos intencionados ejecutados. Los efectos de este estado *afectivo*, que proporciona la calidad a cada gesto y del que apenas empezamos a comprender los mecanismos, no se pueden ordenar sólo con la intuición. Es eso lo que forma la gran complejidad del trabajo del bailarín... y del observador.

En la película *Ziegfeld Follies* de Vincente Minelli (1945), Fred Astaire y Gene Kelly ejecutan un dúo en el que realizan los mismos gestos al mismo tiempo y con precisión. Sin embargo, el efecto producido por cada bailarín es radicalmente diferente. ¿Cómo explicar esa diferencia? Pasar la película al ralenti, imagen por imagen, nos muestra que pese a su intención de producir los mismos movimientos, la anticipación del ataque del gesto —el premovimiento— es el opuesto en uno y en otro: Gene Kelly asegura primero el suelo con un movimiento de piernas y de concentración del cuerpo (movimiento concéntrico) y luego se orienta en el espacio con la mirada o con el brazo y emprende su ataque en un rechazo al

suelo, seguido de una extensión en la dirección elegida. Organiza su relación con la gravedad de abajo arriba, de dentro hacia fuera. Fred Astaire, en cambio, empieza siempre con un movimiento de orientación en el espacio, una mirada, la cabeza o el brazo: ello provoca primero una extensión, una suspensión (movimiento excéntrico), y luego conlleva un desequilibrio que se estabiliza en seguida con un movimiento de piernas hacia el suelo. Organiza su relación con la gravedad de arriba abajo. Al ralentí, Gene Kelly empieza siempre un poco más tarde, pero llega antes, esa concentración anticipadora le proporciona una calidad «explosiva», particular de la calidad felina de su movimiento. El modo de Fred Astaire se extiende más en el tiempo, por la gracia de su inimitable suspensión.

Por lo tanto, estos flujos de organización gravitatoria, que se activan antes del ataque, modificarán profundamente la calidad del gesto y la coloración de los matices que «saltan» ante nuestros ojos sin que podamos decir siempre por qué motivo. A partir de ahí, podemos distinguir el movimiento entendido como un fenómeno que relata estrictamente los desplazamientos de varios segmentos del cuerpo a través del espacio —del mismo modo en el que una máquina produce un movimiento—, y el gesto, que se inscribe en la distancia entre este movimiento y el telón de fondo tónico y gravitatorio del sujeto: es decir, el premovimiento en todas sus dimensiones afectivas y proyectivas. En él reside la expresividad del gesto humano, carente en la máquina.

Del centro de gravedad... a la expresividad

Heinrich von Kleist describe perfectamente este fenómeno en un texto fundamental, *Les Marionnettes*, en el que dialogan un «primer bailarín» clásico y un espectador de marionetas. El bailarín expresa su pasión por las marionetas: «[...] de ellas, un bailarín deseoso de perfeccionar podría

aprender todo tipo de cosas» dice, y se explica: «Porque nos afecta, bien lo sabe usted, cuando el alma (*vis motrix*) se encuentra en un punto que no es el centro de gravedad del movimiento». El bailarín define «la gracia» como ese estado en el que no hay desajuste entre el centro de gravedad y el centro del movimiento. De algún modo, la marioneta sería portadora de un signo puro, simplemente porque no está obligada a gestionar su propio peso: al estar suspendida por la parte superior de su cuerpo en vez de descansar sobre el suelo, sus segmentos corporales obedecen a la estricta ley mecánica. Sea cual sea el modo en que la marioneta se proyecta por el espacio, la trayectoria que describen sus miembros en torno al centro de gravedad es una parábola perfecta. Al revés del hombre, la marioneta no es presa de esa duda de la afectividad que crea una distancia entre el centro de gravedad y el centro del movimiento, imperfección cinética generada por la interferencia de los afectos. En la distancia entre el centro motor del movimiento y el centro de gravedad, en esta tensión, radica la carga expresiva del gesto. El bailarín de Kleist, criticando el manierismo de su época, llama también a la radicalidad signifiante de la marioneta. En este caso, la expresividad es el resorte del marionetista, que genera los impulsos del centro de gravedad, siendo la marioneta un simple intérprete que no parasita dichos impulsos.

Las resistencias internas del desequilibrio, que organizan a los músculos del sistema gravitatorio, inducirán la calidad y la carga afectiva del gesto. El aparato psíquico se expresa a través del sistema gravitatorio, sesgadamente carga de sentido al movimiento, lo modula y lo colorea de los deseos e inhibiciones, de las emociones. El tono resistente del sistema gravitatorio se induce incluso antes que el gesto, desde el momento en el que se forma el proyecto de una acción, y ocurre sin que lo sepa el sujeto, previamente a su conciencia. Por eso los profesionales del movimiento, en particular los bailarines, saben que para mejorar, mo-

dificar o diversificar la calidad del gesto deben fijarse en todas sus dimensiones, incluso en la del premovimiento, que sólo permite alcanzar el acceso al imaginario. Este dominio de la organización gravitatoria y de sus modulaciones, propio del trabajo de la danza, permite a los bailarines de Pina Bausch disociar radicalmente dos niveles de expresión: por ejemplo, poder proferir un texto desarrollando una acción gestual que trae consigo una carga significativa opuesta a lo que se dice. Esta distorsión entre la expresividad vocal y la del gesto sería muy difícil obtenerla para los actores, cuyo dominio busca en cambio la transparencia entre la palabra (el texto) y la actitud corporal.

Las actitudes posturales como lugar de inscripción de la historia

Lo que determina la organización gravitatoria de un individuo es una compleja mezcla de parámetros filogenéticos, culturales e individuales. Se trata tanto de los trazos del paso de la cuadrupedia a la verticalidad en la historia de la humanidad, de la evolución del modo de andar, como de una historia individual ceñida a un entorno cultural. Para el individuo, el aprendizaje del lenguaje, paralelo al del andar, organiza su autonomía en el mundo teniendo en cuenta los riesgos complejos de la separación de la madre... Ni más ni menos, finalmente, que la relación simbólica que vinculará, en el individuo, su actitud postural, su afectividad y su expresividad bajo la presión fluctuante de su medio. Cualquier modificación del entorno conllevará una modificación de la organización gravitatoria del sujeto o del grupo concernido. De este modo, las mitologías del cuerpo que circulan en un grupo social se inscriben en el sistema postural y, recíprocamente, la actitud corporal de los individuos se convierte en un médium de esta mitología. Cierta concepción del cuerpo, que surge hoy en día en todas las pantallas de cine y televisión, participa en la

construcción de esta mitología. La arquitectura, el urbanismo, las visiones del espacio y el medio en el que evoluciona el sujeto también tendrán una influencia determinante en su comportamiento gestual.

El interés por una organización vertical y la conquista de nuevos territorios encuentra en la Alemania de los años treinta dos salidas radicalmente opuestas. Con Mary Wigman, la actitud de encantadora, de orante, marca la afirmación de una tensión axial ascensional que, sin embargo, está continuamente vinculada con la exploración de un espacio imaginario interior que contradecirá esta ascensión, en una redefinición perpetua de las fronteras de su propio cuerpo. En ese mismo momento, con el ascenso del poder nazi, se dibuja «otro cuerpo» en torno a un eje sólido: un cuerpo armado, con fronteras fijas, que ya no dejan aperturas a las variaciones de las fronteras internas, que irá a conquistar otros territorios en torno a las fuerzas de otro «eje». Entonces, ese poder decreta la actitud de Mary Wigman degenerada.

Estas dos concepciones, la que trabaja con el imaginario y la otra, que lo constriñe a una ideología, modifican la organización tónico-gravitatoria que anticipa y acompaña cualquier gesto, cualquier actitud corporal. Las películas de Leni Riefenstahl (*Los Dioses del estadio*, sobre los Juegos Olímpicos de Múnich en 1936) y las de Mary Wigman llevan hoy consigo los trazos de estas oposiciones en el «pensamiento en movimiento».

Los bailarines, que comparten la experiencia social común al grupo al que pertenecen, trabajarán con esta experiencia como sustrato, su danza se convertirá alternativamente en expresión o en instrumento de recuestionamiento. De este modo, el sentido vinculado a las modulaciones del peso que se ejerce sobre el eje gravitatorio permite localizar las evoluciones profundas de la historia de la danza. Por ejemplo, el desarrollo de la estética del ballet romántico está indisolublemente unido a una búsqueda de la elevación que se expresa a través

de las puntas, las maquinarias que elevan a las bailarinas y, sobre todo, a una evolución de la técnica que, a lo largo de los años lleva el estiramiento de los cuerpos hasta una morfología característica de las bailarinas balanchinescas (cuya organización gravitatoria es próxima a la que hemos descrito de Fred Astaire, pese a que los signos gestuales son muy distintos). En cambio, la danza moderna marca el retorno del peso, de la caída y el pie descalzo. En seguida se introducirán matices en las cualidades de la «transferencia del peso» que se convertirán en el centro de atención de una Doris Humphrey o una Mary Wigman, por ejemplo.

De todos modos, no existe regla lineal alguna que permita imaginar que cualquier trastorno del espacio social conlleve inmediatamente un cambio visible y localizable en la producción coreográfica. Se observan más bien periodos de acumulación de tensiones estéticas, que sólo pueden hallar más tarde su expresión artística, del mismo modo en que una explosión social es fruto de acumulaciones de tensiones que un día alcanzan un nivel que fuerza a su expresión.

La percepción y la mirada sin peso

Los complejos fenómenos de la percepción, llevando las riendas del movimiento, también permiten acercar cierta comprensión de los procesos de una obra cuando somos espectadores de una danza. El movimiento del otro pone en juego la propia experiencia del espectador sobre el movimiento: la información visual genera, en el espectador, una experiencia quinesética (sensación interna de movimientos en su propio cuerpo) inmediata, encontrando así su resonancia en el cuerpo del espectador las modificaciones e intensidades del espacio corporal del bailarín. Al ser totalmente indisociables lo visible y lo quinesético, la producción de sentido en un suceso visual no podría dejar intacto el estado del cuerpo del observador: lo que veo produce lo que siento, y recípro-

camente mi estado corporal trabaja en mi interior la interpretación de lo que veo.

La sensación de nuestro propio peso nos permite no confundir el espectáculo con el espectáculo del mundo. En el descarrilamiento de un tren, puede suceder que no sepamos si es nuestro tren el que se mueve o el que nos pasa al lado en el exterior. Tratándose de un espectáculo de danza, esta distancia eminentemente subjetiva que separa al observador del bailarín puede cambiar especialmente (¿quién se mueve, en realidad?), provocando por ello mismo cierto efecto de «transporte». Transportado por la danza, habiendo perdido la certidumbre del propio peso, el espectador se convierte en parte en el peso del otro. Hemos visto hasta qué punto esta gestión del peso modifica la expresión, vemos ahora hasta qué punto modifica también sus impresiones para el espectador. Del mismo modo en que el peso organiza el «antes» del movimiento, también organiza el «antes» de la percepción del mundo exterior. Cuando, por el transporte, la mirada se encuentra menos constreñida por la ponderación, viaja de otro modo. Es lo que podemos denominar empatía cinética, o contagio gravitatorio.

Se trata pues de algo esencial: en el cuerpo del bailarín, en su relación con los demás bailarines, se actúa una aventura política (el reparto del territorio). Una «nueva mano» del espacio y las tensiones que lo habitan interrogará a los espacios y tensiones del espectador. La naturaleza de ese transporte organiza la percepción del espectador. Por lo tanto, es imposible hablar de danza o más en general del movimiento del otro sin recordar que se trata de una percepción particular, y que el significado del movimiento se actúa tanto en el cuerpo del bailarín como en el del espectador. De este modo, la compleja red de herencias, aprendizajes y reflejos que determina la particularidad del movimiento de cada individuo determina, a su vez, la forma de percibir el movimiento por parte de los demás.

La figura y el fondo

Las estéticas particulares en Merce Cunningham y en Trisha Brown pueden aclarar, en este aspecto, dos modos operativos diferentes de las vías de la percepción por la naturaleza de los transportes efectuados. Ambos se alejaron de lo que podía ser el relato, de todo contenido narrativo que a menudo, en las danzas que los precedieron, proporcionaba la textura orientando la impresión de la figura observada en el espectador.

Cunningham retoma, en una de sus piezas, lo que denominamos «*une promenade*» en danza clásica: una bailarina en medias puntas sobre una sola pierna, ambas manos reposando en el brazo de su compañero, pivota a merced de un paseo que él efectúa en torno a ella. Esta figura, retomada eternamente en los «*paso a dos*» clásicos, habitualmente encuentra en ellos una carga vinculada a las conmociones amorosas acrecentada por la naturaleza de la mirada que intercambian los compañeros. En Cunningham, esta figura cobra un valor tan diferente que no observamos que se trata de la misma forma. Los compañeros no están preocupados por la relación psicológica, no se lee tensión alguna en sus ojos, como si esos ojos simplemente escucharan el eco lejano del recorte de espacio que provocan, quizás también el eco lejano del pensamiento de Kleist. Las danzas de Cunningham imponen la distancia, prohíben la transferencia, obligando así al espectador a ver el signo, la figura, tal como son. Privado de un movimiento «ya interpretado», se sitúa ante nuevos códigos estéticos. El pudor del coreógrafo pasa por el bailarín: éste conoce la forma en la que debe desembocar, o las reglas del dispositivo que hará emerger esta forma (y que puede integrar juegos aleatorios). Sabe que debe convertir esta figura sin trasiegos para no arriesgar ninguna alteración de esta construcción. No está ahí para mostrarse a sí mismo, sino para permitir la aparición del signo buscado o provocado por el azar.

Podemos considerar la actitud postural y el premovimiento, preludio inevitable del gesto, como un trasfondo sobre el que se dibuja el movimiento aparente: la figura. El bailarín cunninghamiano ofrece una superficie tan neutra, tan invisible, tan poco turbada por el afecto como sea posible para que la figura quede clara —que no la turbe el fondo. La ausencia de modificación perceptible de la persona, previa al movimiento, permite ver ya no al sujeto bailando, sino la figura que se ofrece. La toma de distancia entre la emoción del bailarín y lo que realiza se reproduce en el espectador entre la figura observada y su propia emoción: no se puede dejar llevar directamente por la danza. Privado de este dato kinestésico inmediato, el observador está constreñido a su imaginario perceptivo. Tiene entonces la elección de un placer traducido por la sensibilidad en los juegos de la ficción perceptiva... y perspectiva. Ha recreado por fin su propio trasiego interior: desde entonces, el espectador, más que el bailarín, es el verdadero intérprete de la danza de Cunningham.

En otro registro, el ejemplo más extremo de la búsqueda de Trisha Brown es su solo, *If you could'nt see me*, creado en 1994; bailado íntegramente de espaldas, este solo es la quintaesencia de decenas de años de trabajo. En el extremo contrario de la estética cunninghamiana, no se ve en él prácticamente ningún signo afirmado; los brazos y las piernas no se detienen en ninguna forma, sólo parecen ser la prolongación de tensiones que trabajan en un espacio original, en el nivel de la emergencia del premovimiento, precisamente ahí donde se actúa el equilibrio postural. En este caso, el público no tiene otra elección que ver el «telón de fondo», el lugar de origen del movimiento: el marionetista ha sido puesto al descubierto. Con ello, Brown esconde también los signos producidos por la cara, siendo el rostro uno de los pocos lugares del cuerpo en los que se inscribe una retórica inmediatamente legible. Evitando la visión del rostro, priva al público de los signos del afecto,

impide toda interpretación intempestiva de su danza e impone la visión del fondo.

Mientras que el bailarín de Cunningham elimina todo trazo de su propia emoción, cualquier forma de interpretación de la figura mostrada, el de Trisha Brown se nutre sin parar de su propio gesto, dando cuenta de lo que crea, dejando que su propia sensibilidad sea afectada por este movimiento, re-interpretando la figura producida, en un juego de «autoafección» de su propio gesto diferente en todo a la práctica cunningghamiana. El bailarín, con Trisha Brown, no es tan fiel al espacio que lo rodea como atento está a una dinámica particular del movimiento, que precisa una audición y un sentimiento de la frase vivida en el trazo más ínfimo de su origen: en el propio pre-movimiento. Aquí, la quinestética ocurre ante los ojos. Trisha Brown no sólo considera que el bailarín debe dejarse tocar por su propio gesto, tocando así al espectador, sino que, a cambio, la presencia del espectador y del medio puede influenciar y modificar la representación. Desde entonces, ambos, bailarín y espectador, se embarcan a ver la *terra incognita* de los espacios sensibles por descubrir. Para retomar la metáfora del telón de fondo y la figura, Trisha Brown, al contrario de Cunningham, se aferra a hacer visible el fondo, el pre-movimiento, en su origen, cuyos ecos siguen habitando la forma producida.

La estimulación que opera en el espectáculo seguiría, en este caso, dos trayectos diferentes en las esferas perceptivas del observador. En Trisha Brown, esta estimulación operaría primero en la sensibilidad quinestética (aunque no interpretada) para emerger en seguida como percepción consciente. En Cunningham, sería primera una interpretación perceptiva (construcción/desconstrucción) que trabaja la materia observada y que toca en seguida la sensibilidad quinestética del espectador.

Compromisos políticos: las variaciones de un mismo signo

Dos proyectos políticos claros, dos modos de relación con el mundo actúan en las aproximaciones al movimiento de Cunningham y de Trisha Brown, respectivamente. Habría aún que aguzar las lecturas para ver como, en el interior de un mismo lenguaje, según los periodos o los bailarines de la compañía, el trabajo del coreógrafo sufre modulaciones. Es lo que se puede observar claramente en Marta Graham, por ejemplo, cuyas elecciones técnicas, fundadas en la famosa alternancia *contracción/release*, perduran en un periodo extremadamente largo. Los documentos filmados de varias épocas permiten ver que la *contracción*, *curvatura* de la parte inferior de la espalda naturalmente muy compleja, corresponde a una forma más o menos constante a lo largo de los años, pero conoce variaciones formidables de calidad y significado según los periodos. Al principio de la obra de Graham, en los años treinta, se trata de un movimiento concéntrico, que concentra el cuerpo (y no lo hemos descrito sin recordar el estilo de Gene Kelly). En las obras más recientes es exactamente lo contrario, incluso si la forma se mantiene aparentemente igual: el movimiento se ha vuelto excéntrico (más cercano esta vez a la organización de Fred Astaire); se trata más de una prolongación, de una apertura del espacio que se curva estirándose, que de una *contracción* en sentido estricto; su nombre no ha cambiado, pero su significado es prácticamente el opuesto (y ya prepara la *curva* de Cunningham).

La dificultad de pasar cuentas de estos fenómenos está en la base de toda la obra de Laban, que oponía «pensamiento motoriz» y «pensamiento en palabras» (en particular, en las obras *La Maîtrise du mouvement* y *Effort*). Defendía la idea que los fundamentos de una cultura se actúan, en estas relaciones particulares entre cierta gestión del peso y los valores de expresividad, a través de los flujos y los tratamientos

del espacio y el tiempo. Esta impotencia por atrapar con nuestra organización lingüística el sentido profundo del movimiento le ha llevado hasta la aventura de su sistema de notación, que no se apoya en una metáfora lingüística sino en una representación pictográfica, respondiendo analógicamente a los estados del cuerpo, aún no proyectados a la esfera de la interpretación lingüística.

La atención por los contenidos del movimiento, por su calidad, más que por sus continentes (época, escenografía, vestuario, narración, música, etc.), por su entorno, hacen surgir correlaciones, similitudes, entre danzas que habitualmente se clasificarían en categorías alejadas: precisamente en el gesto en sí se organiza la producción de sentido. Persiguiendo esta idea, podríamos acercar el estilo de Agrippina Vaganova al de Doris Humphrey y emparentar cierta tradición de la ópera de París con Cunningham. En efecto, los dos primeros toman partido por la no frontalidad en relación con el cuerpo del bailarín, por una enorme movilidad de la caja torácica, una gran importancia de lo que denominamos «*l'épaulé*» (ligera torsión de la cintura escapularia), que da una verdadera izquierdización del plano del busto que será un punto fuerte de su expresividad. El brazo acepta el movimiento del omoplato antes de desplazarse, y deja escapar por ahí algo del afecto que proporciona en buena medida este sentimiento de calidad expresiva particular de la escuela de Vaganova, o del lirismo de Doris Humphrey.

En cambio, en Cunningham y para una parte de la escuela francesa, el cuerpo del bailarín es mucho más frontal (esta frontalidad del cuerpo del bailarín es la contrapartida, en Cunningham, de la desfrontalización del espacio escénico). El omoplato está mucho más controlado, lo que conlleva cierta sobriedad en la exposición del sentimiento. La caja torácica está, en este caso, controlada por el suelo, a través de la pelvis, mientras que en las dos primeras siempre el centro de la caja torácica (apreciado por

Delsarte) inicia el movimiento. Estas dos aproximaciones a la expresión de la parte superior del cuerpo conllevarán e impondrán diferencias en el trabajo de las piernas, que desarrollarán así diferentes técnicas.

En definitiva, el análisis y la comprensión de los contenidos dinámicos del gesto permiten operar acercamientos entre familias estéticas tradicionalmente opuestas: la técnica de Vaganova estaría cerca, desde este punto de vista, del trabajo de Doris Humphrey. Podríamos también hallar un vínculo entre el estilo de Bournonville y el de Dominique Bagouet, en cuanto a la calidad de la relación con el suelo y a la libertad de los flujos escapularios. O, todo lo contrario, en una forma aparentemente idéntica de golpear el suelo con los pies, común al *kathakali*, al flamenco o al *tap dance*, podríamos destacar las diferencias de acento en la dinámica del peso y de la suspensión que identifican, para el espectador, la naturaleza particular de cada una de estas danzas.

Sobre todo, este modo de acercamiento vuelve a poner el acento en el trabajo del propio bailarín, que condiciona plenamente la producción de sentido. En efecto es trastornador ver hasta qué punto la historia nos deja gran cantidad de trazos sobre los figurinistas, los músicos, los coreógrafos, pero se queda totalmente muda sobre los bailarines y su trabajo, su entreno, las técnicas corporales, es decir, sobre los fundamentos reales de la danza.

Este silencio, ¿es realmente el único hecho de la tradición esencialmente oral de la transmisión en danza? ¿O bien este telón permitiría descubrir que la «*res publica*» entraña necesariamente en su estela cierto compromiso de la «*res corporea*»? En este caso, el bailarín sería un mensajero, testigo de los movimientos de la cultura que descansa tal vez, y ante todo, en lo más profundo de la génesis del gesto.

El tiempo de la belleza

Isis Saz y José A. Sánchez

La cultura de la instantánea nos fuerza a identificar la belleza con una imagen estática. Sea una fotografía de prensa, unos fotogramas de película o unas décimas de segundo de televisión, el rostro bello, el cuerpo bello pasan ante nuestros ojos arras-trados por el flujo velocísimo de la no-ex-periencia audiovisual y, sin embargo, paradójicamente fijados en su apariencia, como si no les afectara la insólita velocidad de ese flujo, la implacable irreversibilidad de la vida y de la historia.

Hoy nos encontramos sumidos en un eterno presente. El nacimiento y la muerte son algo completamente alejado de nuestra realidad. El nacimiento se ha convertido en algo mecánico e instrumentalizado. El médico es la primera persona en ver al recién nacido y en ocasiones las incubadoras hacen de madres. La muerte también se encuentra fuera de lo cotidiano. Los cuerpos se retiran a los depósitos y son incinerados. Ya no hay espacios para estos estados del cuerpo. La visión de las dos fases de nuestra vida (el comienzo y el final) ha sido apartada de nuestra realidad y sólo conocemos esas dos fases a través de las imágenes de ficción. Muertes y nacimientos simulados en la pantalla, y cuerpos inmortales que resisten infinitas veces al «*Game over*» de los juegos. Creemos que nunca vamos a morir. Nuestra vida se alarga cada vez más gracias a la tecnología y, sin embargo, el aplazamiento no cancela la inevitabilidad del fin.

Nos encontramos inmersos en un engaño extremo: los cuerpos atléticos, jóvenes y bellos nos ofrecen un modelo imposible que nunca podremos alcanzar, ya que las imágenes nunca envejecen, pero nosotros sí.

La fijación de la belleza en la época de lo virtual y lo efímero ofrece interesantes paralelismos con las tentativas de los inventores del ballet clásico por representar lo es-

piritual mediante la desmaterialización de los cuerpos: el vuelo, la ingravidez, la delicadeza aérea.

En el mundo del ballet, los cuerpos que se muestran en escena son cuerpos suspendidos en el tiempo. Cuerpos a los que aparentemente no les afecta el dolor de las proezas técnicas, cuerpos que fingen volar, cuerpos apartados del lado terrenal de nuestra materia. Una suerte de «otra vida» alejada de los deseos del cuerpo y encorsetada por el pensamiento racional. Una vida que acaba de forma drástica cuando el cuerpo del bailarín envejece y se resiste a los deseos y órdenes de la mente. Su cuerpo se enfrenta entonces a la realidad del mismo modo que se enfrentan a ella los cuerpos que han servido de modelo a la construcción de las imágenes. La cirugía estética podrá ofrecer un último aplazamiento, pero no evitará que el cuerpo siga su camino hasta la extinción total de la actividad orgánica, sin que nuestra mente pueda hacer nada para suspender el proceso. Al bailarín ni siquiera la cirugía le ayudará en esa imposible carrera contra la despreciada tortuga del envejecimiento.¹

La edad, la belleza, la danza

Cuando el ser humano se encuentra en fase de crecimiento, su movimiento está plenamente ligado a los deseos del cuerpo. El cuerpo en la infancia actúa según dicta su parte cerebral más primitiva. El cuerpo de un niño es un cuerpo libre de influencias racionales, su instinto es el que predomina. No hay nada más bello que ver el cuerpo de un niño moviéndose en un espacio abierto. Sin embargo, ese movimiento, armónico, natural, irá adaptándose progresivamente a las necesidades impuestas por la razón práctica, hasta desaparecer. Si el cuerpo es educado en el arte del movimiento, el niño adquiere poco a poco el control sobre el mismo a través del pensamiento para ejecutar movimientos que obedezcan a la «razón» y no al instinto.

Habitualmente, se considera al niño como un individuo en fase de desarrollo. Todavía no está completo. Los niños no suben a un escenario porque aún no dominan su cuerpo. La danza será «más bella», «más perfecta», cuando el cuerpo y su movimiento se encuentren en el terreno del pensamiento. Cuando el bailarín ha madurado es cuando puede bailar en escena. Todo se encuentra bajo control. Técnica y cuerpo, mente y materia se unen en una máquina perfecta de ejecución. Este dominio de la mente y sus deseos sobre el cuerpo, que tiene su momento álgido en la juventud y la madurez, iniciará su retroceso con el envejecimiento del organismo. El cuerpo nuevamente desobedece las órdenes mentales, pero esta vez lo hace a través del dolor, para recordar al bailarín que ha envejecido. Si en la infancia el cuerpo y su movimiento se encontraban libres de todo pensamiento, en la vejez va a ocurrir algo similar, pero esta vez no debido a la juventud de su estructura sino a su deterioro. Durante la infancia el cuerpo es proyecto y, en todo caso, memoria genética; durante la vejez, la memoria orgánica y la memoria psíquica se apoderan de él. Sin embargo, ese recuerdo del movimiento puede ser tan productivo como la libertad instintiva de quien nada puede recordar. La memoria del movimiento asociada a la experiencia constituye un factor de resistencia mucho más efectivo que cualquier intervención de cirugía en busca de un falso aplazamiento. (Aunque existe la posibilidad de no recordar, y vivir conscientes el movimiento del cuerpo en una de las etapas finales de la vida, como cuando el cuerpo es todavía el de un niño y no obedece a razones.)

La infancia y la vejez han sido edades tradicionalmente ajenas a los escenarios de danza. ¿Pero no pueden esos cuerpos aún no o ya no canónicamente bellos producir belleza? En la presentación de la pasada edición de *Tensdansa* (2006), Àngels Margarit hablaba de la edad como uno de los ejes temáticos del festival. Plantear una reflexión sobre el tiempo biográfico implica

la conciencia de la transformación, la conciencia de la irreversibilidad y también la acumulación de la memoria. Pero la edad, desde el punto de vista sociológico, remite también a la consideración del cuerpo humano fuera de los márgenes que aún siguen siendo canónicos al considerar la belleza: es decir, entre los dieciséis y los treinta y seis años.

La cuestión de la edad en relación con el tiempo biográfico y con la estructuración social ha sido una preocupación constante en el trabajo de Margarit en los últimos años. *La edad de la paciencia* (1999) surgió de una propuesta para la realización de un vídeo que había de titularse *Els cossos del cos*, una reflexión sobre los diferentes cuerpos que somos a lo largo de nuestra vida, que es también una reflexión sobre las diferentes mujeres que habitan o se apropian de una misma identidad a lo largo del tiempo. *La edad de la paciencia* puede ser considerada una proyección social de ese proyecto: niñas y mujeres mayores compartían el escenario con las bailarinas de Mudances. Y entre todas ellas se iba tejiendo una tela que transformaba el crecimiento individual en exposición de relaciones: si es posible descomponer la propia identidad en una diversidad de sujetos, ¿por qué no concebir una unidad, un hilo que permita superar los límites de la alteridad y hacer posible una cierta identidad colectiva basada en la feminidad? Tejer, en la literatura clásica y en la tradición popular, aparece asociado a una cualidad atribuida (o impuesta) socialmente a la mujer: la paciencia (un eufemismo que en muchos casos sustituye la idea de «subordinación» o incluso de «trabajo forzado»). Pero la acción de tejer aparece también asociada tanto en la iconografía como en la realidad social a la reunión, a la sociedad de mujeres, y por tanto, a una situación que puede derivar en espera tanto como en afirmación de una identidad colectiva que haga posible la exigencia. En la pieza de Margarit, las mujeres, niñas, jóvenes y viejas, tejían, jugaban, construían, visualizaban mediante su movimiento la

compleja estructura del tejer, y en algún momento los instrumentos de crecimiento se convertían también en instrumentos de opresión, casi de tortura. Los cuerpos presentes se montaban con los cuerpos filmados, en ocasiones descompuestos: un mismo cuerpo puede ser la agregación de varios cuerpos que coexisten en la memoria orgánica, pero también en las imágenes de la memoria y en los recuerdos conscientes.

La reflexión de Margarit sobre la edad se prolongaría en su solo *Peces mentideros* (2000). En este caso volvía al proyecto original, a una reflexión sobre la edad biográfica y a una descomposición que contradice el concepto mismo de «individuo». La descomposición se hacía efectiva mediante la superposición de cuerpo, sombra e imagen, mediante la fragmentación visual del cuerpo a través de un fondo de cristales quebrados, pero también mediante la exhibición de las diferentes dimensiones emocionales y sociales de la mujer que baila fuera de escena, y especialmente en su condición de madre.

El interés de Margarit por el tiempo, por la edad y por las correspondencias entre el crecimiento individual y las relaciones intergeneracionales planteadas desde un punto de vista social se hicieron presentes en la programación de *Tensdansa* en 2006, al mismo tiempo que la presentación escénica del cuerpo de los niños (seres previos) y el de los mayores (seres ya no relevantes), derivaba hacia otras presentaciones del cuerpo no-canónico: el cuerpo mutilado, el cuerpo deforme, el cuerpo violentado.

Aunque no frecuentes, han sido muchas las apariciones escénicas de «mayores» en los escenarios de danza en los últimos años. Recordemos, por ejemplo, la pieza de DV8, *Bound to please* (1997), en la que una bailarina septuagenaria se esforzaba en seguir las coreografías, en ocasiones muy duras, del resto de la compañía. Descartando a las jóvenes, Lloyd Newson confiaba a esta bailarina algunas de las secuencias más arriesgadas del espectáculo, entre ellas una secuencia erótica con un bailarín joven, visi-

ble cuando la escenografía (que planteaba un cuestionamiento de la idea de espacio interior/privado y espacio exterior/público) giraba y pillaba *in fraganti* a la pareja. Tras esta secuencia, la mujer, desnuda, se lavaba en el proscenio. Newson indagaba entonces uno de los límites de la danza, qué se puede y qué no se puede mostrar sobre un escenario, y cómo se relacionan estas imágenes reales, imposibles de camuflar, de asimilar estéticamente a la pieza, con el discurso que se propone o, incluso, hacerlas compatibles con una idea de belleza.

Katarzyna Kozyra se sirvió de la tecnología para hacer posible una singular versión de *La consagración de la primavera* (2001). Utilizando los cuerpos ancianos de varios bailarines jubilados, logró que éstos ejecutasen con el máximo rigor los movimientos del ballet de Nijinsky. Para ello situó a sus bailarines tumbados sobre un suelo blanco y colocó una cámara cenital sobre ellos: por medio de la animación logró que los movimientos ejecutados por *los bailarines* cobrasen vida en la imagen digital: los cuerpos desnudos de los ancianos bailaban ante el espectador como lo hubiera hecho una persona joven en el escenario.

El proyecto de Pina Bausch tenía un perfil más humanista: en ese mismo año (2001) realizaría una versión de *Kontakthof* con personas mayores de sesenta y cinco años. Su coreografía del año 1978, que como tantas otras abordaba la cuestión de la relación entre los sexos recurriendo a citas musicales y cinematográficas de los años treinta, sería interpretada por personas a quienes se supone biográficamente alejadas de las experiencias que *Kontakthof* tematiza. El espectáculo descubrió una nueva dimensión del discurso, al mismo tiempo que ofreció a los participantes una vivencia especial. La documentación del proceso de trabajo y la gira posterior fue documentada por Lilo Mangelsdorff y Sophie Maintigneux y dio lugar a la película *Damen und Herren ab 65*.

En cuanto experiencia, el trabajo de Bausch conecta claramente con la represen-

ta que Tomàs Aragay presentó en *Tensdansa*. En su díptico *Sobre la muerte/Sobre la belleza*, se aborda explícitamente la cuestión de la edad: en el primero trabaja con niños; en el segundo, con ancianos. En ambos casos se trata de no profesionales, personas que nunca han subido a un escenario y que por tanto no están condicionadas por una técnica o una disciplina escénica. Esto es muy importante ya que se trata de mantener el movimiento natural de los cuerpos: no hay domesticación, ni movimientos fingidos ni controlados. El movimiento deriva del impulso de acción, la más pura acción corporal.

Sobre la belleza transcurre en un tiempo suspendido. El sonido de un piano y el silencio acompañan los movimientos sobre la escena. Los cuerpos efectúan movimientos lentos, suaves. Se tumban, reposan, se sientan en las sillas y miran al espectador. Vemos claramente cuál es el ritmo de sus cuerpos y lo diferente que es al ritmo vital de un niño. En *Sobre la muerte* el tiempo se encuentra marcado por los cuerpos incansables de los niños. En una secuencia, una música tecno marca los saltos de los niños que mantienen sus cuerpos en una acción continua mientras en el fondo de la escena se proyecta un cartel intermitente en el que se lee: «Somos inmortales». Es uno de los momentos más intensos de la pieza: los niños no se cansan y dan la impresión de que podrían continuar saltando durante horas. Poco a poco algunos se retiran fuera de la escena y quedan dos niñas que continúan hasta que termina la música. Al terminar ellas se dan la mano: han superado el reto. Esta escena la podemos imaginar con cuerpos adultos de bailarines en buena forma física, pero no sería lo mismo. Los niños no se cansan: se ríen. Es un juego y el cuerpo aguanta hasta que termina.

La propuesta de Aragay nos permite también reflexionar sobre el papel que se otorga a los niños en el mundo adulto. Una niña canta una canción en voz baja mientras sueña la voz de la cantante por encima de ella. El patrón está establecido: hay que cantar

como un adulto. Sin embargo al terminar esta escena aparece un niño que coge el micrófono, y sin más artificios que su propia voz, se pone a cantar canciones, como cantan los niños. Esto arranca la risa del público. El niño canta sin tapujos, se apropia de los modelos de canción del mundo adulto y lo traspasa a su propio mundo. Al terminar la obra algo cambia. Los niños suben al escenario a unos cuantos espectadores, y les hacen participar en un juego en el que los adultos se convierten en niños y los niños en adultos. Por un instante ya no son los niños los que tienen que seguir el patrón de comportamiento adulto, sino que son los mayores los invitados a participar en la transformación inversa.

Belleza y cotidianidad

La utilización de los niños para la composición de un discurso estético y político del que no son conscientes podría haber planteado en otros tiempos alguna reserva ética; en un momento en que la televisión ha suprimido la propiedad de la imagen y muy pocos se preocupan de la instrumentalización discursiva de su cuerpo o de su rostro, lo único que cabría preguntar es sobre los límites de un deslizamiento hacia las fangosas superficies de la telerrealidad. Obviamente, los niños se lo pasan muy bien, y sus familias. Y además contribuyen a la realización de una pieza de un máximo rigor dramático y estético.

Estos trabajos de Tomàs Aragay continúan una cierta línea derivada de las prácticas participativas de los años sesenta, atravesada por diversas tentativas de trasladar al circuito artístico propuestas surgidas de la danza terapéutica o la danza comunitaria de los ochenta y por proyectos singulares, como la serie de «gente real» realizada por Anne Carlson en la década de los noventa. Las *Real people series* eran piezas creadas y representadas por gente a la que reunía un oficio o profesión común y con las que Carlson se proponía represen-

tar y al mismo tiempo descomponer los estereotipos, ofreciendo a los intérpretes la posibilidad de mostrarse desinhibidamente como son y de ser realmente quienes son. En el marco de aquella serie, Carlson trabajó con abogados, agentes de seguridad, jugadores de baloncesto, una madre y su hija, ejecutivos, granjeros, maestros, monjas y adultos con discapacidades. Su segunda serie, *Animales*, presentada a partir de 1988, incorporaba danzas con animales: *Scared goats faint*, *The dog inside the man inside*, *Duck baby*, *Sarah*, *Visit woman move story cat cat cat, dead*. Finalmente, *The white series* fue creada en torno a cuestiones de percepción, amor y privilegio en la cultura americana dominante.

Existe un parentesco entre estos proyectos de Carlson y el acometido por Àngels Margarit con el título de *URBS # 1* (2004). La idea de la serie se tradujo en la de «proceso». No se trataba aquí de una apropiación negociada, sino más bien de una especie de colaboración científica, una especie de «etología» basada en el consentimiento previo de aquellos que se convierten en ejemplares de laboratorio para un estudio que, no obstante, Margarit prefería más bien analogar al trabajo del fotógrafo.

En una conversación con Manuel Delgado, Margarit explicaba que es muy bello ver a alguien mover su cuerpo simplemente por el hecho en sí del movimiento. Para ella los cuerpos que no han sido disciplinados en una técnica de movimiento también tienen la capacidad de producir belleza. En *URBS # 1* el cuerpo urbano es el protagonista. Los cuerpos dentro de una ciudad, son cuerpos que se encuentran en un espacio concreto, y cuyo movimiento sigue las inercias de la acción conjunta de los cuerpos, que continuamente se ven obligados a modificar su movimiento en base a las estructuras urbanas (Delgado, 2004).²

El cuerpo en las grandes ciudades se mueve a un ritmo muy concreto, que tiene mucho que ver con la edad del cuerpo. Los ancianos, cuyo ritmo vital es más lento, se ven obligados a incorporarse a una dinámi-

ca acelerada. Subir y bajar de un autobús o de un metro. Los ritmos están marcados por los elementos urbanos. Un silbido y se cierran las puertas, sin posibilidad de modificación. El cuerpo joven se adapta, pero los cuerpos de los niños y de los ancianos se ven obligados a seguir un ritmo que supera sus posibilidades de respuesta y violenta su ritmo orgánico.

Los movimientos del cuerpo han sido modificados por el cambio que han sufrido las ciudades. *URBS # 1* es una actualización de los rituales cotidianos de movimiento. Una suerte de juego de ritualizaciones modernas. Los gestos, la forma de comportarse de diferentes grupos urbanos dentro de las ciudades. Margarit estudia y analiza desde los gestos de los jugadores de petanca hasta el movimiento de los *skaters*. Movimientos cotidianos captados de forma científica. Un catálogo de comportamientos del cuerpo. Ella se interesa por la manera en que se mueven las personas, que ha cambiado a lo largo del tiempo y se sitúa a medio camino entre la antropología y la danza devolviendo al espectador la imagen sintetizada del movimiento de los cuerpos en nuestra época.

En contraste con la curiosidad científica de Margarit, Carlson proyectaba sobre su «gente real» un discurso más político y al mismo tiempo más humorístico. El humor, en la obra de Aragay, deriva hacia un cierto modo de cinismo, más evidente en el trabajo con niños que en el trabajo con ancianos. No se trata de ese cinismo corrosivo que podemos encontrar en el trabajo de artistas como Santiago Sierra, sino de un cinismo más filosófico, que responde a un posicionamiento político ideológicamente difuso pero al mismo tiempo heredero del humanismo transformador. En una sociedad tan marcada por lo políticamente correcto, el cinismo es casi una actitud exigible al artista. Realmente, somos afortunados desde el punto de vista social por las transformaciones que en los últimos años se han ido introduciendo en el ámbito de los derechos de determinadas minorías sociales (no de

todas y obviamente no de forma generalizada). Pero este avance social ha generado la instalación en la hegemonía de un arte políticamente correcto, que sigue restando visibilidad a otras propuestas mucho más interesantes desde el punto de vista artístico e incluso más productivas desde el punto de vista de la reflexión sobre las transformaciones por realizar. Compárese, por ejemplo, la visibilidad entre la muy correcta *Mar adentro* (2004) de Amenábar y las no tan correctas *Mones com la Becky* (1999) o *De nens* (2004) de Joaquim Jordà. El trabajo de Jordà con internos psiquiátricos o con personas con disfunciones fisiológicas o psicológicas constituye un medio de aproximación a problemáticas sociales y políticas desde perspectivas habitualmente no escuchadas, que aportan imágenes de la realidad que nos negamos a aceptar porque nos resultan molestas. Tan molestas como nos pueden resultar las imágenes políticamente incorrectas que los niños dibujan para representar a los diferentes grupos sociales o étnicos, tópicos y simplificaciones atribuibles al reduccionismo infantil, pero que reflejan prejuicios no superados en nuestra sociedad, ocultos bajo la pátina de lo políticamente correcto. Lo real se muestra entonces en la liberación de las inhibiciones: en el discurso de los niños, de los internos, de los desproporcionadamente acusados...

Exhibición y discurso

El tratamiento de la violencia desde una perspectiva humorística, casi cínica, que, sin embargo, no excluye la ternura, permite un vínculo entre la propuesta de Tomàs Aragay y los dos solos presentados por Mustafá Kaplan y Filiz Sizanli en la pasada edición de *Tensdansa*. Ellos trabajan con sus cuerpos, explorando su movimiento. Se cuestionan si son capaces de mentir a su propio cuerpo, si son capaces de sufrir con él, o de destruirlo. A través de estos dos solos, interrogan al espectador trasladando

sus preguntas con el movimiento y la manipulación de su propio cuerpo.

Mustafá Kaplan tensa y modifica la piel de su rostro con gomas elásticas. Al entrar en escena vemos un cuerpo *bello*, que poco a poco irá deformándose por la acción de las gomas, que comprimen y modifican los rasgos de su cara y crean relaciones insólitas entre las partes del cuerpo. La piel se tensa y el rostro pierde la *belleza* del bailarín. No todos los cuerpos que suben a un escenario tienen que mostrar belleza. Los cuerpos también pueden mostrar el otro lado del estereotipo. Esta visión del cuerpo provoca extrañamiento en el espectador: éste se encuentra predispuesto a ver cuerpos, bellos y atléticos, cuyos movimientos parecen ser efectuados sin esfuerzo y se realizan en desplazamientos fluidos por la escena. Kaplan nos muestra otro cuerpo: niega lo bello, muestra el cuerpo violentado y el movimiento bajo sus efectos. En ocasiones se torna cómico, cuando con la ayuda de las gomas forma un instrumento improvisado desde su cara hasta los pies en el suelo, y comienza a simular que lo toca tarareando el supuesto sonido de las cuerdas. El cuerpo virtuoso esconde la tortura de la técnica que es visibilizada en esta acción.

En el solo de Filiz Sizanli nuevamente la predisposición del espectador que espera encontrar un cuerpo canónico es frustrada de inmediato. Sizanli comienza con su cuerpo oculto detrás de un papel blanco. Un brazo aparece y va dibujando su propio contorno y marcando sus límites. Cuando termina de dibujar, se muestra ante el público, que asiste a la presentación de un cuerpo mutilado. Si en el caso de Kaplan veíamos el cuerpo antes de ser modificado, en esta ocasión el cuerpo se presenta después de ser dibujado ante el espectador. En los surcos que las gomas producían en el rostro de Kaplan adivinábamos las cicatrices, las costuras burdamente remendadas de una destrucción absurda; en la figura asimétrica de Sizanli adivinamos más bien el efecto de una mina, de un brutal disparo, las consecuencias de un daño no buscado,

la irreversibilidad de un destino marcado por un instante de desgracia. ¿Son tantas las imágenes que podemos asociar a este cuerpo! Pero ¿quién ha compartido realmente el dolor del que ha sufrido una amputación similar? ¿Quién puede afirmar: «lo conozco»?

La dureza de las imágenes es doble: estamos acostumbrados a ver cuerpos mutilados fuera del escenario, pero no dentro de éste. Y en la danza de Sizanli se ven al menos dos cuerpos: el cuerpo de la bailarina, su limitación real de movimiento y su dolor físico concreto, pero también el cuerpo mutilado como presencia simbólica de tanta destrucción inmoral justificada en nombre de supuestos conflictos religiosos y alimentada por groseros intereses estratégicos y económicos.

Sizanli baila y se mueve tal y como lo haría alguien a quien le falta parte de una extremidad. Pero lo hace con los conocimientos y las habilidades de una bailarina. Como Kaplan, no se deja llevar por una tensión expresiva. Una vez creada la imagen, la idea, la suya es una búsqueda en ocasiones casi formal, basada en los juegos de equilibrio, en las composiciones, en la exploración de las posibilidades de resignificación del muñón como brazo, como apéndice, como objeto. ¿Una frivolidad? ¿Pero no sería más frívolo fingir el dolor supuesto? Sizanli opta también por la distancia, y esa distancia permite un tratamiento extraño del miembro *sano*: la pierna y el pie adquieren entonces en su soledad un sentido nuevo.

En un momento de la representación, Sizanli desata la pernera vacía de su pantalón y la llena con los restos del papel sobre el que ha dibujado su silueta, del mismo modo que al inicio de la pieza había llenado su boca con el fragmento de papel sobre el que había dibujado su rostro. La anulación (irónica) del discurso remite a una negación real de la identidad, del mismo modo que las limitaciones lúdicas del movimiento remiten a una limitación real de la libertad. ¿Qué extraño cuerpo se está conformando?

Mitad mujer, mitad ficción, mitad papel. Con la pernera llena de papeles, agita su muñón para provocar golpes repetidos sobre su rostro. El efecto puede resultar cómico, tanto como el canto intentado con la boca llena: el espectador no quiere reír, porque intuye a qué se refiere, pero a veces no puede evitarlo. El dolor ajeno produce hilaridad; es un clásico del circo, de la farsa y del cine cómico. Para evitarla, el espectador tendría que abandonar su condición de tal: no se puede pedir tanto.

Finalmente, Sizanli se desprende de los pantalones, desata la pierna plegada y desentumece sus músculos y articulaciones: era un artificio. Claro, por eso podíamos reír. Sin embargo, el cuerpo ha quedado marcado por la violencia teatral, es decir, por el extrañamiento: ya no se puede recuperar la normalidad. Un poco más tarde, Sizanli se introduce un dedo del pie antes invisible en su boca, y de esa manera se somete a una nueva exploración, sin casi haber saboreado la libertad o el descanso. Y en esa *cómica* disposición abandonará finalmente el escenario. La mutilación o la limitación han sido resultado en este caso de una ilusión teatral, lo que quizá no lo sea tanto es nuestra incapacidad de superar la permanente construcción de limitaciones que compiten absurdamente con las limitaciones reales, con la destrucción real que nuestro ensimismamiento facilita.

La conexión política del solo de Sizanli lo distancia de otros trabajos sobre o con la mutilación producidos recientemente, como la sobrecogedora colaboración de Mathew Barney con la bellísima Aimee Mullins en la tercera parte del *Cremaster cycle* (2002) o la película producida por DV8 *The cost of living* (2004) bajo la dirección de Lloyd Newson y con la presencia del bailarín David Toole. En ambos casos, la mutilación no es simulada, sino real: Aimee Mullins exhibe su belleza asimétrica y enmascarada con la misma exigencia que David Toole baila, desde un paso a dos con una bailarina hasta un baile de grupo al más puro estilo musical de Hollywood.

Ambas películas hacen reflexionar al espectador respecto a los prejuicios culturales y sociales que existen sobre el cuerpo.

The cost of living muestra una visión particular de la vida de varios bailarines. En este «mundo propio» un bailarín sin piernas puede bailar, así como también puede enamorarse una chica que no puede parar de mover aros alrededor de su cuerpo. Cuando aparece en escena este personaje femenino, imaginamos que el que esta bailarina se encuentre constantemente moviendo aros (en la cintura, en las piernas, en el cuello) es una excentricidad o algo estético. En un momento dado, unos chicos coquetean con ella. Cuando ésta se acerca a uno de ellos, éste la evita y ella corre detrás, sin dejar de mover los aros. Entonces comprendemos que ella es así. El movimiento de los aros no es algo externo, sino que forma parte de ella y de su propio cuerpo. Este personaje, junto con el de David Toole, muestra que la realidad no está formada por seres «perfectos» y que la danza, como la vida, puede ser protagonizada por todo el que desee formar parte del universo del movimiento.

En una de las secuencias un cámara se acerca a Toole y le interroga mientras le graba. A lo largo de la película, el espectador ha podido entrar en un mundo en el que nos hemos acostumbrado a aceptar un cuerpo que *normalmente* habría sido excluido, pero en este punto hay un choque con el mundo real y el espacio en el que se encuentra el espectador: su cuerpo bailando es visto a través de los ojos del cámara como una rareza. Este pensamiento conecta con el espectáculo del circo, por otro lado presente a lo largo de toda la película (las figuras de los payasos, la música en algunas escenas, las acrobacias de algunos personajes...). El mundo del circo siempre ha estado relacionado con la exhibición de cuerpos fuera de toda norma y estereotipo. En este caso, el cuerpo fuera de los cánones de la danza había sido mostrado a lo largo de la película, no como espectáculo o excepción, sino como algo que formaba parte de la realidad.

En la última escena, vemos a los dos bailarines protagonistas en la playa. Eddie Kay camina sobre las manos y las piernas y sobre él se encuentra David Toole, por un instante los dos cuerpos se funden en uno solo y tenemos la ilusión óptica de que Toole tiene piernas y camina. El mundo y la vida son una función continua, y al final todo depende de los ojos con los que se observa.

El director mexicano Carlos Reygadas ha llevado al extremo la búsqueda de otros conceptos de belleza mediante la presentación fílmica de cuerpos no canónicos. En *Japón* (2002), Reygadas absorbe al espectador en una insólita relación de amor y muerte entre un hombre maduro que viaja al desierto para suicidarse y una anciana india cuya propiedad es amenazada por intereses caciquiles. Reygadas profundiza en la relación imposible entre esos dos seres humanos, no deteniéndose ante la filmación de una escena de sexo entre ambos, que nos devuelve, de un modo mucho más crudo y más cargado de significados políticos y culturales, a la secuencia insinuada por DV8 en *Bound to please*. El sexo explícito ejecutado por cuerpos no canónicos (e incluso por parejas físicamente desequilibradas) enmarca y puntúa su siguiente trabajo, *Batalla en el cielo* (2005), en la que nuevamente, bajo la sordidez de los ambientes y la fealdad moral de la trama, se descubre una belleza escondida, una belleza que no estamos acostumbrados a observar, una belleza indisociable de modos no hegemónicos de relación intersubjetiva y de la mirada sobre el cuerpo y sobre la coexistencia derivada de ella.

Estas miradas no serían probablemente posibles sin las transformaciones impulsadas durante los años setenta por las artistas feministas y provocadas en los noventa por la lucha contra la estigmatización del sida. Entre las primeras, baste recordar el trabajo sobre el cuerpo de Gina Pane en *Death control* (1974) o la obra póstuma de Hannah Wilke *Intra-Venus* (1993), en la que fotografió su cuerpo enfermo de cáncer des-

de que comenzó su degeneración hasta su muerte. Este tipo de obras que marcaron un antes y un después reaparecerá en trabajos más recientes, como los de Jo Spencer y en los trabajos escénicos de Jesusa Rodríguez o Nao Bustamante. Entre las segundas, podríamos referir las propuestas teatrales de Ron Vawter, actor de The Wooster Group, o las del director irano-americano Reza Abdoh, con sus visiones apocalípticas en las que se mezclaba la experiencia personal de una muerte inminente con la mirada sobre la historia y el sufrimiento al que la historia parece ciega (¿o son los seres humanos quienes ciegan la historia?).

«¿Qué es la belleza?», se preguntaba Raimund Hoghe en la conversación que mantuvimos con él hace seis años, «¿Por qué se llama a alguna cosa fea? [...] ¿cómo se establecen los límites?». Hoghe reflexionaba sobre su cuerpo en escena, pero también sobre el cuerpo de otras personas: «He escrito mucho acerca de gente que tenía otras minusvalías muy distintas a la mía, mucho peores, pero que a menudo poseían una belleza inmensa. También en lo que respecta a la edad; a una edad avanzada puede haber una gran belleza». Lo importante, sostenía Hoghe citando a Pasolini, es «arrojar el cuerpo a la lucha». El cuerpo propio se desprende así de cierta identidad y adquiere una dimensión simbólica, que permite la presencia de otros cuerpos ausentes (Hoghe, 2003).³

Como en la obra de Reza Abdoh o de Carlos Reygadas, en la de Raimund Hoghe se producen dos superposiciones: las de los cuerpos hegemónicos y no hegemónicos, y la de la experiencia individual con la experiencia histórica. *Lettere amorose*, la pieza presentada en *Tensdansa*, constituye un claro ejemplo de estas superposiciones. Al inicio de la pieza, Hoghe llama por su nombre a los cinco jóvenes que ocupan la escena; éstos la abandonan y se sientan en el patio de butacas. A partir de este momento y hasta el final de la pieza, ésta se desarrolla como un solo. La juventud y la belleza hegemónica es arrancada de su espacio na-

tural, el espacio de exhibición y sustituida por la presencia de un hombre a quien se respeta por su talento literario, por su inteligencia dramática, pero de quien no se esperaba ese «arresto», ese atrevimiento, esa usurpación de un lugar que socialmente no le corresponde. Pero Hoghe no se adelanta para mostrarse como un ser sufriente que merece compasión: «No quiero representar el papel que la sociedad me ha asignado. En mi actuación en el escenario está plasmado ese quebrantamiento del papel que se supone que ha de representar un minusválido, también en el escenario. Ese tipo de papel también está establecido y fijado y no me interesa». Se trata más bien de proceder a un despliegue de sentido que haga presentes a los ausentes. Y aunque entre las «cartas» de amor que Hoghe lee durante el espectáculo se incluye una carta a su madre escrita por su propio padre en la que éste habla del «pequeño», ni siquiera en este momento Hoghe se acerca a lo expresivo: la carta habla de un amor entre dos personas próximas, pero no reducibles a lo propio por ser sus padres. No hay expresión, aunque sí haya emoción. Y, no obstante, la emoción está contenida, está tensada por el implacable ritmo de la liturgia a la que el autor-actor se somete en ese cíclico construir y deshacer, exponer y recoger, hablar y caminar. La liturgia, quizá caprichosa en su origen, se hace necesaria en el proceso de construcción de la pieza, y así la recibe el espectador, como algo que ya no puede ser alterado y que debe albergar los rostros invisibles y las voces inaudibles de quienes no están ahí, quienes nos hablan por medio de sus cartas. Cartas de amor: las de Monteverdi, las del padre de Hoghe, las del emigrante turco y, sobre todo, las de los dos niños africanos que murieron escondidos en el tren de aterrizaje de un avión que les habría de llevar a su *amada* Europa. Al escucharlas, la historia atraviesa el espacio íntimo que Hoghe primorosamente crea, cruza como el viento, silenciosa, pero ya no desaparece. Y todos esos objetos sin valor y esas acciones insignificantes que Hoghe

ha tratado y realizado con la misma concentración con la que se tratan los objetos cotidianos y las acciones instrumentales en la ceremonia japonesa del té, se cargan entonces de sentido, se impregnan del dolor de los otros, del interrogante ético sobre nuestra responsabilidad, sobre el modo en que se truncan o satisfacen los deseos, sobre nuestra capacidad para intervenir sobre las causas que anticipan injustificadamente la muerte.

El amor está muy cerca de la muerte, la presencia es indefinible sin la ausencia, el placer sin la espera, el tiempo sin la detención. Hoghe juega con estos conceptos, sus piezas son exposiciones sensibles de sentimientos, de relaciones y de ideas. El cuerpo *deforme* se «arroja a la lucha» para exponer un discurso y, sorprendentemente, genera belleza. El cuerpo *anormal* se exhibe para leer cartas de amor e, inesperadamente, llama nuestra atención sobre la evitabilidad de la muerte del niño y la inevitabilidad de nuestra propia muerte.

El tiempo y la muerte

La muerte no es el tránsito hacia una espiritualidad ingravida, sino el límite de un proceso de aproximación a la tierra. Es en la tierra donde yacen y se transforman los cuerpos de quienes hemos amado, de quienes hemos admirado y de quienes hemos odiado. Por ello, la aproximación a la muerte es también una aproximación a los otros, a la memoria de los otros, a la materialidad de los otros. El envejecimiento es una aproximación irreversible hacia la muerte. Pero la muerte, como la utopía, puede ser contemplada no tanto como final sino como horizonte que afirma el enriquecimiento constante que el envejecer conlleva.

El solo de Mustafá Kaplan concluye con una secuencia en la que el bailarín invierte su posición y apoyado sobre la cabeza entona una canción de despedida. Su cuerpo rígido y débilmente iluminado, ese cuerpo que poco antes hemos visto atravesado de

falsas cicatrices, atado y desatado una y otra vez, es ahora la imagen de un cadáver. Un cadáver distanciado, que aún puede provocar la sonrisa. En esto consiste el juego, al fin y al cabo se trata de un juego: la muerte real está en otra parte, el dolor real está en otra parte. No podemos caer en la complacencia de creer que lo estamos compartiendo.

Con esa misma mezcla de humor y distancia, Tomàs Aragay muestra en el espectáculo *Sobre la muerte* todos los aspectos que pueden estar relacionados con la muerte. Para ello recurre a la mirada infantil. La curiosidad de un niño lo lleva a preguntarse por estos dos misterios: el nacimiento y la muerte. Pero en la sociedad occidental, estos dos aspectos son ocultados a nuestros ojos. Los niños de hoy tienen una percepción de la muerte a través de las imágenes y el audiovisual.

Hitchcock decía que no hay que trabajar nunca en una película con niños ni con animales. El rodaje de una película es algo puramente racional. Todo está controlado y pensado, desde las palabras que surgen de los actores hasta su comportamiento, desde los decorados hasta el sonido. Un niño va a ser un elemento inestable, irracional, ya que en un determinado momento puede obedecer a sus propias necesidades y olvidar la parte racional que envuelve un rodaje. Pero también se puede hacer participar al niño en un rodaje o en un espectáculo planteándolo no como algo serio y racional, sino como lo más cercano a su pensamiento a la hora de comprender la realidad: como un juego. Un juego con reglas, en las que ellos son los protagonistas. Este es el camino tomado por Aragay para plantear su trabajo. En este espectáculo, los niños se adentran en cuestiones éticas y en pensamientos sobre la muerte a través de diferentes juegos en los que ellos mismos participan ante el espectador.

Los juegos son muy diferentes, pero todos tienen el tema común de la muerte. Jugar a matarse como los vaqueros, al palito inglés, en el que si te descubren en movimiento

mueres, pelearse con otro, jugar a un entierro, o bailar al compás de la canción «Antes muerta que sencilla» son algunas de las escenas de esta obra. Además del juego, se proyectan en el fondo del escenario imágenes de videojuegos de lucha, letreros luminosos e incluso una película de indios y vaqueros. La violencia de las imágenes cotidianas es puesta en primer plano. Los niños están constantemente influidos por este tipo de imágenes y de sonidos que nos rodean día a día, y todo esto se visibiliza en esta obra. También se observa la percepción de los niños en unos dibujos suyos proyectados, en los que afloran los estereotipos que aún perduran en nuestra sociedad. Los niños dibujan los cuerpos de los padres, de las madres, de los chinos, de los japoneses, de ellos mismos, de los sanos, de los malos, de los más pequeños, de los ciegos, de los radicales, de los conservadores, de los ricos, de los pobres, de los negros, de los árabes, de los crédulos, de los incrédulos, de los listos y de los tontos. A través de su mirada nos hacen ver que el mundo no ha cambiado tanto y que aún existen numerosos prejuicios que llegan hasta los más pequeños.

Por norma general los dibujos de niños únicamente son vistos a través del análisis psicológico. Nunca son analizados bajo términos artísticos. Se considera que ese tipo de expresión temprana no es lo suficientemente madura. Sin embargo, si el niño logra controlar y domina técnicamente su trazo, como un adulto, entonces se le presta atención artística. En esta obra los dibujos forman parte de la escena. Tienen poder de comunicación y poder expresivo. Estos dibujos reflejan claramente el mundo en el que estos niños viven y es también muy interesante cómo se unen en escena dibujo, danza, canto y juego. En la danza, el cuerpo del niño no se suele mostrar. En música, solamente son visibles los niños prodigio, ejecutando piezas de extrema dificultad. Solamente es visible el cuerpo que ha logrado su propio control en la ejecución como ocurre con el dibujo y la pintura. En una de las escenas una niña toca un instrumento

mientras otra baila. Si ella deja de tocar, la otra niña se detiene. El juego por controlar el cuerpo, en la ejecución musical y en la ejecución de movimiento dará más tarde sus resultados, cuando sus cuerpos alcancen la madurez.

En *Santa Sofía. El solo d'una ignorant*, Tomàs Aragay habla también de la muerte, y realiza una crítica ácida sobre el cristianismo. El ser humano ha vivido siempre con la necesidad de creer que una vez terminada nuestra etapa corporal, existe una nueva vida, y la religión ha posibilitado que creamos que podemos lograr la inmortalidad. En uno de los momentos, ella lee un texto de la Biblia en el que Jesús dice a sus discípulos: «Decidme ¿quién de vosotros, por más que se esfuerce, puede prolongar su vida más de un instante?». A lo largo de la pieza, Sofía Asencio reflexiona sobre la fatalidad de la muerte: desde el encuentro entre sus padres y su nacimiento, desde la enfermedad y los efectos secundarios sobre nuestro cuerpo por ingerir medicamentos, hasta la fase irracional, en la que uno se libra de todo pensamiento lógico para creer en otra existencia fuera de la materia. En un momento dado, Sofía lee al espectador unas peticiones para lo que queda de ese día: «Quisiera expresarme como si fuera mi última palabra; reírme como si ya lo hubiese perdido todo; comer como si de un ayuno viniera; pedir como pide un niño; dar; escuchar al otro como si nunca lo fuera a volver a ver; no decir nada cuando no tengo nada que decir; cocinar como si tuviera invitados; comprar también por placer; ver la tele como si leyese un libro, o sea cerrándola cuando me aburro o me canso; limpiar mi casa como si viniera mi madre de visita; ponerme guapa como si estuviese enamorada; besar por lo menos dos veces y abrazar cuando alguien lo pide como un niño; que me diesen la enhorabuena, y que hicieran un monográfico sobre mi carrera, si puede ser por la tele». Resuenan los ecos de los versos vitalistas de Bertolt Brecht: «¡No os dejéis engañar, pues no hay regreso! [...] Moriréis como todo animal. Nada habrá

después!». Y, sin embargo, de esa tensión no se deduce la urgencia, sino el cuidado; no se deduce la angustia, sino el placer; no se deduce el egoísmo, sino el deseo del otro; no se deduce la obsesión, sino la curiosidad. De la aceptación de la muerte surge también la fascinación por la multiplicidad de los estados del ser y de la vida, por la belleza que se esconde bajo las conformaciones más insólitas del cuerpo, desde su nacimiento hasta su muerte, y también por los discursos que en esas formas se despliegan.

Los escenarios cambian, cambian las relaciones, cambian las pantallas. Ya no podemos mantener los ojos cerrados ante los extremos de nuestra vida material. El tiempo de la belleza es el tiempo de nuestra vida; su espacio, el espacio de lo habitable. Todo es posible y todo puede ser creación hasta el día en que desaparezcamos definitivamente.

Notas

1. En ese sentido, si estamos hablando de algo cultural: que los bailarines en la tradición occidental se retiren a cierta edad es algo condicionado no sólo por el rigor de los códigos sino sobre todo por la aceptación social del cuerpo y del tiempo del cuerpo. En otras tradiciones, no existe esa limitación. Especialmente en las tradiciones japonesa o china, pero también en las tradiciones prehispánicas: cuerpos ancianos pueden desplegar acciones bellas por más que no pretendan competir en belleza con el cuerpo joven.

2. DELGADO, Manuel, «A mig camí entre l'antropologia i la dansa», *DDT*, Barcelona, 2004, pp. 20-34.

3. HOGHE, Raymund, «Arrojar el cuerpo a la lucha», *Cuerpos sobre blanco*, José Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar, Editores, UCLM, 2003, pp. 27-50.



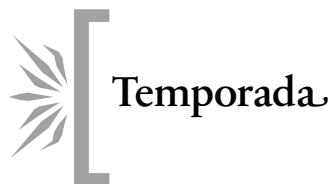
El teatro en Barcelona. Segundo semestre de 2006

Francesc Massip

XXX Festival Grec y sus proyecciones

El Festival Grec de Barcelona marca el ecuador teatral del año, da el pistoletazo de salida al verano de festivales y actúa como tránsito entre una temporada y la siguiente. Sin embargo, el Grec 2006 tuvo un significado especial. El festival celebraba sus treinta años de existencia; había nacido en un clima de euforia artística un año después de que el sanguinario dictador falleciera de muerte natural, dejándolo todo tan bien atado que la clase política, vestida con su encogido trajecillo democrático de confección constitucional, continúa enseñando sus vergüenzas. La llamada transición generó grandes expectativas, y los profesionales del espectáculo se apresuraron a reclamar una política teatral a la administración. Así pues, en julio de 1976, la Asamblea de Actores y Directores emprendió de forma autogestionada y cómplice el primer Grec, deseosos de salir a la luz después de la larga noche de piedra. Parecía que la historia estaba dando un vuelco, cuando en realidad la autoridad sólo dejaba hacer mientras construía la apariencia democrática que habría de permitirle sobrevivir.

Sea como sea, podemos decir que al cumplir tres décadas el Grec finalizaba un ciclo, al menos respecto al sistema de nombramiento del siguiente director: por primera vez se convocó un concurso internacional para designar el nuevo responsable. El elegido fue el productor argentino Ricardo Szwarczer, quien reconoció ignorar la realidad del teatro catalán, pero también que tenía una buena agenda de contactos y una encomiable voluntad de priorizar la presencia internacional en el festival. Tal vez para subrayar este final de etapa, la trigésima edición del festival veraniego decidía pres-



cindir de la palabra con el que se le conoce, «Grec», tras haber renunciado definitivamente a los logotipos cambiantes de faunos y a despedirse con la clásica expresión «¡Aür!», del latín «augurium», que en principio era el grito entusiasta pronunciado al emprender un combate o al empezar una iniciativa relevante, y que ha acabado en un saludo de despedida. La idea de partida sobrevolaba, pues, desde el principio...

El espectáculo inaugural en el hemiciclo de Montjuïc corrió, por segunda vez, a cargo de Calixto Bieito, un director irreverente que se ha ganado a pulso un renombre internacional con provocaciones cuidadosamente elaboradas, más o menos enfundadas de escándalo, una receta infalible en la furia mediática en la que vivimos inmersos. Bieito llegó al Grec con el *Peer Gynt*, de Ibsen, que había inaugurado, en catalán, el Festival de Bergen (Noruega) para celebrar el año del centenario del pionero del drama moderno. Todo un reto que el director artístico del Romea resolvió con sus ingredientes habituales: música estridente, poética pasada por la batidora, plástica de mecanotubo y estética basura; es decir, un envoltorio de pesadilla, ruidoso, frío y explosivo, utilizado quizá para conquistar al público más juvenil acostumbrado a lacerarse los tímpanos con una sobredosis de decibelios. Eso no impidió a Bieito poner en circulación algunas buenas ideas de puesta en escena, aunque a menudo teñidas de desmesura, y obtener un trabajo actoral enérgico, rendido a los caprichos del director, y de una intensidad abrumadora. Joel Joan conduce al protagonista por los remolinos de la existencia, vívidamente entregado a su papel, y consigue uno de los trabajos más titánicos y memorables de su carrera.

En la sección internacional, todas las expectativas estaban puestas en la compañía inglesa Cheek by Jowl que, bajo la inteligente batuta de Declan Donellan, nos ha ofrecido los mejores Shakespeares que se han visto en Barcelona. Este año, sin embargo, desembarcó con una pieza casi contemporánea del gran dramaturgo inglés,

The Changeling (1622), de Thomas Middleton i William Rowley, una vorágine de locura, sexo y asesinato que preludeaba la eclosión de sanguinolentas crueldades propias del teatro de la Restauración (tragedia Jacobea) y que ponía en evidencia el abismo que separa la genialidad shakespeariana de la mayoría de sus coetáneos. El texto contenía los excesos que tanto gustaban al público de esa época, y la puesta en escena acababa haciéndose monótona, pese al excelente trabajo de Olivia Williams, Will Keen, Phil Cheadle o Jodie McNea.

Pero más discutible fue todavía la operación *Hamlet* del Wooster Group, la compañía de teatro experimental más bestia y apreciada de Nueva York. En 1964 John Gielgud montó la tragedia para el teatro con Richard Burton como protagonista, un espectáculo que filmaron como recuerdo, aunque decepcionados por el resultado fílmico, decidieron retirar las copias. Al reaparecer la cinta, el Wooster Group se limitó a proyectarla en escena durante la función, mientras los actores se empeñaban en calcar minuciosamente las secuencias, devolviendo al escenario lo que fue teatro filmado, eso sí, con grandes despliegues tecnológicos, ajustes computerizados y plataformas móviles, y con resoluciones escénicas como la transformación del trono de los reyes en una silla de ruedas, que es donde deberíamos instalar la monarquía para guardarla definitivamente en las buhardillas de la historia. Lo más interesante de este endemoniado juego de espejos fue la cinta de 1964, pero su visión se nos escatimaba y deformaba continuamente. El resultado fue un experimento de laboratorio que complació a los taxidermistas de la escena y a los que se ven reflejados en el círculo de la propia memoria.

Más interesante resultó el modesto Romanès Cirque Tsigane, instalado en el CCCB, un circo familiar y entrañable, de etnia gitana, que exhibe un estilo artesanal y cómplice, con números brillantes pero sobre todo llenos de vida cotidiana compartida. A destacar la exquisita acróbata Lau-

ra de Lagillardaie, de una delicadeza casi enfermiza, bien escoltada por Olivier Brandicourt; la trapezista Helène de Vallombreuse encaramándose acompañada de un habilísimo loro blanco que da unas volteretas hilarantes, o la fascinante bailarina sobre maroma Betty Fraisse, en todo momento arropados por la música de acordeones, clarinete, violín, y la poderosa voz de Délia Romanés.

De Javier Daulte pudimos ver *La felicitat*, la segunda obra del dramaturgo y director argentino protagonizada por Clara Segura, una actriz fulgurante. Daulte se caracteriza por crear un mundo propio, con ambiguas fronteras entre la realidad y la fantasía, y suele tener la virtud de atrapar la audiencia con los sápidos condimentos que pone en sus obras: amor, intriga y humor. Esta vez, sin embargo, se le fue la mano y ha montado un galimatías inverosímil, muy bien interpretado y con momentos muy ágiles, pero acaba dejando entrever que ha seguido directamente las inclinaciones comerciales de la empresa que lo ha contratado. Más personal y sugestiva resultó *Automàtics*, de hecho una obra creada en paralelo a *La felicitat*, con idéntica fascinación por el robot, el androide, esta máquina humana que se acostumbra tan pronto a las acciones y los gestos automáticos, a la rutina y a los meros mecanismos parlanchines. Lo cierto es que por ambas aportaciones recibiría el Premio Ciutat de Barcelona de las Artes Escénicas. *Automàtics* nació como un taller de cuarto curso del Institut del Teatre de Terrassa, y Daulte contó con intérpretes frescos y dispuestos a hacer lo que se les pedía. Su estrategia de trabajo es no dar a conocer todo el texto a los intérpretes para que no lo entiendan todo, porque no quiere que pierdan el entusiasmo del descubrimiento progresivo de las situaciones. Estamos ante nueve jóvenes y desconocidos actores que exhiben una riqueza de posibilidades que aquí pocos directores han sabido extraerles. Daulte sostiene que cada época debe encontrar su propio registro interpretativo y, sobre todo, que para una nueva

dramaturgia hay que inventar una nueva manera de actuar. Ha dejado a un lado el análisis de personajes, los objetivos y conflictos, que tanto excitan la semiótica y el estructuralismo que ha impuesto, estéril, la academia, y ha conducido a sus actores directamente al centro del relato, donde los instala desde la imperiosa necesidad de decir lo que dicen y hacer lo que hacen. El director/autor consigue una extraña complicidad con los intérpretes que en el escenario se traduce en esa veracidad que nos muestran. El espectador experimenta, de repente, la sensación de sentirse arrobado por la representación. Entra en ella enseguida, aprende de inmediato las reglas del juego escénico, se instala y se deja llevar sin recelo. Lo olvida todo, se siente bien y se entrega. Esta fascinación que lo embarga es fruto en parte del protagonismo que Daulte otorga al público, liberándolo de los diversos divismos (sea del autor, del director o de los actores) que han sometido al espectador teatral, haciéndolo partícipe del acto escénico, incorporándolo a la complicidad del montaje.

El último y acertado espectáculo de La Fura dels Baus fue *La metamorfosis*, de Kafka, con dirección escénica y dramaturgia de Àlex Ollé y Javier Daulte, quien hizo una potente adaptación. Existen innumerables versiones teatrales de esta célebre pieza, como la de Toni Cabré, escenificada por Boris Ruiz como un monólogo (1994) respetando el punto de vista del original, o sea, de Gregorio Samsa, el hombre transformado en repugnante bicho. Pues bien, Daulte y La Fura han cambiado la óptica: todo se explica desde la perspectiva de los familiares del monstruo. Éstos cobran un destacado relieve porque son los únicos que tienen voz, mientras que el protagonista se ve reducido al silencio y a la incomunicación y convertido en un autista. La portentosa actualización del relato kafkiano cuenta con una original escenografía de Roland Olberter que incorpora la imagen fílmica (vídeos de Franc Aleu y Emmanuel Carlier) proyectada en una pantalla-marco que subraya

con expresivos detalles lo que ocurre en el escenario, o recorta deliberadamente o se traga la escena, siempre en constante transformación como el decorado mismo: un cubículo transparente que recuerda al de Bibiana Puigdefàbregas y Àlex Rigola para *Glengarry Glen Ross* (2003). Ruben Ametllé interpreta al hombre-insecto en un silencio violento y destructor, mientras que la hermana se convierte en la auténtica protagonista de la obra, porque la pequeña e intensa actriz Sara Rosa se lo come todo. Destacable la madre de Angelina Llongueras, mientras que Artur Trias es un padre sin mucha autoridad.

Lluís Pasqual presentó su primer montaje como director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao: el doblete *Hamlet/La Tempestad*, de Shakespeare, que brilló con sombras en el espacio Fabià Puigserver. Si el *Hamlet* nos pareció monótono y gris, con un balbuciente príncipe de Dinamarca (Eduard Fernández) y una desmanotada Ofelia (Rebeca Valls), *La Tempestad* iluminó el Teatre Lliure con unos espléndidos Anna Lizaran y Francesc Orella que convertían sus personajes protagónicos en próximos y cómplices con la audiencia.

En el mismo Lliure el autor valenciano Paco Zarzoso, bien conducido por Àlex Rigola y su equipo, se atrevía con la sátira política con un *Arbush* demoledor protagonizado por un hilarante Julio Manrique en el papel del presidente más necio y nefasto del planeta. El recorrido biográfico se desarrolla en cinco episodios: en el primero empieza la fulgurante carrera del interfecto como un bala perdida, redimido de su delirante alcoholismo por un reverendo fundamentalista que le convence con un discursillo inspirado en las invectivas inquisitoriales de Ratzinger, cuyo nombre aparece en los títulos de crédito como ¡coguiónista! El efecto del sermón es fulminante: el joven borrachín vomita e intercambia la bebida por la Biblia. En el segundo episodio es un empresario chapucero colocado en sitios clave por los petroleros para manipularlo según su conveniencia. En el tercero se con-

vierte en un gobernador eficiente tan sólo en la aplicación de la pena de muerte, mientras se excita con el contoneo de una escultural animadora de béisbol. Durante el cuarto es el presidente del 11-S haciendo aviones de papel, alentando sus puntas y lanzándolos al público. Y en el quinto aparece como invasor de Irak, en una escena acompañada de imágenes bélicas presididas por el *cowboy*, que aparece, con un casco, al son del clarín del séptimo de caballería. El espacio escénico traza una sarcástica metáfora de los USA: unos lavabos de un blanco inmaculado, convertidos en el refugio del incapaz, confesionario del descarriado, reservado para concertar negocios amañados o en retrete para rezar. Tras sus puertas esconden las deyecciones, vómitos y otras actividades sucias con las que contaminan la vida y el planeta en nombre de la «democracia global». Literalmente, ¡no tiene desperdicio!

El espacio gótico de la Biblioteca de Catalunya se convirtió de nuevo en escenario. Si durante la temporada acogió el singular montaje de Broggi de *Antígona* de Sófocles, interpretada por una vívida y resuelta Clara Segura, durante el Festival de verano reprodujo el jardín con césped natural de una residencia situada en medio de un bosque del último texto de Pau Miró: *Somriure d'elefant*, una obra no carente de interés, pero a la que le falta sazón.

Pese a ser un montaje del Centro Dramático Nacional, esta vez acertaron bastante con *Divinas Palabras*, de Valle-Inclán en versión del dramaturgo Juan Mayorga y dirección de Gerardo Vera, de un manierismo mareante. El único problema es que la simbólica escenografía, un enorme árbol que a lo largo de la representación es arrancado y elevado hacia el telar, esparce sobre el escenario un polvillo procedente de la tierra que sacuden las raíces, y que afecta las voces de los intérpretes hasta la afonía, como se observó el tercer día de representación, particularmente en algunos de los intérpretes protagonistas como Julieta Serano, Alicia Hermida o Jesús Noguero.

A menudo en las producciones más modestas emerge el soplo poético más poderoso y arrebatador. Es el caso de *La Caixeta de Cabosanroque*, una de las propuestas más atractivas del Grec 2006 que, lamentablemente, sólo pudo verse una sola y bochornosa noche en la Plaça del Rei. Se trataba de una ingeniosa caja de música donde cuatro instrumentistas/manipuladores pusieron en solfa un exquisito espectáculo cinematográfico y sonoro, repleto de mecanismos y autómatas contruidos a la manera de aquel otro singular grupo que nos visitó en 2002 durante el Festival de Teatre Visual i de Titelles: los Hermanos Oligor (*Las tribulaciones de Virginia*), que volvieron durante el NEO 2006. Roger Aixut, Ramon Garriga, Josep Seguí y Laia Torrents proyectaban unos curiosos filmes amateurs de los años setenta ya montados que encontraron por casualidad en la calle. Les pusieron banda sonora en directo mientras accionaban mil artilugios melódicos y cinéticos preparados con artesanía y un cúmulo de ingenio e imaginación, con la colaboración del Colectivo Reykiavic en la creación audiovisual. Se daban cita el arte del azar y del hallazgo y la sincronía de los originales artefactos sonoros, un guiño al dadaísmo (Cabaret Voltaire), al cubismo (los collages de Braque) y a los títeres de Sophie Täuber. El resultado fue hipnotizador y en cierto modo recordó al célebre circo de alambre creado en 1927 por Alexander Calder y expuesto en el Withney Museum de Nueva York.

La alcoyana Sol Picó, una fuerza de la naturaleza, sacudió el Grec con su último espectáculo, *La prima de Chita*, capitaneando un conjunto de tres bailarines y tres bailarinas, con dramaturgia de Txiki Bertraondo y música en directo: batería, saxo y dos cantantes. Un espectáculo vigoroso e imaginativo, con pasajes humorísticos junto a escenas violentas, coreografías de combate con vestuarios tipo *La Guerra de las Galaxias* o de artes marciales orientales o míticas Amazonas, mezclas a veces poco inteligibles, pero de gran eficacia cinética.

La música también presentaba timbres potentes y un ritmo endemoniado. De repente se oía cantar la bellísima *Teresa* de Ovidi Montllor, se lanzaba la danza del sable de Aram Khatxaturian o, modulándose de nuevo, las *Gymnopédies* de Eric Satie. Los elementos escenográficos daban mucho juego, como las plataformas sobre ruedas a guisa de muralla de donde crecían unos pivotes que proyectaban ráfagas oscuras sobre el muro y del que se colgaban los bailarines desnudos, dejando impresa la humedad de sus cuerpos en una impactante imagen plástica. Y para acabar, aparecía un mono gigante hecho de mecanotubo, que recordaba de lejos al gigante de Royal de Luxe y que aspiraba a ser un King Kong seducido por Sol Picó en persona vestida de urraca o de ángel negro. ¿La Bella y la Bestia? No: la minúscula y grácil mujer-pájaro frente al pesado mega-robot tecnológico.

El Festival se cerraba con una de las tragedias primordiales del teatro catalán: *Nausica* de Joan Maragall, una fiesta verbal que quedará asociada a la inconmensurable actriz Sílvia Bel en el papel protagonista, pero que de momento ha quedado fuera de la programación del TNC, al que deberían acudir, en temporada, los estudiantes de todo el país para disfrutar del elevado verso maragalliano.

De la FEI al Avantime

Al margen del Grec se inauguró la Factoría Escénica Internacional (FEI) fundada por Carme Portacelli en la Nave Ivanow de La Sagrera, un espacio que nació en sintonía con la eclosión creativa que se ha producido en los espacios y organizaciones alternativas que, al margen de las estructuras oficiales –preocupadas por la rentabilidad pública que exige el poder–, reivindican la creación contemporánea con la máxima libertad artística y una continuidad estimulante. La primera pieza surgida de la FEI fue *L'agressor*, de Thomas Jonigk, un crudo y chocante espectáculo sobre el abuso sexual

a menores, una de las lacras más siniestras de nuestra civilización que salpica hasta las más altas instancias de responsabilidad cívica y moral, empezando por la hipocresía católica y su silenciada caterva de pederastas. Portaceli ha dirigido el espectáculo con la contundencia, el impulso y el espíritu de denuncia que le caracterizan. Carlota Olcina hacía gala de una singular precocidad interpretativa al incorporar, con una mezcla de inocencia y sufrimiento, de resistencia y miedo, a la niña asediada por su padre, un Manuel Dueso que imprimía el cinismo viscoso del personaje en su vibrante actuación.

Adelantándose al inicio de la temporada, el Versus Teatre empezaba en agosto el ciclo Nuevas Autorías Contemporáneas con *Indignos*, de Àngels Ciscar, una feria de variedades conmovedora y contundente que bajo la apariencia de un circo con aires de revista clavaba un imprevisto mordisco en el espectador desconcertado. Los personajes se perfilaban con monólogos cortantes, empezando por el de la mujer barbuda que con las bellas facciones de Lúcia G. Zoilo, sólo deseaba ver el postizo desaparecer. La violencia se convertía en coreografía y acrobacia, y todo tenía una fuerza escénica arrebatadora, predispuesta en todo momento a incluir al público en ella. El ciclo seguía con el estreno en el circuito comercial de *Andorra*, de Jordi Casanovas, premio Marqués de Bradomín 2005, una obra que destila humor inteligente y un ingenio sutil, aunque, sin embargo no tanto, en comparación, como la *Trilogia dels Videojocs* que recibiría el Premio Serra d'Or del año.

Temporada 2006/2007: de septiembre a diciembre

El Teatre Lliure iniciaba la temporada con la reposición del que fue el éxito más devastador de la pasada: *Un matrimoni de Boston* de David Mamet, una perlita traducida por Joan Sellent y dirigida por Josep M. Mestres que adquiriría en manos de sus pro-

tagonistas la dimensión de auténtica lección de teatro. El tándem Anna Lizaran y Emma Vilarasau, dos clásicas del Lliure que no podían conmemorar mejor los treinta años de la fundación de la compañía, llevaron a cabo una de las mejores funciones que recordamos del veterano teatro.

Otro acierto fue *European House, pròleg d'un Hamlet sense paraules*, una propuesta de Àlex Rigola, que poco tiene que ver con sus anteriores versiones de Shakespeare. Esta «casa europea» era una extraña caja de ilusión que convertía al espectador en un ser escopófilo, es decir, que desvela el *voyeur* que todos llevamos dentro. El mecanicismo era un motor de fascinación, un generador de encanto que iba tejiendo una red en la que el público quedaba paulatinamente atrapado. La escenógrafa Bibiana Puigdefàbregas construyó una casa de tres plantas con nueve estancias dispuestas a la vista como en el cómic *13 rue del Percebe*, que se iban iluminando a medida que avanzaba la acción. Una acción escénica que exhibía la cotidianidad de una familia actual: tomando café, duchándose, fumando, meando o haciendo el amor. La peculiaridad es que iban reconociéndose los personajes principales de *Hamlet*, momentos antes del inicio de la acción de la tragedia shakespeariana: asistíamos al pésame que recibía la familia tras la muerte y entierro del cabeza de familia. Los distintos ámbitos caseros (la cocina, la sala, las habitaciones, el tocador, el baño y la terraza) estaban a la vista del espectador a través de una cuarta pared de cristal, insonorizada para los actores pero gracias a la cual el público podía ver y escuchar lo que hacían o lo poco que decían dentro. Casi sin palabras, los intérpretes supieron definir los rasgos fundamentales de los personajes y sus razones para actuar como lo hacen en *Hamlet*, con las profundas indecisiones, dudas existenciales, veleidades y crueldades que los caracterizan. Un espectáculo de ritmo ajustado que se estrenó en el Festival de Santa Susanna, al aire libre, en medio del boscoso jardín de Can Ratés, lo que le otorgaba una gran sensa-

ción de realidad: una casa entre los árboles a disposición de la curiosidad del espectador, aspecto que perdió la magia al encerrarse en la Sala Puigserver. Sin embargo, todo era de una gran simplicidad, de una depurada estilización. Y esta vez, nada de vídeos (sólo una cita breve), nada de música infernal o alaridos descoyuntados.

Otro momento álgido de la programación del Lliure fue *La Baraque*, un grupo centroeuropeo que montó en la plaza Margarida Xirgu una deliciosa taberna donde se anunciaba vino, sopa y música. El vino era bueno, la sopa exquisita y la música y el espectáculo que lo acompañaban sensoriales. El espectador dejaba de ser público para convertirse en comensal sentado a unas mesas de cantina y, mientras se bebía y comía, el espacio se llenaba de magia, de polichinelas, de filmaciones y de animales fabulosos que bajaban del cielo o te cruzaban las piernas por debajo de la mesa o aparecían por sorpresa por las ventanas.

La cantant calba de Ionesco y *La cantant calba al McDonald's* de Lluïsa Cunillé fue un curioso doblete: una operación de juego especular entre una y otra pieza que quedaba perfectamente plasmado en la potente escenografía de Jon Berrondo. Ahora bien, todo lo que era pura hilaridad en la pieza original, con esos diálogos calcados de un manual de conversación para aprender idiomas, se convertía en la réplica de Cunillé en un conato de tragedia de estructura realista, con un relato que se erosionaba en su propia referencialidad. Fue sorprendente ver a la crítica Cunillé dedicada a otorgar sentido al *nonsense* dadaísta de Ionesco.

La yihad hispánica

«Cuando parece que se acaba vuelve a empezar», decía la canción. ¿Alguien se había creído que con la entronización del heredero de Franco se había acabado la dictadura, los secuestros de la prensa, los bramidos episcopales, la persecución de las voces disidentes, el ejercicio de la censura? ¡*Sancta*

ingenuitas! Con un inaudito avivamiento, los ataques a la libertad de expresión han puesto en berlina la parodia de democracia que se respira en la piel de toro.

Históricamente la censura se ha cebado con el teatro, por ser un vehículo de expresión poderoso de los encuentros sociales y la circulación de ideas, un altavoz primordial de la colectividad y sus disidencias. Y en 2006 revivió la pesadilla de un virulento rebrote de la censura escénica. El integrista católico, excitado por el heresiarca Cañizares, prohibió las representaciones de *La Revelación* de Leo Bassi después de haberle puesto bombas en el teatro donde actuaba. Por otra parte, el nacionalismo español, siempre tan bien avenido con el fundamentalismo católico, empezaba la temporada boicoteando *Lorca eran todos*, el espectáculo de Pepe Rubianes, bajo presiones de la tropa mediática y con la complacencia del Ayuntamiento de Madrid, donde la hidra del fascismo berrea y gobierna. En definitiva, un síntoma alarmante de la precariedad democrática y del asedio permanente de las fuerzas reaccionarias de cualquier color y pelaje a la libertad artística, ganada a pulso tras siglos de combate y víctimas.

Sólo por haber tenido el valor de plantarle cara a la bestia de la derecha cuartelaria, Bassi merecía todos los aplausos por su hilarante espectáculo presentado en el Club Capitol (*La Revelación*), que, por otra parte, era de un humor tan amable que sólo podía herir sensibilidades muy finas. Porque convertir la Biblia en un videojuego teológico es un tipo de parodia de raíz medieval muy útil para no olvidar una de las mejores ficciones de Occidente. El arzobispo, invitado a la función, declinó acudir, perdiendo la oportunidad de aprender algo provechoso.

La inauguración de la temporada en el TNC no dio mucho de sí. *La Valentina*, de Carles Soldevila, se presentó con un gran despliegue escenotécnico pero sin sangre, como un deslumbrante envoltorio de celofán con lacito de satén y contenido decepcionante. La protagonista, en manos de

Alba Sanmartí, se convertía en superficial y sin pálpito, un puro grito quejumbroso y acoquinado, falto de impulso. Las emociones sólo se pronunciaban, pero no se corporeizaban en escena. Los diálogos se escurrían como candelabros de hielo. Una ocasión perdida, pues, para hacer brillar esta rara comedia dramática de Carles Soldevila. La dilapidación de recursos, sin embargo, llegaría a su paroxismo con *En Pòlvora*, de Àngel Guimerà, primera puesta en escena de Sergi Belbel como nuevo director del TNC. Una monumental escenografía reproducía minuciosamente una fábrica del Poble Nou, con el guiño de presentarla al principio y al final como una ruina industrial a punto de derrumbarse por la voracidad especulativa que ha embargado el popular barrio. En medio de este bocadillo «de actualidad» se desarrollaba el drama romántico sin una intervención dramaturgicamente mordiente, sólo soltando a los más de veinticinco intérpretes por los surcos morosos de una pieza ochocentista que escenificaba el mundo obrero, ni que fuese tras las gafas del paternalismo más conservador.

Suerte tuvo el TNC reponiendo el gran éxito de la temporada anterior, *Uuuuhh!*, de Gerard Vázquez, una mirada punzante y tierna al payaso Charlie Rivel durante el nazismo. Suerte porque todavía tendría que llegar lo más flojo para cerrar el año, el intrascendente *El gran secret* que, pese a suponer la confluencia de dos creadores potentes como Joan Font (Comediants) y Albert Espinosa, el espectáculo, poco estimulante, obtuvo unos resultados muy escasos.

Tampoco empezó muy bien la temporada para el Teatro Romea con un curioso pero áspero *Tennessee*, donde esta vez la inteligencia experimental de Xavier Albertí dejó al público confuso, sin complicidad, descolgado de la propuesta; y con un *Carnaval* de Jordi Galceran que quería revalidar el éxito de *El mètode Gronhölml*, con dirección de Belbel incluida: no es tan fácil, sin embargo, construir una nueva perla. El género del thriller policiaco, tan vinculado al cine y

tan poco teatral, además de la ausencia del clima emotivo necesario y de razones de peso que justificaran los hechos que ocurrían, incidieron fatalmente en el modesto resultado. Repetir calderada no es tan fácil...

Otras salas comerciales tuvieron una mejor programación, como *Adreça desconeguda* en el Teatro Borràs, una dramatización de un relato epistolar de Katherine Kressmann Taylor con la cual Jordi Bosch y Ramon Madaula hicieron un trabajo penetrante y de matizada emoción; o *Gorda*, de Neil LaBute, en la Sala Villarroel que ahora orienta Javier Daulte, una comedia amarga que apuñea la corrección en la moda, pero que se convierte en previsible y sin el chisporroteo crítico y la mala leche que el autor y la directora (Magda Puyo) habían sabido ofrecer en *Excés* (2002).

Las Salas Alternativas, con su modestia, dieron algunas buenas noches de teatro, empezando por *Dimonis* en la Sala Beckett, donde el sueco Lars Norén exhibía la implacable autofagia de pareja, con la turbonada de unas tensiones poco o muy disimuladas, unas interdependencias afectivas enfermizas y las crueldades más sofisticadas que la convivencia es capaz de generar. El Nou Tantarantana ofreció, entre otros, unas emotivas *Trece Rosas* de Júlia Bel, un poético homenaje a la memoria de las trece adolescentes fusiladas por los fascistas en la tapia del cementerio de la Almudena de Madrid. El espectáculo obtuvo el Premio Max a la mejor coreografía (Eva Hibernia), pese a la espesa e inacabable parte textual. Por su parte, Beth Escudé reescribía el *Macbeth* de Shakespeare en su última pieza: *Boris I rei d'Andorra*, una obra histórica sobre un visionario, soberano de los valles pirenaicos durante unas semanas, con todo el glamour y el ansia de convertir el pequeño enclave en un paraíso fiscal dedicado al turismo y al negocio: la realidad se ha encargado de darle la razón. La campanada del Tantarantana resonó en mallorquín con *La mort de Vassili Harkov*, de Joan Arrom

y Pere Fullana. Un texto que combina personajes, situaciones y conflictos procedentes de las obras de Pushkin, Gogol, Turgueviev o Chéjov, en una trama original, con una sorprendente calidad y agilidad dramática, unos personajes con fuertes tintes románticos, unas descripciones de clima realista y unos análisis de las pulsiones anímicas con un guiño al naturalismo. El montaje recibió la mención especial del Premi d'Arts Escèniques Ciutat de Barcelona por su elegante y sobria puesta en escena de exquisito tratamiento pictórico y de impecable efecto lumínico, y una interpretación emotiva y cálida.

Por su parte, el Versus Teatre continuaba dando a conocer voces de autores catalanes que no tienen la presencia escénica que merecerían. Fue el caso de *Elles mateixes*, un espectáculo realizado por las dúctiles actrices Berta Giraut y Elisabet Vallès sobre textos de Joan Casas, un veterano de nuestra dramaturgia escasamente escenificado, que aquí proponía un singular experimento de creación/improvisación con el tema de fondo de los maltratos. La otra propuesta vino de Valencia, de la mano de Chema Cardeña, autor y director de *Contratemps*, una reflexión sobre el paso del tiempo que combina el registro cómico y el dramático en un interesante trabajo de Carol Linuesa.

La exquisitez del teatro de imagen

No quisiera acabar sin mencionar el nuevo festival de dramaturgias plásticas y de la imagen, de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena, de títeres y objetos, en una palabra: NEO (Noves Escenes Obertes). Una muestra que se desarrolló bajo la batuta de Jordi Fondevila, donde se vieron propuestas de una gran ambición y belleza, y que se convirtió en crisol de una estimulante creatividad, no en balde fue organizado por el Institut del Teatre. El espectáculo inaugural ya supuso toda una declaración de principios. La Compagnie 111 de Tolosa de Len-

gadòc, fundada por Aurélien Bory, presentaba, en colaboración con Phil Soltanoff del teatro experimental norteamericano, un montaje de una belleza turbadora: *Plus ou moins, l'infini*, donde se combinan técnicas circenses, malabares, acrobacia, danza, videoproyecciones y teatro de objetos y de sombras, elementos plásticos que se conjugan con la música, la luz y el espacio, en un estilo que nos remite a las experiencias de la Bauhaus de Oskar Schlemmer. El resultado constituyó una fiesta de imaginación y de ingenio que sorprendía por su perfección técnica, ejecución impecable y poderoso contenido visual.

El grupo Cabo San Roque, que como hemos visto se dio a conocer en el Grec 2006, volvía ahora con *Música a Màquina* donde seguían poniendo en acción sus peculiares instrumentos caseros esta vez presididos por una lavadora automática.

Els plecs vestibulars de la compañía Buchinger's Boot Marionettes fue un espectáculo exorbitante, técnicamente impecable, de una gran complejidad tanto en la construcción como en la manipulación de los títeres y objetos que se ponen en movimiento. Están realizados en madera, metal, harapos y hueso, y evocan un universo surrealista, *freak*, gótico-macabro o sado. Es una pieza enigmática, a ratos cautivadora, otros monstruosa, excesiva y onírica. Inspirándose en un antiguo museo de las deformidades, hacen desfilar diversas marionetas de niños-calavera, de esqueletos alados, de osamentas con membranas de vampiro, con aletas de pez, osamentas en forma de larva acuática, cabezas de muerto hidrocefalas, cráneos aberrantes de las bestias más diversas. Y también una serie de brujas y brujos, cocodrilos, enanos, muñecos que salen de dentro del muñeco como si le fluyera un pensamiento o el espíritu. Todo de un virtuosismo preciosista, con mecanismos de alta precisión y detalles minuciosos, pero refractarios a la fascinación y alejados de cualquier contenido inteligible. Son títeres que parecen salidos del taller de un taxidermista.

Por su parte, *Écumes*, de Paulo Duarte y Núria Legarda, fue un trabajo cautivador en el que la actriz y bailarina construye una muñeca rota, ebria de sombras, cuya desnudez paseaba un hurón acróbata, mientras una silla en semimovimiento expresaba con sus patas inquietud, paciencia, agitación o turbación, y unas persianas seguían el ritmo con los librillos que se entreabrían y se cerraban. Títeres, objetos, proyecciones eran convocados en el espectáculo presidido por unas puertas acristaladas cuyos vidrios rotos se cepillaban como para cicatrizar las heridas de los cristales. Sencillamente mágico, encantador.

Una maqueta gigante de Auschwitz es la escenografía y el escenario de *Kamp* de la

compañía holandesa Hotel Modern, un espectáculo impresionante y chocante. Los siniestros trenes de los deportados entraban en el campo mientras miles de muñequitos interpretaban a los prisioneros y sus feroces guardianes, todo filmado con minicámaras que proyectaban los detalles en una pantalla en el fondo, utilizando elementos cotidianos con imaginación y un profundo sentido poético.

El nuevo formato del antiguo Festival de Titelles i Teatre Visual, ahora NEO, demostró, pues, su viabilidad y oportunidad de programación irradiando magia por los diversos espacios que lo acogieron en la llamada Ciutat del Teatre. ¡Enhorabuena!





Revistas

(Pausa.) *Quadern de Teatre Contemporani*,
núm. 26

Marilia Samper

La desaparición en Barcelona en los últimos tiempos de algunas salas de teatro, sumado al futuro traslado de la Sala Beckett, que perderá su ubicación actual, ha impulsado algunas reflexiones en torno a la implicación del espacio teatral dentro del tejido urbanístico de las ciudades, tema que ocupa buena parte del número 26 de la revista (Pausa.) *Quadern de teatre contemporani*, con el título «Espai Teatral, Espai Escènic».

Abriendo este número, Antoni Ramon Graells analiza en su artículo «Cartografía teatral: guia de dibuix i lectura» la presencia del edificio teatral en los mapas de diferentes ciudades europeas, que no siempre refleja la verdadera significación de determinado espacio en la realidad cultural del lugar. Nos habla de espacios emblemáticos y de su localización dentro de la estructura urbana —en muchos casos exiliados en los extrarradios. Como complemento a esta cuestión, cuatro creadores nos guían por los espacios teatrales de Berlín, Nueva York y Buenos Aires. La dramaturga Helena Tornero traza una deliciosa y vívida descripción de los teatros de la capital germánica; Boris Daussà realiza un análisis personal sobre los diferentes tipos de espacios escénicos dentro de un panorama tan difícil de clasificar como el de Nueva York; y Victoria Szpunberg, junto con la actriz Cristina Cervià, nos introducen en la *movida teatral porteña* más independiente a través de sus experiencias e impresiones. Otros nombres propios del ámbito teatral, tales como Roger Bernat, Carme Portacelli, Àngela Bosch, Joan Font y Alex Serrano, exponen sus ideas sobre el espacio escénico en relación con sus trabajos artísticos. De la mano del dramaturgo e investigador Joan Abellán, nos llega un interesante recorrido por la

evolución estética de la compañía Els Joglars a partir de sus escenografías.

En el apartado de materiales teóricos, encontramos algunos estudios sobre temas diversos, como el de la función y la incidencia de ciertas poéticas, la reaparición de lo ritual en algunas escenificaciones o sobre el mismo concepto de representación.

Con motivo del estreno en el TNC de *Tornar a Casa*, de Harold Pinter, se ofrece un artículo sobre la presencia de este autor en los escenarios catalanes junto a un breve análisis de algunos aspectos de esta pieza.

Para finalizar, dos textos teatrales: *Un Idili exemplar*, del húngaro Ferenc Molnar, y *Aigua*, de Gavina Sastre. Y, cumpliendo con el consabido compromiso de (*Pausa.*) y de L'Obrador de la sala Beckett de dar a conocer la escritura de autores contemporáneos del panorama internacional, el *fitxer* nos proporciona unos comentarios sobre las obras *Mercury Fur*, de Philip Ridley, y *Salvatges*, de Händl Klaus, que seguro despertarán el apetito por emprender nuevas lecturas.

Assaig de Teatre, núm. 56

Marília Samper

Assaig de Teatre, en su edición número 56, presenta un monográfico sobre la figura de Ramon Vinyes, autor polémico y durante muchos años olvidado, cuya memoria se ha logrado rescatar sobre todo desde Berga, su ciudad natal, y desde Barranquilla, donde realizó gran parte de su producción literaria durante su vida de exilio en Colombia. Tras una introducción a su biografía y dramaturgia, encontramos tres estudios sobre sus textos: *Ball de titelles* (1936), *Arran del mar Caribe* (1944) y *Pescador d'anguiles* (1974), que dan buena muestra de la diversidad y complejidad de su obra.

Fum sobre el teulat, la pieza que se publica en este número, tiene una importante significación histórica ya que se estaba representando en el Teatre Poliorama de Bar-

celona al tiempo que las tropas franquistas entraban en la ciudad. Ramon Vinyes nos introduce con este drama en el entramado de las relaciones de una familia desde una visión amarga, presente en casi todas sus obras.

Continuando con el monográfico dedicado al *Simposio de teatro no aristotélico*, se nos ofrece un artículo en torno al teatro de Heiner Müller y su repercusión dentro de la antigua Alemania del este, que una vez más demuestra cómo el arte escénico se ve coartado por los poderes políticos. En otro estudio, se analizan textos de Beckett, Bernhard y Müller para desvelar los mecanismos de disolución del diálogo y de ruptura con el personaje que cuestionan el funcionamiento del teatro convencional en sus aspectos literarios y escénicos.

Echando una mirada retrospectiva a la historia del teatro en Cataluña, podemos comprobar la importante actividad del teatro amateur en los años treinta a partir de lo que destilan las páginas del *Libro de actas* de su federación de asociaciones, así como descubrir la presencia de la dramaturgia húngara en la escena catalana de postguerra, o recorrer la pista de Samuel Beckett en nuestros escenarios que, indiscutiblemente, va ligado a nombres como Sanchís Sinisterra y el Teatro Fronterizo así como al de La Gàbia de Vic. Rescatando importantes figuras del pasado teatral, *Assaig de Teatre* rinde homenaje a una compañía madrileña de enorme importancia dentro del panorama español: Dido, pequeño teatro de cámara, y hace un repaso de sus producciones, entre las que se cuentan títulos de autores tan diversos como John Osborne, Chéjov, Lope de Vega, Strindberg, Beckett, Pinter, Genet, Boris Vian e Ionesco, junto a dramaturgos españoles de la época.

Roger Pérez i Brufau presenta un breve artículo sobre la cuestión de la realidad en la teoría teatral de Sartre, y, para finalizar, se presenta un interesante análisis sobre el teatro contemporáneo argentino al que su autor, Osvaldo Pelleretti, denomina drama-

turgia de la desintegración, y donde se hace referencia a nombres ya tan habituales en nuestros escenarios como Javier Daulte, Daniel Veronese y Rafael Spregelburd.

Cierran esta edición algunas críticas especializadas de espectáculos que ofrecen un esbozo de lo que sucede en las tablas de los teatros de la península y a partir de las cuales se puede diagnosticar la salud de la que goza el arte escénico por nuestros territorios, aquejado siempre de enfermedad mortal, pero no obstante sobreviviendo a lo largo de los tiempos; fe de lo cual la da todo lo que en este volumen aparece recogido.

DDT (Documents de Dansa i Teatre), núm. 10

Marília Samper

En abril del presente año vio la luz el número 10 de la revista *DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, que publica el Teatre Lliure, número dedicado en exclusiva en esta ocasión al ciclo de nuevas creaciones escénicas que, con el título *Radicals lliure*, alberga en sus escenarios. Encabezan la publicación tres artículos de reflexión teórica que pretenden desentrañar las claves de estas experiencias creativas que se desmarcan de la teatralidad convencional y, sobre todo, analizar dónde se encuentra su radicalidad.

Óscar Cornago, investigador de Humanidades del CSIC, parte de la idea de teatro postdramático y analiza las motivaciones de los creadores que, desde los años setenta, han ido haciendo descarrilar la puesta en escena de los raíles preestablecidos hasta llegar a ese territorio *no dramático*, para afirmar finalmente que estas nuevas creaciones no parten de lo anterior, ni para negarlo ni para criticarlo, sino que, haciendo (o pretendiendo hacer) *tabula rasa*, generan nuevos códigos, nuevas formas de expresión, canales nuevos, universos propios y caminos diferentes.

José A. Sánchez ahonda en la vocación de esta actitud artística de intervenir desde lo

real, abandonando por completo la vieja idea de ficción, para hacerse *presente* ante un público también presente y activo.

El último de estos textos proviene de Víctor Molina, profesor del Institut del Teatre de Barcelona, y en él indaga en el propio lenguaje, buscando en la raíz más primitiva de algunos términos el origen de esta visión radical de la puesta en escena.

A continuación, *DDT 10* cede la palabra a los propios creadores para que nos hablen de su trayectoria, de sus procesos creativos, de sus pretensiones y de su visión sobre el panorama cultural actual. Amaranto, Societat Doctor Alonso, Nao Albet, Sergi Faustino, Derivat y Atolladero, los denominados «*radicals*», nos acercan a su trabajo de una manera sencilla, directa, a veces poética, a veces con humor, para dejar constancia de quienes son, de qué es lo que quieren y, por encima de todo, de lo que no quieren. Para finalizar, unas cuantas imágenes del espectáculo de Rodrigo García *Accidens (Matar para comer)*, a través de las cuales podemos leer lo crudo y radical de su teatro. Una publicación realmente interesante para conocer más sobre estas nuevas creaciones.

Libros

Como una novela

Lluís Hansen

Melendres, Jaume, *La teoria dramàtica – un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Institut del Teatre, 2006

En la edición de libros de ensayo teatral encontramos muy pocos que hagan referencia a la teoría dramática o, en otras palabras, al pensamiento teatral. Por eso, la aparición del último libro de Jaume Melendres tiene una especial relevancia. Y la tiene por dos razones fundamentales: por el ámbito del objeto de estudio y por su rigor. Pasemos a analizarlo con más detalle.

Estructurado en dos partes formales bien

diferenciadas, el libro efectúa, en primer lugar, un largo y extenso recorrido, en paralelo, por lo que podríamos llamar tres historias: la historia de la teoría dramática, la historia de los hechos teatrales y escénicos y, finalmente, la historia de las aportaciones estéticas, científicas y técnicas. De este modo, anota los hechos más importantes en estos tres ámbitos desde un remoto 536 a.C., cuando un tal Tespis montaba en un carro para ir a explicar historias de ciudad en ciudad, hasta un relativamente reciente 1990, en el que coinciden uno de los últimos espectáculos de Tadeusz Kantor con la invención del caza-bombardero F-117, invisible para los radares.

En la selección y el contenido de estas tres historias vemos una clara declaración de principios. La primera declaración es que la escritura dramática y la escenificación van ligadas y forman parte de un mismo todo. La segunda es que no puede entenderse la historia de las artes escénicas sin conectarla con el resto del saber: Melendres tiene muy claro que determinadas innovaciones artísticas van necesariamente ligadas a determinados avances tecnológicos y científicos, y quiere dejarlo patente. Nos lo muestra en un formato que permite al lector interesado ir recordando lo aprendido y lo olvidado, o lo que recordábamos de una época y que resulta ser de otra. Como cuando releemos las notas de alguna agenda personal antigua y exclamamos: «Ostras, ¿tanto tiempo ha pasado desde eso?». Hacer un repaso de nuestra historia para entender mejor el presente.

En la segunda parte del libro —la más extensa— se desarrolla todo el pensamiento dramático dividido en tres grandes etapas. Igual que una obra en tres actos, en la que el protagonista cambia en cada uno de ellos. En efecto, la historia de la teoría dramática occidental puede dividirse en tres etapas bastante claras y diferenciadas: un largo periodo que va desde el clasicismo griego hasta el siglo XVIII, donde el discurso se centra en el texto teatral. Una segunda etapa durante la cual los pensadores se

dan cuenta de que para que exista el teatro no basta con leerlo, sino que se necesita a alguien para representarlo. Es entonces cuando aparece el actor, prácticamente ignorado hasta entonces. Y, finalmente, una tercera etapa (muy reciente en comparación con la extensión de las dos anteriores) en la que aparece, hacia la segunda mitad del siglo XIX, alguien autónomo que organiza toda la superposición de lenguajes en el escenario. Aparece la figura del director.

Pero bajo esta apariencia de cronología —y, por lo tanto, de compartimentación— el autor nos muestra la realidad poliédrica del mundo. Melendres ha hecho un trabajo de hormiguita: incansable, a lo largo de muchos años ha ido consultando fuentes muy diversas y ha ido anotando y recopilando los textos y así, como las cerezas, uno le ha ido conduciendo a otro. Pero lo más importante es que éste no sólo recopila (como todas las hormigas) sino que también piensa (como no todos los humanos) y, como quien no quiere la cosa, coloca un pensamiento junto al otro sin que coincidan en el tiempo ni en el espacio. Y este orden provoca una colisión (nada grave, no sufráis) en el pensamiento del lector. Todo ello hace que nos preguntemos o que descubramos los parecidos entre un autor y otro; un parecido que suponíamos (fruto de prejuicios acumulados) inexistente. Melendres habla de «puentes» dentro de esta «Venecia» densa y caótica. Pero no creáis que habla de los tres puentes que cruzan el gran canal, sino del enjambre de puentes que conectan —como las sinapsis— un barrio con otro; y más aún: una callejuela con otra, una casa con otra, la gente que vive en una estancia con la que vive tras la pared contigua. Por mucho que nos paseemos por Venecia no nos perderemos, y siempre podremos volver al Born, preguntando a algún vecino dónde está la salida de este laberinto donde no es necesario el hilo, sino las preguntas.

Para remachar el clavo, nos permite degustar, en forma de último capítulo, una perla final: un resumen de los principales

pensamientos antagónicos (o no tan antagónicos) sobre la esencia del teatro, sobre sus finalidades y su bondad, sobre la dramaturgia, sobre el actor y sobre el director, subrayando una vez más la dificultad de obtener respuestas claras y únicas, recordándonos que la belleza de Venecia es muy diferente a la belleza de la cuadrícula del Eixample, de Manhattan o de Phoenix, Arizona.

Sólo nos queda hablar de la forma. Melendres escribe con un estilo, una erudición y una sintaxis que permiten realizar una doble lectura: la del estudioso que toma nota de todas las citas (con frases cargadas de paréntesis, de guiones y de notas a pie de página) y la del aficionado que —si sabe obviar los paréntesis, los guiones y las notas— podrá leer, en efecto, una maravillosa novela histórica, escrita como en los viejos (y bellos) tiempos, con las clásicas introducciones de cada capítulo llenas de humor y de expectativas en las que, por ejemplo, nos recomienda la necesidad de ser precavidos, nos habla de la nariz de Cleopatra, se pregunta si los personajes tienen derecho a dormir o la importancia del número π para la comprensión de un gran número.

Creo que al lector, una vez haya leído esta novela en forma de ensayo, le pueden ocurrir dos cosas: una, haber modificado el contenido de algunas de las casillas que teníamos clasificadas para entender el mundo; y la otra, acabar con más preguntas que respuestas, lo cual es un buen ejercicio para el camino de la sabiduría y para la prevención del Alzheimer.

Crónica de un viaje

Sílvia Ferrando

Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre a Catalunya*, Eumo Editorial i Pagès Editors, Col. «Biblioteca d'Història de Catalunya», núm. 8, Vic i Lleida, 2006

Josep Maria Sala Valldaura ha dedicado gran parte de su docencia e investigación a

la historia del teatro. Poeta y crítico, actualmente es catedrático de Literatura española de la Universidad de Lérida. Su nuevo libro *Història del teatre a Catalunya* es un recorrido por la historia del teatro realizado en Cataluña, desde la Edad Media hasta la actualidad, ya que las últimas obras citadas son del año 2004. Este recorrido muestra paralelamente las diferentes puestas en escena y los textos dramáticos que se producen en Cataluña en cada momento, analizando los aspectos de la escenificación y los nuevos avances técnicos, así como los recursos literarios.

Sala Valldaura utiliza dos formas de análisis, dependiendo del período. Por ejemplo, al inicio del libro, en el capítulo dedicado a la edad media, realiza un análisis de cariz antropológico, en el que subraya las diferentes funciones sociales del teatro y que resulta muy interesante: las funciones lúdica y estética, la necesidad de reír o de esparcimiento del ser humano, una función psicosocial de liberación de tensiones y de impulsos, otra reforzadora del antiautoritarismo, el individualismo y el hedonismo ante las coerciones morales y sociales de la colectividad, como espacio de discusión o sencillamente como espacio para gozar la fiesta del ruido, de la luz, del fuego... A continuación describe las formas teatrales derivadas de estas funciones. En capítulos posteriores vuelve a referirse a éstas para continuar con el análisis.

En general prefiere las definiciones utilitaristas del teatro, y decide no escoger ninguna definición esencialista. También rehúsa utilizar grandes conceptos historiográficos como, por ejemplo, la evolución, la continuidad, la discontinuidad... ya que lo considera poco fructífero.

Eso le conduce a la segunda forma de análisis, más expositiva, en la que parte de la descripción de las piezas dramáticas y diferentes puestas en escena (en determinados momentos la única evolución clara es el escenotécnica) para que el lector llegue a sus propias conclusiones. La enumeración de las formas teatrales nos muestra la so-

ciudad y la historia de Cataluña a partir de su teatro.

Esta *Història del teatre a Catalunya* está dividida en ocho períodos y capítulos, aunque hay que destacar que gran parte del teatro popular es, o ha sido, atemporal y pertenece al caudal de la tradición teatral.

El primer período, la edad media, situado en una primera gran etapa de teatralidad no literaria, iniciado entonces y que concluye a finales del siglo XVI, se centra en las funciones sociales del teatro, como hemos mencionado antes. Describe los diferentes espacios que se inauguran para poder llevar a cabo las puestas en escena concebidas en aquel momento. El análisis se realiza a partir de la aplicación de la definición de performance a una parte de la teatralidad medieval.

A continuación, pasa al renacimiento, en el que cabe destacar la aparición del teatro en las universidades y en un entorno más erudito, donde se utiliza para mejorar el uso del latín y su dicción. En este período se produce también la primera profesionalización del teatro, coincidiendo con la aparición de un público que decide pagar por verlo y la existencia de unos espacios para hacerlo.

Más tarde, durante el barroco, Valldaura analiza la aparición del teatro comercial, el paso del texto a la representación, tanto en el teatro religioso como en el profano, y la figura de Francesc Fontanella.

El cuarto período objeto de estudio es el siglo XVIII. Siguiendo la clasificación de Antoni Comas divide el teatro en tradicional religioso, hagiográfico, popular profano y culto.

En el siglo XIX se recupera el catalán como lengua para el escenario, aunque no deja de ser representado en castellano. El teatro se convertirá en la diversión por excelencia de la sociedad ochocentista, destacando figuras como la de Frederic Soler, «Serafí Pitarra» o Àngel Guimerà.

El primer capítulo dedicado al siglo XX se inicia con el teatro modernista, donde destaca Santiago Rusiñol, y pasa más tarde por

el novecentismo hasta llegar a la Guerra Civil. A continuación, el autor realiza un análisis de la proyección exterior del teatro que se hacía en Cataluña y no puede dejar de concluir el capítulo sin mencionar la obra de un autor como Josep Maria de Sagarra.

La siguiente fase abarca desde el año 1939 hasta 1975, en el que destacan el teatro en castellano de la posguerra y el teatro independiente catalán, así como las figuras de Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo o Albert Boadella y Els Joglars.

El último en esta serie de ocho períodos corresponde al teatro realizado a partir de 1975, donde cita y describe el trabajo de compañías como: Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, el Teatre Lliure o la Cubana, así como los principales autores dramáticos de este período y su repercusión. Finaliza con un apartado en el que analiza el trabajo de las instituciones y de las salas alternativas respecto a la literatura dramática actual.

Cuando analiza el teatro en Cataluña desde el punto de vista literario, Sala Valldaura estudia la estructura general de la pieza, y realiza estudios comparativos con otras obras de la misma época. Por ejemplo, compara piezas en lengua catalana con aquellas que considera sus homólogas en lengua castellana. Destaca por ejemplo el estudio comparativo entre la *Comedia hagiogràfica de santa Quitèria*, anónima, y *Santa Juana*, de Tirso de Molina. El libro también recoge pequeñas secuencias o diálogos de las piezas literarias en lengua catalana de algunos de los períodos, lo que permite un análisis y una visión más esmerada de la teatralidad y el mensaje existentes, así como del uso del diálogo y la lengua catalana. Del mismo análisis del texto dramático procede una descripción de los mecanismos teatrales necesarios para que se pudiera llevar a cabo.

Hay que destacar el amplio abanico de bibliografía citada en el libro y utilizada por el autor para los diferentes análisis y des-

cripciones, aludiendo a estudiosos de campos muy diversos. La lectura del libro se convierte así en un viaje por la evolución de la lengua y la literatura dramática catalana, los usos de éstos en determinados ámbitos y su desarrollo, así como de las puestas en escena y de la sociedad que asiste a ellas según sus necesidades.

Perfume de una época

Mercè Saumell

Guardiet i Bergé, Montserrat: *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2006

Aunque al principio la lectura de *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, libro voluminoso y erudito, nos pueda parecer una tarea pesada, después es todo lo contrario nos vamos adentrando gradualmente en una ciudad apasionante y apasionada por la escena musical y teatral. La actual toponimia de las calles barcelonesas atestigua la actividad febril de aquellos años.

La autora nos acerca al mundo escénico, tan rico como desconocido, de finales del siglo XIX en Barcelona, una ciudad en pleno auge industrial, con una burguesía ascendente y de afirmación catalanista. El libro nos habla en concreto del Teatro Lírico, uno de los centros de la vida cultural de la ciudad ochocentista, nacido en plena construcción del Ensanche. Situado cerca del Paseo de Gracia, entre las actuales calles de Provenza y Mallorca, el Teatro Lírico era, en efecto, un edificio elegante, dotado de las mejores novedades escénicas, comparable a otros coliseos europeos, situado en un lugar extraordinario: los jardines de los Camps Elisis, exquisitamente diseñados por el arquitecto Elies Rogent.

Montserrat Guardiet ha adaptado su tesis doctoral (2002) sobre este tema así como un estudio anterior (1995) sobre los Camps Elisis de Barcelona. Y lo hace desde los inicios del Teatro Lírico, cuando sólo era un proyecto impulsado por el banquero y me-

cenar Evarist Arnús, figura capital de la Barcelona de aquellos años. El estudio nos acerca, pues, a diferentes aspectos tales como la descripción del edificio y de su entorno, y también a su actividad, la programación teatral, operística y musical de la última década del siglo XIX. A partir de una esmerada y contrastada documentación (hay que destacar el ingente trabajo de hemeroteca), la autora nos permite percibir una Barcelona entusiasta al coincidir en el Teatro Lírico figuras internacionales de la talla de la actriz Sarah Bernhardt, y lo que la visita de esta actriz de renombre internacional representó para la sociedad del momento, así como la de la compañía portuguesa de Furtado Coelho. Capítulo aparte merece la implicación de creadores catalanes como el dramaturgo y director Adrià Gual, la actriz Maria Tubau, la arpista Esmeralda Cervantes (pseudónimo de la excéntrica Clotilde Cerdà, hija del urbanista), los compositores Isaac Albéniz, Enric Granados o Felip Pedrell, el escenógrafo Francesc Soler Rovirosa, el director de corales Josep Anselm Clavé, el Orfeó Català de Lluís Millet, un joven violonchelista llamado Pau Casals..., además de participar, entre otras tareas, en la difusión del wagnerismo o de los nuevos compositores franceses, como Jules Massenet o Camile Saint-Saëns, entre otros.

Una extensa bibliografía, una esmerada tabla cronológica de los espectáculos presentados en el Teatro Lírico y, en especial, un índice biográfico de los personajes vinculados a la Barcelona de finales del siglo XIX, nos permiten obtener un completísimo dibujo de lo que representó el Teatro Lírico, una maravillosa aventura impulsada por un filántropo, un símbolo de una época injustamente enterrado en el olvido.

Un balance abierto

Pere Riera

AADD: *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, El Cep i la Nansa, 2006.

La editorial de Vilanova El Cep i la Nansa presenta Argumenta, una colección de libros de ensayo definida por sus responsables como «un proyecto colectivo, formado por jóvenes profesionales independientes, que pretende evaluar críticamente la cultura catalana desde 1975 en adelante». Con el propósito de elaborar un diagnóstico nada dogmático o definitivo sobre lo que ha supuesto el último trienio democrático en el mundo del pensamiento y de la cultura catalana, se convocan diferentes grupos de teóricos y voces cualificadas para compartir estudios y reflexiones que se recogerán y editarán en volúmenes como el que ahora nos ocupa. Esta *Memòria de les arts escèniques*, coordinada por Francesc Foguet y Pep Martorell, es, pues, una recopilación de artículos firmados por profesionales de diferentes ámbitos del teatro y de la danza, que dilucidan detalladamente la praxis escénica desarrollada en nuestro país a lo largo de los últimos treinta años.

El presente volumen nos ofrece un recorrido ciertamente heterodoxo, que en ocasiones se adentra en las catacumbas del teatro reivindicativo del tardofranquismo, para acercarse también —con nombre y apellidos— a las últimas promociones de dramaturgos, directores y agrupaciones de teatro y danza contemporáneos. Hay que destacar que el perfil heterogéneo de los articulistas participantes favorece la riqueza y multiplicidad de fuentes y documentos que, contrariamente a lo que es habitual, no se circunscriben en exclusiva a la historia reciente de la escena catalana, sino que cubren también los principales episodios en la historia reciente del teatro de las Baleares y Valencia.

Núria Santamaria elabora un análisis minucioso del teatro catalán de los años se-

tenta, ávido de influencias foráneas y espolado por múltiples reivindicaciones identitarias. En su artículo realiza un seguimiento detallado de la audacia con que se emprendieron las numerosas iniciativas ocurridas al amparo de los grupos independientes —la auténtica cantera del teatro actual—. Santamaria alude también a las numerosas propuestas que surgieron con el fin de fomentar la profesionalización del gremio, así como la consolidación más o menos institucional de asociaciones y asambleas de todo tipo, que luchaban por conseguir el estatuto corporativo del oficio: congresos, festivales, premios, etc.

Manuel Molins, desde una atalaya poética y un poco distanciada, defiende la naturaleza incombustible y resistente de los teatreros que, durante estos treinta años, han persistido a lo largo y a lo ancho de Cataluña. El autor valenciano ofrece el punto de vista de aquellos que, lejos de la metròpoli, han tenido que convivir con la insolidaridad —a menudo sistemática— de los «padres de la patria».

Carles Batlle muestra un minucioso friso de dramaturgos que desde entonces hasta ahora han ejercido la autoría dramática en Cataluña, analizando en clave teórica las tendencias estilísticas que les caracterizan. Batlle detecta las inevitables influencias ejercidas por el teatro europeo de vanguardia en la obra de los autores catalanes de este trienio democrático, y así las refiere y justifica, empezando por los primeros textos de Belbel hasta llegar a las últimas propuestas de las nuevas generaciones. En este mismo sentido, Josep R. Cerdà se encarga de elaborar un informe exhaustivo sobre la autoría dramática balear de las últimas tres décadas.

Mercè Saumell, en calidad de experta en dramaturgias no textuales, presenta el diagnóstico del itinerario seguido por el grueso de grupos y compañías de teatro y danza que han basado sus creaciones en el trabajo colectivo, prescindiendo a menudo del texto convencional. Entre el gran número de agrupaciones que no han dejado de apare-

cer a lo largo de estas tres décadas, Saumell destaca inevitablemente la impronta de aquellas que han pervivido desde entonces y que han consolidado una trayectoria y un prestigio internacionales incuestionables, como *Els Comediants* o *La Fura dels Baus*.

Por su parte, el polifacético Iago Pericot se dirige al lector en un registro informal, lanzando sin rubor algunas de las afirmaciones más demoledoras que encontraremos en las páginas de esta miscelánea. Así, se muestra tajante al evaluar el teatro «que había que hacer hace treinta años», denunciando las condiciones en las que actores, autores y directores se veían obligados a trabajar. Finalmente, no ahorra ningún reproche a aquellos que han fomentado, desde frentes diversos, el aburguesamiento y la autocomplacencia que tiñe buena parte de las propuestas recientes: «Se ha perdido el

hacer teatro de acuerdo con las necesidades de los espectadores (...); Cataluña no ha sido nunca un país de dramaturgos, ha sido un país de diseñadores de teatro (...); se hace teatro para la gente de teatro».

Bárbara Raubert hace un repaso de los principales hitos alcanzados por nuestros coreógrafos y bailarines, mientras que Gabriel Sansano expone una interesante panorámica del ejercicio de la crítica teatral de este mismo periodo. El volumen acaba con la transcripción de una mesa redonda celebrada en *L'Obrador* de la Sala Beckett con el título «30 años de transición», en la que participaron Hermann Bonnín, Jordi Coca, Joan Cavallé y Gerard Vázquez, cuatro testimonios directos de un tiempo y un país en tránsito —quizás perpetuo—, que reflexionan sin tapujos sobre el resultado de los últimos treinta años de democracia teatral catalana.



Colaboradores de este número

Marcellí Antúnez Roca

Marcellí Antúnez Roca (Moià, 1959) es internacionalmente conocido por sus performances mecatrónicas y por sus instalaciones robóticas. Sus trabajos se han presentado en numerosos festivales, galerías, muros y teatros de todo el mundo. Desde los años ochenta, el trabajo de Antúnez Roca se ha caracterizado por la preocupación de la condición humana, del como y porqué de los deseos y emociones humanas. Primero desde la performance tribal del colectivo *La Fura dels Baus*, como fundador del colectivo del que formo parte como coordinador artístico, músico y actuante desde 1979 hasta 1989, y desde los años noventa en solitario. Esta preocupación se ha ido trasladando progresivamente hacia un tipo de obras que proponen sistemas complejos y que a menudo se convierten en híbridos sin categoría que dan a la obra de este artista una renovada cosmogonía, cálida, cruda e irónica, sobre tema tan clásicos como el afecto, la identidad, la escatología o la muerte. Elementos que toman en su obra una dimensión irónica y humana que provocan una reacción espontánea del espectador.

www.marcelliantunez.com

Raimon Àvila

Barcelona, 1962. Licenciado en danza contemporánea por el Institut del Teatre de Barcelona. En 1983 completa sus estudios en la escuela Mudra, de Maurice Béjart, en Bruselas y, de nuevo en Barcelona, actúa en diversos espectáculos. Desde 1988 imparte clases de técnicas de conocimiento corporal en la Escola Superior d'Art Dramàtic del Institut del Teatre y en la Escola Superior de Música de Catalunya. Ha escrito, estrenado y publicado diversas obras de teatro y ha ganado los premios de poesía Viola d'Argent en los Jocs Florals de Barcelona 1997, Vicent Andrés Estellés 1997 y Flor Natural en los Jocs Florals de Barcelona 1999.

raimonavila@yahoo.es

Joan Casas

Nació en 1950 en l'Hospitalet del Llobregat. Formado en el Teatre Independent, terminó licenciándose en Artes Escénicas en el Institut del

Teatre de Barcelona, donde hace años que es profesor de Teoría e Historia del teatro. Paralelamente ha desarrollado una densa carrera como crítico, traductor, dramaturgo y escritor.

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 Avanzados —suficiencia investigadora— y Master en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona. Fundador de Mim-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 al catalán de *Paroles sur le Mime*, de Étienne Decroux, que publica 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 Universitat Politècnica de Catalunya. 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 de teoría e historia en el Institut del Teatre.

Hubert Godard

Hubert Godard une la práctica profesional (ha sido bailarín de repertorio clásico y contemporáneo) con investigaciones teóricas en el ámbito del análisis del movimiento. Invitado, entre otros, por el Rolf Institute en los Estados Unidos y por la Universidad del Quebec en Montreal, es jefe de conferencias responsable del departamento de Danza en la Universidad de París-VIII y profesor en el Centre National de la Danse (CD). Es autor de numerosas publicaciones, como «Mouvement et corps du geste», «Le souffle, le lien» i «Le geste manquant» (*Revue Internationale de Psychanalyse*, 5).

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 del Teatre. Completa su docencia en el Col·legi de Teatre de Barcelona y en el Obrador de la Sala Beckett.

José Antonio Jato

Escenógrafo, audiovisualista, productor teatral, periodista y crítico de arte. Escenografía de «Pasodoble» de Miguel Romero Esteo en el Strassenbahndepot Moabit, Berlín. Co-director y escenógrafo asiduo de Transfer Teatre. Ha impartido varios cursos de teatro postdramático y teoría de la imagen en diversas universidades alemanas y españolas. Su último proyecto se titulará «Teatro y delincuencia». (2007)

Angélica Liddell

Girona, 1966. Autora, directora, actriz, poeta y ensayista. En 1988 recibe el Premio Ciudad de Alcorcón por la obra *Greta quiere suicidarse*, a la que seguirán: *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El jardín de las Mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) y *Leda* (1993). En 1993 crea, junto a Gumersindo Puche, la compañía Atra Bilis. Ha producido hasta la actualidad catorce espectáculos teatrales, los últimos de los cuales son: *Mi relación con la comida* (Premio SGAE, 2004), *Broken Blossoms* (2004) *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (2005) y *El año de Ricardo* (2005). En 2005 gana el premio Nacional de teatro «Ojo Crítico-Segundo Milenio». Entre su narrativa destacan *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998) y *Camisones para morir* (1999), premiado en el X Certamen de relatos «Imágenes de Mujer» de León; ensayo y poesía.

Brigitte Luik

Directora de escena alemana de la compañía catalana Transfer Teatre. Espectáculos dirigidos en Barcelona: *Això és una cadira* de Caryl Churchill (2004), *El cor d'un boxejador* (2005) de Lutz Hübner en el Jove Teatre Regina, *Electronic City* (2006) de Falk Richter en la Sala

Beckett. Ha colaborado con Carme Portaceli en el montaje de *El Parc* de Botho Strauss, *Las presidentas* de Werner Schwab, *La meva lluita* de George Tabori, *Cara de foc* de Marius von Mayenburg, y *Ball trampa* de Rafael Durringer. Su último trabajo será una colaboración con la compañía vienesa «Theaterkombinat» titulado *Convierte Terror en Sport* (2007).

Francesc Massip

Doctor en Historia del Arte y en Filología Catalana, Profesor Agregado de la Universitat Rovira i Virgili y del Institut del Teatre, crítico de teatro en el periódico *Avui* (Barcelona) y colaborador habitual de las revistas *Serra d'Or* (Barcelona) i *Drammaturgia* (Roma). Autor de una veintena de libros sobre las artes del espectáculo, particularmente de 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, francés, castellano, italiano, portugués o ruso.

Pere Riera Ortiz

Licenciado en Dramaturgia y Dirección por el Institut del Teatre y en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona. Es autor teatral, dramaturgista y guionista televisivo. Actualmente es profesor de Teoría y Literatura dramática en el Institut del Teatre.

Dani Salgado

Nacido en Ourense en 1974. Director, dramaturgo y actor titulado en Dirección de Escena por el Institut del Teatre de Barcelona y en Interpretación por el Instituto del Teatro y las Artes Escénicas de Asturias. Recientemente ha publicado el libro *A dirección de actores* (Editorial Galaxia, 2006) y, en la actualidad, es profesor de dirección de escena en la Escola Superior de Arte Dramática de Galicia.

Marilia Samper

São Paulo, 1974, Brasil. Se inicia en las artes escénicas como actriz. Tras 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 comienza su labor dramatur-

gica, por la que ha sido galardonada con diferentes premios a nivel nacional e internacional. Actualmente finaliza sus estudios de Dirección Escénica y Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona.

José Antonio Sánchez

Catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha), imparte docencia de Historia de las Artes Escénicas y Arte y Literatura contemporáneas. Colaboró en la organización del ciclo *Desviaciones* (Madrid 1997-2001) y dirigió en Cuenca las tres ediciones de *Situaciones*, encuentro multidisciplinar de artes dedicado a la nueva creación (1999-2001). Ha impartido cursos y conferencias en universidades y centros de investigación y creación de España, Alemania, Francia, Portugal, México, Estados Unidos, Cuba y Brasil. Actualmente dirige el grupo de investigación ARTEA y es editor del Archivo Virtual de las Artes Escénicas.
josea.sanchez@uclm.es

Isis Saz

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha, es investigadora en el grupo ARTEA desde 2005. Actualmente forma parte del programa FPU del Ministerio de Educación y Ciencia y realiza el doctorado Nuevas prácticas Culturales y Artísticas en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
isis.sanz@uclm.es

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 en Arte y Comunicación, MACAP). Ha participado en numerosas publicaciones nacionales e internacionales.

Victoria Szpunberg

(1973). Autora teatral. Entre sus obras destacan *Entre aquí y allá* (Accésit Maria Teresa León 1998, estrenada a la RESAD de Madrid y en el HERE Festival de N.Y.), *Manuelita adonde vas* (con la bailarina Constanza Brncic, l'Espai 2001); *Esthetic paradise* (Estrenada en el Festival Grec 2004); *L'aparador* (estrenada dentro del ciclo T-6 del TNC, 2003); *miniaturas violentes* (Estrenada en el Teatre Municipal de Girona 2006); *La màquina de parlar* (Se estrenará en la Sala Beckett y en el Teatro PIM de Milà, con dirección propia, 2007-2008). Actualmente es profesora de dramaturgia en el Obrador de la Sala Beckett y en el Aula de Teatre de la UAB, y está cursando el Doctorado en Artes escénicas.

Valentina Valentini

Valentina Valentini, estudiosa de los problemas del espectáculo del 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 departamento de Artes y Ciencias del Espectáculo de la Universidad «La Sapienza», de Roma.

Ha dedicado varios 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 *Després del teatre modern* (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 profundo estudio en dos volúmenes a la interferencia entre teatro y nuevas tecnologías, con el título *Teatro in immagine* (1987). I. *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. Ha tenido cura 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 contem-

poráneo en la editorial Rubbettino, donde ha publicado hasta la actualidad: *Franco Scaldati* (1997), *Squat Theater* (1998), *Compagnia della Fortezza* (1998), *Peter Sellars* (1999), *Eimuntas Nekrosius* (1999), *Totò e Vicé*, (2003), y S.M. *Ejzenštejn*, *Quaderni e piani di regia*, (2003). Publica artículos en varias revistas, como *Biblioteca Teatrale*, *The Drama Review*, *Theaterschrift*, *Close-Up*, *Drammaturgia*, *Performance Research*., *Maska*, *Frackija*, o el suplemento cultural de «La Vanguardia», de Barcelona.

Ester Vendrell

Titulada en danza Contemporánea por el Institut del Teatre (1989), becada para ampliar

estudios «One year special course» en la London Contemporary Dance School «The Place» (1989-90). Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (1993), Postgrado en Gestión y Políticas Culturales por la UB (1999) y Suficiencia Investigadora por la UB (2000). Ha trabajado como bailarina en diferentes formaciones de danza contemporánea de Barcelona (1991-1998) combinando su tarea artística con la docencia la docencia corporal hasta la actualidad. Desde 1998 es docente del Conservatorio Profesional de danza del Institut del teatre donde imparte Historia de la danza. Desde 1996 colabora en diferentes publicaciones: *Escena*, *Revista Musical Catalana*, *Revista Assaig de teatre*, así como colaboraciones para algún libro monográfico de danza.



Speak what we feel, not what we ought to say.

Antepenúltim vers de *King Lear*
de Shakespeare.



